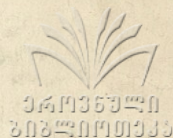


თბილისის უნივერსიტეტის ზრომევი  
ТРУДЫ ТБИССКОГО УНИВЕРСИТЕТА

194



ISSN 0376—2637

**ლივიაკაგურათმცოდნეობა**  
**ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ**

თბილისი 1979 Тбилиси

LITERARY RESEARCH



თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა  
ИЗДАТЕЛЬСТВО ТБИЛИССКОГО УНИВЕРСИТЕТА  
TBILISI UNIVERSITY PRESS

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ  
LITERARY RESEARCH

# ლივიაკოვსკაია

### სარედაქციო კოლეგია

ე. ხინტიბიძე (რედაქტორი), გ. ბუაჩიძე, ნ. ორლოვსკაია, ზ. კიკნაძე, ვ. შადური, ვ. ცისკარიძე, ს. ხუციშვილი, რ. ყარალაშვილი, ბ. კილანავა (მდივანი).

### РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Хинтибидзе Э. Г. (редактор), Буачидзе Г. С., Орловская Н. К., Кикнадзе З. Г., Шадури В. С., Цискаридзе В. К., Хуцишвили С. Г., Каралашвили Р., Киланавა Б. И. (секретарь).

### EDITORIAL BOARD

E. Khintibidze (Editor), G. Buachidze, N. Orlovskaya, Z. Kiknadze, V. Shaduri, V. Tsiskaridze, S. Khutsishvili, R. Karalashvili, B. Kilanava (Secretary).

## სამეურნეო-აგარარული რიტუალები და ზეპირსიტყვიერება

(თედო სახოკიასელი მასალების მიხედვით)

### თინა შიოშვილი

მსოფლიოს ყველა ქვეყანაში, სადაც კი მიწათმოქმედებას მისდევდნენ, შეიქმნა ამინდის ღვთაების საღიდებელი რიტუალები და მასთან დაკავშირებული სიტყვიერი შემოქმედება. ქართული ფოლკლორი და ეთნოგრაფია ამ მხრივ მეტად მდიდარია. წარმართულ საქართველოში, როგორც ერთ-ერთ უძველეს მიწათმოქმედ ქვეყანაში, განსაკუთრებული მოკრძალებითა და რიდით ემსახურებოდნენ ტაროსის ღვთაებას. ამინდის ღვთაებას უკავშირდებოდა აგრეთვე მნათობთა კულტიც.

სამეურნეო-აგარარული წეს-ჩვეულებებისა და ლექს-სიმღერების შესასწავლად საინტერესო და საყურადღებო მასალებს ვხვდებით თედო სახოკიას მიერ საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში ფიქსირებულ მასალებში.

აჭარაში თ. სახოკიამ ჩაიწერა ამინდის ღვთაების საღიდებელი რიტუალი („ყურბანი“) და მასთან დაკავშირებული ტექსტი. „ყურბანობა“ სამ დღეს გრძელდება. ხალხი ყველაზე მაღალ სერზე ადის და იქ ლოცულობს. სამი დღის შემდეგ ჩამოდიან ჯამესთან (ეკლესია), კლავენ შესაწირავ ხარს, ძროხას ან ყოჩს და მახლობელ მდინარეში ჩადგმულ გოდორში მოლებს მიერ შელოცვილ კენჭებს ყრიან. კენჭებს მოლები თურქულად ულოცავენ: „ღმერთო, წვიმა გვიწყალობე. შეწუხებული ვართ, შენი წყალობა მოგვანიჭე. ყველასი, დიდისა და პატარასი, მწყალობელი შენა ხარ.“

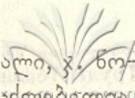
გვალვისას წვიმას შესთხოვენ უფალს:

ღმერთო, წვიმა მოიყვანე  
შხაპუნა და ძლიერიო,

გამუდმებული წვიმების დროს კი ცის პირის შეკვრას ევედრებიან ([1], 202—203).

ამინდის რიტუალის შესრულება მაღალ ადგილას დამოწმებულია თუშეთშიც. ვახუშტი ბატონიშვილის ცნობით, თუშებს „...აქუსთ კლდე დიდი და მაღალი, და დღესა ილია წინასწარმეტყველისასა მივლენ და შესწირავენ მას კლდესა ცხოვარსა და ძროხასა, და თაყვანსცემენ კლდესა მას...“ ([2], 105). ეს ჩვეულება ჰქონიათ სვანებსა და ხევსურებსაც ([3], 44).

ჯ. ნოლაიდელი აჭარაში ამინდის მართვის სამი სახის რიტუალს გამოყოფს: „ლაზარობა“, „ქაშატობა“ და „ოთხმოცი ათასი ქვის კენჭის შელოცვა“. უკანას



კნელი თ. სახოკიას მიერ აღწერილი „ყურბანობის“ მსგავსია. ეს რიტუალი, ჯ. ნო-  
ლაიდელის აზრით, არაქრისტიანულია. იგი ვარაუდობს, რომ შესაძლებელია  
მასში წარმართულ და მაჰმადიანურ რიტუალთა შერწყმა გეჰონდეს ([4], 133-134).

ხატოვანი თქმის — „ლაზარესებრ დასველება“ — ანალიზისას თ. სახოკია  
ვრცლად განიხილავს საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში ფართოდ გავრცელებულ  
ლაზარობის რიტუალს. „ბუნების მოვლენებთან ადამიანს იმთავითვე განუწყვეტე-  
ლი ბრძოლა ჰქონდა, — წერს იგი, — სოფლის მეურნეობისათვის უსაშინლეს  
მოვლენად ითვლებოდა გვალვა — წინამორბედი შიმშილისა... ქართველები ცდი-  
ლობდნენ მრავალგვარი ხერხით შეერბილებინათ წყრომა და რისხვა ბუნებისა,  
გამოეთხოვათ მისგან მოწყალება, ცისათვის პირი გაეხსნევიდნინათ... ქართლ-  
კახეთში ერთ ასეთ საშუალებად ითვლებოდა „ლაზარეზე დაგლა“, ანუ სიმბოლურ-  
ი დასველება მლოცველებისა წყლით და ამით იძულება პირშეკრული ცი-  
სა „პირის მოხსნისა“ და წვიმის სახით იქ დაგუბებული წყლის გადმონთხევისა  
დედამიწაზე“ ([5], 222).

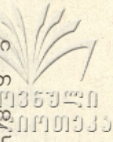
თ. სახოკიას ცნობით, „ლაზარეზე დადიოდნენ მხოლოდ ხანშიშესული დედა-  
კაცები. ერთ-ერთი მათგანი ჯერ გააკეთებდა მოზეილილი თიხისაგან კაცის მსგავს  
ტიკინას და პატარა ფიცარზე დასდებდა... ზოგან ერთმანეთზე გადაჯვარედინებ-  
დნენ ორ ციცხვს ისე, რომ ერთი ციცხვის პირი მაღლა ყოფილიყო და წარმოედგი-  
ნა ადამიანის პირისაზე. ტანზე ჩააცვამდნენ ბავშვის კაბას. ქალს ამნაირი ტიკინასათ-  
ვის ხელი ეკიდა და ისე მიჰქონდათ. პროცესიის მეთაურს უკან მისდევდა მორთულ-  
მოკაზმული ექვსი ქალი ანუ მომღერლები, რომლებიც სიმღერის ხმაზე ამბობდნენ:

ლაზარ მოდგა კარებსაო,	ღმერთო, დაგვანამე, დაგვანამე,
ლაზარ ბატონო,	ლაზარ ბატონო,
აბრიალებს თვალებსაო,	მარგალიტის წვიმითაო,
ლაზარ ბატონო,	ლაზარ ბატონო!
ცხრილი აგორებულაო,	აღარ გვინდა გორიხიო,
ლაზარ ბატონო,	ლაზარ ბატონო!
წვიმა გაჩქარებულაო,	ეხლა მოგვე ტალახიო,
ლაზარ ბატონო,	ლაზარ ბატონო, ([5], 222)

აქვე მკვლევარი სიტყვას „ავორებულა“ ასე განმარტავს: „უსაქმოდ დარჩე-  
ნილა“. იგი დაწვრილებით აგვიწერს პროცესიის სიარულს მოსახლეობაში, რო-  
მელიც სიმბოლურად წუწავდა ტიკინას და მის მატარებელ ქალებს. აქვეა ცნობა  
წყალში გუთნის გატარების ჩვეულებაზეც\*: „თუ დეღე ან რუ შეხვდებოდათ გა-  
სატოპავი, გუთნიან უღელში შეებმოდნენ, შესტოპავდნენ წყალში და თვითონაც;  
სველდებოდნენ და გუთანსაც წყლით ასველდნენ“. რიტუალის დასასრულს კი  
„წვიმის ბატონ-პატრონს“ — ილია წინასწარმეტყველს — თიკანს სწირავდნენ  
მსხვერპლად.

ლაზარობის ქართული ჩვეულების პირველწყაროდ თედო სახოკია ასახე-  
ლებს „დაბადებას“ (მეფეთა წიგნი, III, თავი 18). იგი იხსენებს ეპიზოდს, სადაც  
ილია წინასწარმეტყველი გვალვითა და შიმშილით დამუქრა ისრაელთა მეფე  
აქაბს, რომელიც თავის ერთან ერთად ჭეშმარიტ ღმერთს განუდგა და ფინიკიელ-  
თა ღმერთ ბაალს ემსახურებოდა. მან ეს მუქარა შეასრულა კიდევ — სამი წლის  
განმავლობაში ქვეყანა საშინელმა გვალვამ მოიცვა, ხალხი დაიშრა. მაშინ ილია  
წინასწარმეტყველს ღვთისთვის მსხვერპლი შეუწირავს და წვიმა გამოუთხოვია.  
პასუხად თურმე „დაბნელდა ღრუბლითა ცაჲ და იქმნა წვიმაჲ დიდი“ ([5], 222).

\* წყალში გუთნის გატარებისა და მაგიური ხენის ჩვეულება დამოწმებულია ქართლში ქს. სი-  
ხარულიძის მიერ. იხ. ქართული ხალხური სიტყვიერება, ქრესტომათია, თბ., 1970, გვ. 39.



მკვლევარი იძლევა სახელ ლაზარეს ეტიმოლოგიასაც: „ლაზარე ებრაული სახელია და გვხვდება სახარებაში (ლუკა, XVI, მუხლი 20), სადაც ვკითხულობთ ქრისტეს იგავს ვინმე მდიდარსა და გლახაკზე. ეს გლახაკი ლაზარე იყო, ფერადი და დავრდომილი და კეთრისაგან დაწყულულებული. იწვა მდიდრის ალაყაფის კარებთან და სულ იმას ნატრობდა, როგორმე გამძღარიყო მისი ტაბლიდან გადმოცვენილი პურის ნამუსრევით. ქართულ მეტყველებაში ლაზარე საძრახი წოდებაა და სინონიმია ჩაჩულაია, ჩაგრულ, უნიათო ადამიანისა... მოგვაგონებს იმ საცოდავ, მახინჯ ადამიანს ძალით მიმსგავსებულ ტიკინას „ლაზარეს“, გვალვის დროს ყველანი მოურიდებლად წყალს რომ ასხამენ და თავით ფეხამდე სწუწავენ“ ([5], 23).

თ. სახოკია გვაცნობს აგრეთვე წვიმის გამოსაწვევ უძველეს სვანურ რიტუალს, რაც მთის ტბასთან კატის ან ძაღლსა თავის მოჭრასა და სხეულის ტბაში ჩაგდებათ გამოიხატებოდა. დასასრულ, მკვლევარი აკონკრეტებს ამინდის ღვთაებისადმი მიმართული რიტუალის სახელწოდებებს საქართველოს სხვადასხვა კუთხეთა მიხედვით ([5], 223).

ამინდის რიტუალი და მასთან დაკავშირებული ზებირსიტყვიერება მსოფლიოს ყველა ხალხშია ცნობილი. ქართულ ფოლკლორისტიკაში ეს უბანი საკმაოდ სრულად და საფუძვლიანად არის შესწავლილი. თელო სახოკიამაც გარკვეული წვლილი შეიტანა ამ სფეროში; მან ზოგადქართულ ასპექტში განიხილა ტაროსის რიტუალი და გაგვაცნო „ლაზარობის“ ტექსტის ერთ-ერთი სრული და საინტერესო ვარიანტი.

ამინდის რიტუალთან მჭიდროდ იყო დაკავშირებული მნათობთა თაყვანისცემა და ამ ციკლის ზებირსიტყვიერება. ნარკვევში „საქორწილო ჩვეულებანი სამეგრელოში“ თ. სახოკია აგვიწერს ახალ მთვარესთან ხალხის შეგებების უძველეს რიტუალს: „ვინც პირველად დაინახავს ახალ მთვარეს, — წერს იგი, — სხვებს ასარებს. ყველანი დადგებიან და უყურებენ მთვარეს, სალამს აძლევენ, კოცნას უგზავნიან ხელით. ზოგი ოქროს ან ვერცხლის ფულს უჩვენებს, ქარქაშებიდან ხმლებს იღებენ და სამჯერ ამბობენ ლოცვის ფორმულას: „თუთა ახალი, ღორონთი, სი გაახარო!...“ (მთვარე ახალი, ღმერთო, შენ გამახარე!..) ([6], 89).

ახალი მთვარისადმი ამ ლოცვა-ვედრების მცირედ განსხვავებული ვარიანტი გამოსცა ი. ყიფშიძემ. მისი ცნობით, ახალი მთვარის გამოჩენისას ოჯახის მამა დადგებოდა პირით სამხრეთისაკენ და წარმოსთქვამდა: „თუთა ახალი! ღორონთი, სი გაახარო ჩემი ჩილი დო სქუა!“ (მთვარე ახალი! ღმერთო, შენ გაახარე ჩემი ცოლი და შვილი!) ([7], 185).

მნათობთა თაყვანისცემისა და გაღმერთების ეს უძველესი, წარმართული ჩვეულება ფართოდ არის გავრცელებული საქართველოს ყველა კუთხეში. პროფ. ქს. სიხარულიძე მნათობთა თაყვანისცემას მიწათმოქმედებასთან მათი კავშირით ხსნის. „პრიმიტიულად მოაზროვნე ადამიანი, — წერს იგი, — ინტუიციით გრძნობდა ამინდის დიდ მნიშვნელობას მოსავლის მოპოვებაში, გრძნობდა მნათობთა მნიშვნელობასა და ძალას მიწათმოქმედებაში... ეს იყო ძირითადი ფაქტორი მნათობთა თაყვანისცემისა“... ([8], 247).

ცრუმორწმუნე ადამიანს სწამდა, რომ ახალი მთვარის დანახვისას ნანატრი აუცილებლად შეუსრულდებოდა. ფშავში ახალ მთვარეს დაუწრუწუნებდნენ და შესთხოვდნენ:

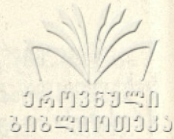
შენ დანი, მე ძმანი,  
შენ ქაჩალი, მე თმიანი,  
შენ თხიანი, მე ცხვრანი ([9], 174)



თუმები კი ეტყოდნენ:

მთვარე ვნახე გორაზედა,  
საქმე ხანებაზედა,  
საფუარი მაფუანი,  
ხელი ბარაქიანი.

შენამც გზაი გაიხანდებ,  
მენაც საქმე მიხანდება  
კბილი მთელი, ჭია მკვლარი. (10], 186)



ხატოვანი გამოთქმის „შენს მზეს ვფიცავარ!“ ახსნისას თედო სახოკია მიუთითებს მზის თაყვანისცემის უძველეს ჩვეულებაზე: „ეს თქმა იმდროინდელია, — წერს იგი, — როცა ჩვენი წინაპრები ასტროლოატრები ანუ მნათობთა თაყვანისმცემლები იყვნენ. მათ შორის მთავარი, როგორც სითბოსი და სინათლის, საერთოდ სიცოცხლის მომნიჭებელი, იყო მზე და სწორედ მზე გახდა მთავარი საფიცარი მისთა თაყვანისმცემელთა... მზისათვის, განსაკუთრებით ზამთრის სიციფეებში, ბევრჯერ გვითხოვნია ამოსვლა და სასყიდლად ყველსა და ღომს დავპირებივართ“:

ჩხანა, მორთია,  
ჩხანა, მორთია,  
ყვალი ღო ღუმუს რჩანქია.

მზეო, ამოდი,  
მზეო, ამოდი,  
ყველსა და ღომს გაჭმევო. (11], 68)

სამეგრელოში დაცული მზისადმი ვედრების ეს ტექსტი, რომელიც ახლა საბავშვო რეპერტუარშია შესული, ჩვენთვის საინტერესოა, როგორც უზენაესი მნათობისადმი მსხვერპლის შეწირვის უძველესი ჩვეულების ამსახველი. ყველისა და ღომის დაპირება საგალობელში სწორედ ამაზე მიუთითებს. ქართულ ზეპირსიტყვიერებაში მზის თაყვანისცემისა და მისდამი მსხვერპლის შეწირვის ჩვეულების უფრო აშკარა მაგალითებიც მოიპოვება:

მზეო, მზეო, გამოდი,  
ჩვენს ეზოში ჩამოდი,  
მიანათე ბაქებსა,  
ცხვარს დაგიკლავ მაქესა. (12], 49)

ამინდის რიტუალთან იყო დაკავშირებული აგრეთვე საგაზაფხულო დღეობები და მათი ამსახველი ზეპირსიტყვიერება. ხატოვანი გამოთქმის — „შვიდ მაისის წვიმა“ — ილუსტრაციისას თედო სახოკია იყენებს აგრარულ-მაგიური ხასიათის საგაზაფხულო ლექს-სიმღერის რამდენიმე ვარიანტს:

„წვიმაჲ შვიდ მაისისაო...  
წყნარად მოსულო დილის ცისკრისაო,“

საწყალსა და არასმქონეს  
აღარ გაუჭირდაო“;

„შვიდ მაისის წვიმაო,  
თმა კოჭებამდინაო“,

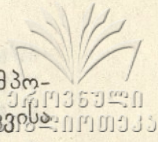
„შვიდი ფეხი ყანა გქონდესო,  
შვიდ მაისის წვიმა მოხვდესო, —  
იმედი გქონდესო.“ (11], 73—74)

„შვიდ მაისის წვიმაო  
შვიდას თუმნად ღირდაო,

უკანასკნელი ვარიანტი, როგორც თვითონვე მიუთითებს, მოხმობილია პ. უმიკაშვილის კოლექტიიდან, სადაც იგი ანდაზებშია შეტანილი ([13], 484).

როგორც მასალებიდან ირკვევა, შვიდი მაისის წვიმას მაგიური ძალა აქვს; იგი ფასდაუდებელია ადამიანთა სამეურნეო ყოფაში: მოსავლიანობის, ბარაქიანობის საწინდარია და, ამავე დროს, ხელს უწყობს თმის ზრდას. ამ მაგიურ ციფრთან დაკავშირებული თმის გაზრდის რწმენა კარგად ჩანს აგრეთვე ლექსში:

შვიდ მაისის ნამი  
თავზე დამედინა,  
შვიდ-შვიდი ნაწნავი  
ზურგზე დამეჭიმა. (14], 285)



ცნობილია, რომ „შვიდი“ ლეოთაბრივი ციფრია. იგი აუცილებელი კომპონენტია აგრეთვე „ყვავილ-ბატონებისადმი“ მიმართული საგალობელი ლოცვისა („შვიდი ბატონი“, „შვიდი და-ძმა“, „შვიდი ჯამი მარგალიტი“, „შვიდი სოფელი“, „შვიდი კარავი“ და სხვ.). ბარბარეს კულტთან დაკავშირებულ ლექსებში შემორჩენილ ამ ლეოთაბრივ ციფრს ი. ჯავახიშვილი ძველ აღმოსავლურ (შუმერულ-ბაბილონურ) „შვიდს“ უღარებს ([15], 193). საფიქრებელია, რომ იგრის ხეობის ფშავლების სამედიცინო ფოლკლორში ფიქსირებული „შვიდი მაისი“, როგორც სისხლის გაღებისა და სამკურნალო მცენარეების შეგროვების დღე ([16], 7), შუმერულ სამყაროში გავრცელებულ „შვიდთან“ იყოს დაკავშირებული.

თედო სახოკიას საოჯახო არქივში დაცულ ე. წ. „საანდაზო ლექსებში“ გვხვდება სამეგრელოში ფართოდ გავრცელებული სამეურნეო ლექსი „მეესიმ ჭვიმა ოქრო რე“ (მაისის წვიმა ოქროა), რომელსაც ახლავს თარგმანიც:

მეესიმ ჭვიმა ოქრო რე, ივანობაშ — ვარჩხილი, კვირკუემ ჭვიმა — დულა რე, არგუსოში — დაჩხირი.	მაისის წვიმა ოქროა, ივანობისა — ვერცხლი, კვირკობისთვისა — მდულარე, ავგისტოსი — ცეცხლი .
---	--

როგორც მინაწერიდან ვგებულობთ, თ. სახოკიას ლექსი სამეურნეო ანდაზების ახსნისათვის სჭირდებოდა. ამ ლექსის ვარიანტი 1880 წელს დაბეჭდა ა. ცაგარელმა ([17], 85), ხოლო 1911 წელს — ი. ყიფშიძემ ([7], 181).

„საანდაზო ლექსებშივეა“ შეტანილი სამეურნეო-აგარაული ხასიათის ლექსი „იანვარსა რვასა“:

იანვარსა რვასა ნუ გამოხვალ კარსა, ნურცა მიხვალ დისასა,	ნურცა ცოლის ძმისასა. თუ მიხვიდე დისასა, ფული გჭონდეს ქისასა.
--	--

ამ ლექსის ვარიანტი 1935 წელს დაიბეჭდა „ხალხური შემოქმედების საუნჯეში“ (თბ., 1935, გვ. 220). რვა იანვრის შესახებ ჯ. ნოლაიდიელი წერს: „ხალხის გადმოცემით, რვა იანვარი საშიში დღეა. ამ დღეს მგზავრობას, საზოგადოდ, სახლიდან გამოსვლას ერიდებიან... არსებობს გადმოცემა, რომლის მიხედვით რაღაც საშინელება მოხდა რვა იანვარს მთაში გამგზავრებულ სიძე-სიმამრსა და სიძე-ცოლისძმას შორის.

უმეტეს შემთხვევაში რვა იანვარს (ნაგულისხმევია ძველი სტილით) ცუდი ამინდია. ამიტომ ამბობს ხალხი:

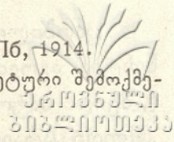
იანვარსა რვასა  
ნუ ენდობი მთასა;  
ნურც სიძე-სიმამრსა,  
ნურცა ცოლის ძმასა. ([4], 127)

ამრიგად, თედო სახოკიამ მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა სამეურნეო-აგარაული რიტუალებისა და მასთან დაკავშირებული ფოლკლორული მასალების ფიქსაციისა და გაანალიზების საქმეში.

ფოლკლორისტიკის კათედრა

ლიტერატურა

1. თ. სახოკია, მოგზაურობანი, თბ., 1950.
2. ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, თბ., 1941.
3. ქს. სიხარულიძე, ამინდის რიტუალი და პოეტური შემოქმედება, „მაცნე“, 1974, № 1.
4. ჯ. ნოლაიდი, ნარკვევები და ჩანაწერები, წ. I, ბათუმი, 1971.
5. თ. სახოკია, ქართული ზატოვანი სიტყვა-თქმანი, ტ. I, თბ., 1950.



6. თ. სახოკია, ეთნოგრაფიული ნაწერები, თბ., 1956.
7. Кипшидзе И., Грамматика мингрельского (иверского) языка, СПб, 1914.
8. ქს. სიხარულიძე, საწესჩვეულებო პოეზია, ქართული ხალხური პოეტური შემოქმედება, ტ. I, თბ., 1960.
9. ს. შაკალათია, ფშავი, თბ., 1934.
10. ს. შაკალათია, თუშეთი, თბ., 1933.
11. თ. სახოკია, ქართული ხატოვანი სიტყვა-თქმანი, ტ. III, თბ., 1955.
12. ქს. სიხარულიძე, ქართული საბავშვო ფოლკლორი, თბ., 1938.
13. პ. უმიკაშვილი, ხალხური სიტყვიერება, თბ., 1937.
14. ხალხური სიბრძნე, ტ. IV, თბ., 1965.
15. ი. ჯავახიშვილი, საქართველოს, კავკასიისა და მახლობელი აღმოსავლეთის ისტორიულ-ეთნოლოგიური პრობლემები, წ. I, თბ., 1950.
16. მ. შენგელაია, ეტიუდები ქართული მედიცინის ისტორიიდან, თბ., 1963.
17. Цагарели А., Мингрельские этюды, I—III, СПб, 1880, გადაბეჭდილია: ქართული ხალხური სიტყვიერება, მეგრული ტექსტები, თბ., 1975, გვ. 11.

Т. И. ШИОШВИЛИ

**ХОЗЯЙСТВЕННО-АГРАРНЫЕ РИТУАЛЫ И УСТНОЕ ТВОРЧЕСТВО**

(По материалам Т. Сахокиа)

**Резюме**

В Грузии — древнейшей земледельческой стране — создание культа божества погоды и связанных с ним ритуалов нашло свое отражение и в фольклоре. С этой точки зрения интерес представляют материалы, зафиксированные Т. Сахокиа. Здесь читатель знакомится с распространенным в Аджарии ритуалом, восхваляющим божество погоды („Курбаноба“), с обрядом „Лазароба“, известным во многих уголках Грузии, и связанным с ними устным творчеством.

С культом божества погоды связаны также поклонение светилам, весенние праздники и отображающий их фольклор.

T. SHIOSHVILI

**ACRARIAN-ECONOMIC RITUALS AND FOLKLORE**

(According to T. Sakhokia's materials)

**Summary**

In Georgia, as one of the oldest agrarian countries, the creation of a cult devoted to a god of the weather, and with its rituals, found its reflection in the folklore. From this point of view the material established by T. Sakhokia is of great interest. In this article the reader will become acquainted with rituals, common to many parts of Ajarie, praising the god of the weather, „Kurbanoba“, and with the ceremony „Lazaroba“, known in different parts of Georgia, and with the folklore connected with the rituals and ceremony. With the cult of the god of the weather is also connected the adoration of the planets, The spring holidays, and the folklore which reflects them,

## ვახტანგ გორგასალი „დროებაში“ გამოქვეყნებული ფოლკლორული მასალების მიხედვით

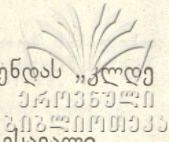
მანია ხინთიბიძე

სოციალური და ეროვნული ატმოსფეროს რთულ პირობებში დაარსდა ვახ. „დროება“ (1866 წ.). ვახ. „დროების“ მიმართულება და მუშაობის შინაარსი ძირითადად ეროვნული და სოციალური თავისუფლებისათვის ბრძოლით განისაზღვრებოდა, რაც არა მარტო თანამედროვე ვითარების გაშუქებას, არამედ ისტორიული წარსულის შესწავლასა და მით სარგებლობას საჭიროებდა. წარსულის გაგების ერთ-ერთი ძირითადი წყარო კი „დროების“, როგორც პროგრესული გაზეტის, თვალსაზრისით, მშრომელი ხალხის ყოფისა და სულისკვეთების შესწავლა იყო. მაგრამ მშრომელი ხალხის სულისკვეთება ეროვნული დამოუკიდებლობის საკითხში — ერთგვარ კავშირში იყო თვით სახელმწიფოს მმართველთა, მეფეთა საქმიანობასთანაც. ამ მხრივაც საკმაო მასალა იყო ხალხში, რასაც შესწავლა სჭირდებოდა.

„დროების“ ერთ-ერთ ამოცანას ქართველებში ეროვნული სულისკვეთების გამოცოცხლება და ეროვნული თვითშეგნების ამაღლება წარმოადგენდა. პროგრესულ თვალსაზრისზე მდგომი ვახეთი ამ საქმეში უპირველეს მნიშვნელობას ანიჭებდა მშრომელი ხალხის მიერ სხვადასხვა პერიოდში ისტორიულ ამბებზე შექმნილ ნაწარმოებებს, მათ მთავარ გმირთა პოზიციებს თავდამსხმელებთან ბრძოლებში, თავდასხმის მოტივებს, მიზანდასახულებებს, ქართველთა სულიერ განწყობილებას, თავდაცვის სტრატეგიასა და ტაქტიკას, ბრძოლის ხერხებს და მასთან დაკავშირებულ სხვა საკითხებს.

ვახტანგ გორგასალის შესახებ გამოქვეყნებული ფოლკლორული ნაწარმოებები მნიშვნელოვან ადგილს იჭერს ვახ. „დროებაში“. ვახეთში გამოქვეყნდა ლეგენდები: 1. „ხალხური გადმოცემა ვახტანგ გორგასალაზე და ბერეკაცის ნაამბობი ალექსანდრე ბატონიშვილზე (ნაამბობი ბოჭორმის მთაზე)“ და 2. „კლდე-მაღალას ციხე“ [5]. როგორც ცნობილია, ამ ლეგენდების, კერძოდ, „კლდე-მაღალას ციხის“ შესახებ მრავალი მოსაზრებაა გამოთქმული. ლეგენდას შეეხნენ მეცნიერები: თ. ჟორდანია, ი. ჯავახიშვილი, ს. კაკაბაძე, პ. უმიკაშვილი და სხვ.

როგორც ქვემოთ იქნება აღნიშნული, ამ ლეგენდის მნიშვნელობის გარკვევაში დიდი დამსახურება მიუძღვის პროფ. ქს. სიხარულიძეს, — გარდა ქვემოდასახელებული გამოკვლევისა, მან თავის მიერ შედგენილ „ქართულ ხალხურ საისტორიო სიტყვიერებაში“ შეიტანა ხალხური ნაწარმოებები ვახტანგ გორგასალაზე



[2] 53—60). აქ მხოლოდ ვახტანგ გორგასალზე დაბეჭდილ ერთ ლეგენდას „კლდე მაღალას ციხეს“ ვეხებით.

ლეგენდას — „კლდე-მაღალას ციხე“ — წინ უძღვის ვრცელი შესავალი.

ლეგენდის მოკლე შინაარსი ასეთია: ვახტანგ მეფე დედისაგან გაიგებს, რომ ოსმა ბაყათარმა ქართლი დაიპყრო და ვახტანგის და წაიყვანა. 16 წლის ვახტანგი მოემზადა ბაყათართან საომრად. რადგან იგი ბრძოლაში გამოუცდელი იყო, დამ მას ბრძოლის ხერხი ასწავლა — ისარი ჯაგმნისაგან დაუფარავ იღლაში ესროლა ბაყათარისათვის. ვახტანგი ასეც მოიქცა. მან ბაყათარისათვის მიცემული ფიცი — წყალში არ გიღალატებო, გატეხა — ისარი, სწორედ წყალში გასვლის დროს ესროლა მას და მოჰკლა. ფიცის გატეხის გამო, ცოდვის მოსანანიებლად, ვახტანგმა ააშენა ოთხი ტაძარი: სიონის, სამთავისის, მეტეხის და წილკნის კათედრალი. ეს ლეგენდა პირველად „დროება“ გამოაქვეყნა, ვახტანგ გორგასალზე ამჟამად არსებულ ყველა ლეგენდასთან შედარებით იგი უფრო უფრ. „მოგზაური“ [6] გამოქვეყნებულ ამავე ლეგენდას უახლოვდება სახელწოდებით „სოფელი მეტეხი და მისი ნაშთი“ (ამ ვარიანტს არც ჩამწერი აწერია, არც ჩაწერის ადგილი და დრო). ამის ნათელსაყოფად შევადაროთ ამ ორი ლეგენდის მომენტები ერთმანეთს.

„დროება“, 1875 წ., №№ 38, 39 — „კლდე-მაღალას ციხე“. ისტორიული ლეგენდა	„მოგზაური“, 1902 წ. № 9—10, „სოფელი მეტეხი და მისი ნაშთი“
---	---

1) ფარნაოზის მიერ ალ. მაკედონელის გაძევების შემდეგ, ქართლის მოსვენებული მდგომარეობა მირიან მეფის სიკვდილამდე. შემდეგ ოსების შემოსევა, ქართლის აოხრება, „კლდე-მაღალას“ ციხისა და ქ. კასპის დაპყრობა.

2) თამაშის დროს ჭაბუკ ვახტანგ გორგასალის მიერ ამხანაგის გალახვა და ამ უკანასკნელის დაყვედრება — რაიმე რომ შეგძლოს, საკუთარ დას დაიხსნიდი ტყვეობიდან.

3) აღელვებული ვახტანგის შინ წასვლა და დედისადმი თხოვნა — ძუძუ მომაწოვეო. დედის თანხმობა, ვახტანგის მიერ ძუძუზე კბილის დაჭერა და დის ამბის გამოკითხვა. იძულების გამო დედის მიერ თხოვა იმის შესახებ, რომ ბაყათარმა ქართლი დაიპყრო და ვახტანგის და მოითხოვა — თუ არ მომცემთ, მთელ საქართველოს გაუნადგურებო და ის გაატანეს.

4) ვახტანგისადმი დედის მიმართვა: — შენი დის გულსათვის საქართველოს ნუ გააუბედურებო.

5) ვახტანგის განზრახვა სამშობლო და თავისი და მტრისაგან დაეხსნა, საქართველოს სხვადასხვა კუთხიდან წარჩინებულთა მოწვევა ქ. მცხეთაში და ომისათვის სამზადისი.

6) ვახტანგის ბაყათართან საბრძოლველად ჯარით წასვლა და გომთან მისვლა ქ. კასპის პირდაპირ.

7) ვახტანგის მიერ კაცის გაგზავნა დასთან და მიზანდასახულობის გაგებინება.

არ არის

ვახტანგის მიერ ამხანაგის გალახვა და ამ უკანასკნელის დაყვედრება: „აქ რას იკრივები, თუ ყოჩილი ხარ, წადი, შენი და დაიხსენ ბაყათარისგან, რომელსაც ხარჭად უზისო“.

ვახტანგის მიერ თხოვნა — დედა ძუძუ მომაწოვეო. ვახტანგის მიერ ძუძუზე კბილის დაჭერა და დის ამბის გამოკითხვა. იძულების გამო დედისაგან ყველაფრის დაწვრილებით თხოვა.

დედის მიმართვა ვახტანგისადმი: შენი იცი, დასა და ქართლს როგორ უშველიო.

ვახტანგის საომრად მზადება და ჯარის შეგროვება.

ბაყათარის წასვლა ჯარით მეტეხის ტაძართან.

ვახტანგის მიერ წერილის გაგზავნა დასთან და ამბის გაგებინება.

8) ვახტანგის მიერ სამხედრო თათბირის მოწვევა.

9) ვახტანგის მიერ ბაყათარის საბრძოლველად გამოწვევა.

10) ბაყათარის სიტყვები — ხუთი წლის ბავშვს როგორ ვეომო, მაგრამ მაინც თანხმობა. — გამოდი, ვიბრძოლოთო.

11) ვახტანგის გაბრაზება — მე, მეფე ვარ და შენთან მოვიდეთ?

12) ბაყათარის მიერ ფიცის მოთხოვნა, რათა ვახტანგს ის წყალში არ მოეკლა და ვახტანგის თანხმობა.

13) დისაგან დარიგება იმის შესახებ, რომ გამოუცდელი ვახტანგი ბრძოლაში გაწვრთნილ ბაყათართან დამარცხდებოდა, თუ მარცხენა იდლიაში ისარს არ მოახვედრებდა.

14) თანმხლებ პირებთან თათბირის შედეგად, ვახტანგის დის დარიგებისამებრ მოქცევა და ბაყათარის მოკვლა.

15) ოსების დამარცხება, დის გათავისუფლება და ოსების ლექსი ვახტანგის მიერ ფიცის გატეხის შესახებ.

16) ფიცის გატეხის ცოდვის მოსანანიებლად ოთხი ტაძრის აგება.

17) „სამთავისის“ ეტიმოლოგია.

არ არის

ვახტანგის მიერ ბაყათარის გამოწვევა საომრად.

არ არის

არ არის

ბაყათარის მიერ ფიცის ჩამორთმევა: სანამ წყალში ვარ, ისარი არ მესროლოო.

დისგან დარიგება იმის შესახებ, რომ გამოუცდელი ვახტანგი ბრძოლაში გაწვრთნილ ბაყათართან დამარცხდებოდა, — მისი მოკვლა, მხოლოდ იდლიაში დაჭრით შეიძლებოდა.

ვახტანგის მიერ ბაყათარის მოკვლა.

ვახტანგის მიერ ოსების დამარცხება და დის გათავისუფლება.

ფიცის გატეხის ცოდვის მოსანანიებლად ხუთი ტაძრის აგება

„მეტეხის“ ეტიმოლოგია.

ასეთია ლეგენდის ამ ვარიანტების მომენტები და მათი თანმიმდევრობა. როგორც ვხედავთ, უფრო ხშირად, თითოეული მათგანი თავისებურია, ამასთან „დროებაში“ გამოქვეყნებული ვარიანტი გაცილებით ვრცელი და სრულიცაა.

ამ ლეგენდის ვარიანტები პერიოდულად ქვეყნდებოდა როგორც „დროებაში“, ისე სხვაგან. „დროებამ“ [5] გამოაქვეყნა სხვა ვარიანტი, რომელშიაც ლალატის ეპიზოდი სხვა სახითაა წარმოდგენილი, არც ოსეთი იხსენიება და არც რომელიმე სხვა ქვეყანა. ბაყათარის მაგიერ კი როგორც პროფ. ქს. სიხარულიძემ აღნიშნა, ნახსენებია ([14] 116) ერთი ხელმწიფე, რომელიც ვახტანგს მოუკლავს, მართალია მხლებელთა რჩევით — მაგრამ არა წყალში და არა იდლიაში სროლით, არამედ კისერში ისრის კვრით.

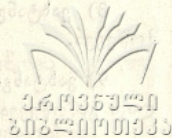
ეს ეპიზოდი მექანიკურადაა ჩართული თქმულების იმ ნაწილში, რომელიც, ძირითადად, ცოლის ლალატს ეხება ვახტანგისადმი.

1875 წ. დაბეჭდილ ლეგენდაში ლალატის დროს ნახსენებ სიტყვა „ილი“—ას ვხვდებით კირიონის მიერ გამოქვეყნებულ ვარიანტშიც, რომელშიც ნათქვამია, ვინც გადარჩა შემდეგი სამწუხარო სიმღერით წავიდნენო:

ქართველ მეფემ ფიცი სტეხა  
შეარცხვინა თვისი გვარი,  
ოს-ბაყათარ მისცა მტკვარსა,<sup>1</sup>  
მით შეიქმნა მოლაღატ!

<sup>1</sup> ს. კაკაბაძის აზრით ეს მდინარე თერგია და არა მტკვარი.

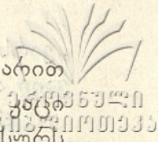
ლალატობით დააფუძვნა  
თავის ტახტი ვულ-მცინარი,  
ღმერთთან მოპასუხე არის,  
რომ მოგვიკლა „მხარ-მოხატე“. ([7], 178)



ფიცის გატეხის ეპიზოდის ვარიანტში ერთგვარი განმარტებაც არის კირიონის მიერ ამ გამოქვეყნებულ გადმოცემაში ([7], 18—19). მას მონახული აქვს საბუთი, რომლის მიხედვით, ვახტანგის ეს მოქმედება წარმართობის წინააღმდეგ ქრისტიანობის ავტორიტეტის დაცვასა და მისდამი პატივისცემას ემსახურებოდა. აქ აღნიშნულია: ბაყათარის დასარწმუნებლად, რომ მას წყალში არაფერს ავნებდა, ვახტანგმა მას ქრისტე დაუფიცა — „ვფიცავ ჯვარცმულს“-ო. მაგრამ ბაყათარი ქრისტეზე ფიცს არ ერწმუნა: „— არა, გააწყვეტინა ბაყათარმა, ჯვარცმულს ნუ ფიცულობ; იმას თუ რაიმე ძალა და მადლი ჰქონდა, ჯვარზე არ ეცმებოდა, შენ დაიფიცე ღმერთი დღისა და ღამის, მთისა და ბარისა, ტბისა და ტყისა, ელვა-ქუხილისა და მესისა“-ო. რაკი ვახტანგმა ჯვარცმული მაცხოვრის ბაყათარისაგან ასე ურიგოდ ხსენება გაიგონა, გულში ფიცის გატეხა განიზრახა, ბაყათარს კი შეჰფიცა: ვფიცავ, წყალში არაფერს გავნებო. ბაყათარი ამ ფიცს ერწმუნა და ცხენი არაგვში შეაგდო. იგულისხმება, როგორც კირიონის მიერ ჩაწერილ ვარიანტშია აღნიშნული, ვახტანგს ფიცის გატეხისას მხედველობაში თავისი დის დარიგება ჰქონდა, რომელსაც ამ გადმოცემის მიხედვით, ვახტანგი წერილის საშუალებით გაეცნო. ვახტანგმა არ მიიღო ქართველი დიდებულების რჩევა — შენ ნუ იბრძოლებ ბაყათართანო, და ბრძოლისათვის მზადების დროს შევიდა კარავში, ილოცა. შემდეგ უბიდან თავისი დის წერილი ამოიღო და ერთხელ კიდევ გადაიკითხა. და წერდა თავის ძმას: „ისრით ბაყათარს ვერაფერს დააკლებ, რადგანაც მთელი ტანი სქელი და მაგარი ჩაჩქანით აქვს შემოსილი. ეს ჩაჩქანი მხოლოდ მარჯვენა ილიაში არის გარღვეული და ამ ადგილას მოხვედრილი ისრით შესაძლებელია მისი ვნებაო“. ამის შემდეგ მივიდა ვახტანგი არაგვის პირას და გამოიწვია ბაყათარი საომრად ([7] 18).

ამრიგად, ვახტანგის მოლალატური ქცევა მის მიერ ქრისტიანობის დაცვით აიხსნება. ცხადია, ამ გადმოცემის მიხედვით, ვახტანგის ლალატი იმ დროისათვის პროგრესული სარწმუნოების — ქრისტიანობის ხელყოფისაგან დაცვის მოთხოვნილებას ამართლებს, რომელიც ისე დიდი მნიშვნელობის იყო იმ დროს, რომ ერთი კაცის მიმართ ლალატი, მასთან შედარებით, არც კი მოჩანს. ეს ერთი მხრივ. მეორე მხრივ კი ეს ლალატი არა მხოლოდ ვახტანგის დის დახსნის მიზნითაა ჩადენილი, არამედ ზემოაღნიშნულზე გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანი და მარადიული ამოცანით — სამშობლოს სიყვარულით. ეს უკანასკნელი ბაყათართან ბრძოლის შესახებ შექმნილ ყველა ლეგენდასა და თქმულებაში მოჩანს, რომლის მიხედვით, ბაყათარი დაემუქრა ვახტანგის დედას, რომ თუ იგი თავის ქალიშვილს არ მისცემდა მას, ასეთ შემთხვევაში ბაყათარი საქართველოს ააოხრებდა. ქართველობამ ასეთ მოთხოვნაზე უარი სთქვა, მაგრამ დედამ მთელი სამეფოს დალუპვას თავისი ქალიშვილის განწირვა არჩია — „მე ერთი შვილის დალუპვა ვარჩიე მთელი სამეფოს დალუპვას“-ო უთხრა დედამ ვახტანგს.

ისე რომ, ხალხი ვახტანგის ამ ქცევას გარკვეულ და სწორ მოტივს უძებნის და ამ შემთხვევაში არც ლალატობს ისტორიულ სიმართლეს: სამშობლოს დაცვისათვის ბრძოლა იყო სწორედ ვახტანგის მოღვაწეობის მთავარი მოტივი და ამიტომაც უწოდა მას ჩვენმა ხალხმა გმირი. მაგრამ კირიონის მიერ გამოქვეყნებულ ვარიანტში არ ჩანს — რა მოტივით გაუგზავნა ეს წერილი დამ ვახტანგს. ამ ხარ-



ვეზს ავსებს „დროების“ ვარიანტი. იქ ნათქვამია: როცა ვახტანგი თავისი ჯარით ბაყათართან სამორად ვაემგზავრა და კასპის პირდაპირ დადგა, თავის დასთან კაცთა გაგზავნა და შეუთვალა: „დღეს ვდგევარ ჩემი ერთგული ქართველებით და მსურს ბაყათართან შეგებით ვადავსწყვიტო საქართველოს და შენი ბედი! ვევედრე ღმერთს, დაო შემწე იყოს!“ .. ეს მომენტი უფრო სრულ სახეს და ლოგიკურ გამართლებას აძლევს ამ ლეგენდას და „დროებაში“ პირველად გამოქვეყნებული ვარიანტის უპირატესობას ამტკიცებს. ეს ახსნა „დროების“ სხვა ვარიანტშიც თავისებურია. იქ მას მოციქული ვადმოსცემს. შინაარსის მიხედვითაც უფრო სრულია „დროების“ მიერ პირველად გამოქვეყნებული ვარიანტის ეს ადგილი. კირიონის ვარიანტში მისი მხოლოდ ბოლო ნაწილია წარმოდგენილი. გარდა ამისა, „დროების“ ამ ვარიანტში დის წერილი შეიცავს მითითებას, რომ ბაყათარს ოცჯერ მეტი ჯარი ჰყავს, ვიდრე ვახტანგს, ბაყათარს დიდი საომარი გამოცდილება აქვს, და თუ ყველაფერ ამას არ ვაითვალისწინებ, თვით საქართველოს მდგომარეობასაც ვააუარესებო. ამ მხრივაც „დროების“ ვარიანტი სხვა ვარიანტების ამავე ეპიზოდზე უფრო სრულია. ამასთან უნდა ითქვას, რომ ყველა ვარიანტში, რომელშიც დის დარიგებაა წარმოდგენილი, იხსენიება სიტყვა „ილია“: ბაყათარი ჩაჩქანშია, რომელიც „მხოლოდ მარჯვენა ილიაში არის გარღვეული და ამ ადგილას მოხვედრილი ისრით“ შეიძლება მისი მოკვლა (კირიონის ვარიანტი); „... ეცადე მარცხენა ილიაში მოახვედრო იარაღი, რადგან მხოლოდ ამ ადგილას არის ოფლით გამოშპალი იმის ტანსაცმელი საომარი ჯაჭვი“. „ილია“ ვახტანგის მოღვაწეობის სხვა მომენტშიც გვხვდება: თვით ვახტანგიც, ცოლის ღალატის შედეგად, ილიაში სროლით მოუკლავთ ([2] 59). ისტორიულ ცნობაშიც ილია იხსენიება: „მოიკლა იგი (ვახტანგი, მ. ხ.) სპარსთა ბრძოლასა შინა მონაყოფილისაგან მისისა, რამეთუ იცოდა განახევი ჯაჭვისა ღლიასა ქუეშე: და აღიპყრა რა ჳრმალი თვისი (ვახტანგ მეფემ), რათა სცეს კაცსა სპარსთაგანს, მონამან მან ბოროტმან ჳკრა ისარი ღლიასა ქუეშე და მით მოიკლა...“ ([9], 290). მეტად საყურადღებოა, რომ ილია, როგორც ისეთი ადგილი, სადაც იარაღის მორტყმით შეიძლებოდა მტრის დამარცხება, ზღაპარშიც გვხვდება. ავიღოთ „ზღაპარი უხეიროსი“ ([10], 162) — აქ რკინის კაცი ამბობს „ჩემ შარდში დასველებული იარაღის მეტი ვერაფერი მომკლავსო, ისიც თუ ილლიის ძირში დამკრესო“. „დროების“ ამ პირველად გამოქვეყნებული ვარიანტის სახით ძველ პერიოდში შექმნილ თქმულებასთან გვაქვს საქმე. ამ თვალსაზრისით დის დარიგება სხვა მხრივაც არის საინტერესო: ვახტანგის და ტყვეა და ეს ტყვე ქალი თავისი მომტაცებელი — ბაყათარის მოკვლისათვის სხვებს აძლევს დარიგებას. ეს მომენტიც მივეითებ ამ ლეგენდის უძველეს საფუძველზე, ის შორეულ ანალოგიას პოულობს ჯადოსნურ ზღაპრებთან. ჯადოსნური ზღაპრის „ფაშკუნჯი“-ს მიხედვით, რკინის ეშმაკმა ბიჭს ცოლი მოსტაცა. ბიჭი ცოლის საძებნელად წავიდა. როგორც იყო მივიდა რკინის ეშმაკის ციხეში, როცა ქალი მარტოდ იყო. მან ცოლს დავალება მისცა — ეშმაკს გამოჰკითხე მისი სიცოცხლე რაში არისო. ქალი ასეც მოიქცა: როცა რკინის ეშმაკი სახლში დაბრუნდა, ეშმაკისაგან შემდეგი გაიგო: „ამა და ამ მთის ძირში ერთი დიდი ცხვრის ფარა დგას, იმ ცხვრის ფარაში ერთი ქორბუდიანი ირემი დადის, იმ ირმის თავში ერთი მწვანე კოლოფი დევს, კოლოფში სამი მწვანე მერცხალი ზის და ის მერცხლები ჩემი — ერთი ჯანია, მეორე — ღონე და მესამე — სულიო“ ([11], 28—33), და იმ ირემს, თუ „ჩემს შარდში ნაწრთობი ტყვია არ არის, ვერა მოჰკლავს რა“. ამასთან ირემს ძაღლები და ვირი უბია იქვე და თუ კაცს „ჩემს შარდში ნაწრთობი ტყვია აქვს“ —



„ვირს თივა დაუდოს და ძაღლებს — ხორცი“, ამ გზით შევა და ირემს მოჰკლავსო, ვაჟი ასე მოიქცა, რკინის ეშმაკი მოჰკლა და ცოლი დაიხსნა.

ამრიგად, მხოლოდ ცოლმა, როგორც შინაურმა, გაიგო მომტაცებლის თემა სება, რომლის გათვალისწინებით ის დაიხსნეს. ზემოხსენებული ზღაპრის „უხე-იროს“ მიხედვითაც, გაიგო რა უხეირომ, რომ რკინის კაცს ქალი ჰყავდა მოტაცებული, დედაბრის რჩევით, ქალს დაავალა — „მითხარ, რა მოჰკლავს რკინის კაცსო?“ ქალმა რკინის კაცის საშუალებით შეიტყო, რომ მისი მოკვლა მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეიძლებოდა, თუ იარაღს იღლიის ძირში დაჰკრავდნენ. ეს ქალმა უხეიროს გადასცა, რის შედეგად ამ უქანასქნელმა რკინის კაცი ადვილად მოჰკლა და ის ქალი შეერთო ([10], 161—162). ზღაპარშიც „ლალი, ია, ვარდი და ვარსკვლავა“, ასევე გაიგებს მოტაცებული ქალი იმას, რომ მომტაცებლის სული შუშაში იყო და თუ ვინმე ამ შუშას გატეხდა და ნატეხებს ფეხს დაადგამდა, დევი მოკვდებოდა. ეს საიდუმლო ქალმა მთიულს გადასცა და ამ გზით ქალი გაათავისუფლა ([11], 145).

ბაყათარის მოკვლაც, როგორც ითქვა, ამ გზით მოხერხდა. მოტივი იგივეა, რასაც, როგორც ვხედავთ უძველეს პერიოდში შექმნილ ნაწარმოებებში ვხვდებით. ამ გარემოებასაც ჩვენი საკითხისათვის ორგვარი მნიშვნელობა აქვს: შეიძლება ვახტანგზე შექმნილი თქმულების ამ მოტივის მართლაც ჯადოსნურ ზღაპრებში ჰქონდეს საფუძველი.

ამ ლეგენდაში ორი ანალოგიური მომენტია. ერთი თვით ფოლკლორში მოჩანს ჯადოსნურ და საგმირო ხასიათის ნაწარმოებებში გავრცელებული მოტივის სახით, რომლის რამდენიმე მომენტი ზემოთაც აღვნიშნეთ, ზღაპრებთან დაკავშირებით, მაგრამ არანაკლებ საინტერესოა სხვა მომენტიც, რომელსაც, ჯადოსნურ თქმულებებსა და ჯადოსნურ ზღაპრებში ვხვდებით. „ამირანის“ ერთ სვანურ ვარიანტში ასეთი ადგილია. ამირანი, ბადრი და უსიბი ყველას სცემდნენ, ვისაც კი შეხვდებოდნენ. გალახულები მიაძახებდნენ: „თქვენ თუ კარგი ჭაბუკები ხართ, ჩვენ კი ნუ გვცემთ, მამათქვენს, იამანს, თვალზე რა მოუვიდა, ის გაიგეთო“. სამივე დედასთან გაიქცა და მამის თვალის გაფუჭების ამბავი ჰკითხეს, დედამ არ უთხრა სისწორე. მაშინ ძმებმა თითო ძუძუზე თითო ცხელი პური მიადეს და უთხრეს: „ან გვითხარი იამანის თვალის ამბავი, ანდა ძუძუებს დაგწავეთო“. მეტი ღონე აღარ იყო, ყველაფერი უამბო. — იამანს ერთი დევი ჩამეტერა, — დაიწყო ქალმა, — ბეგარა დაგვადო. როდესაც უსიბი და ბადრი დაგვებადა, მოვიდა ეს დევი და ერთ-ერთი, ან უსიბი, ან ბადრი, ითხოვა: თუ ამით ვერ შეეღვეითო, მაშინ იამანის მარჯვენა თვალი მინდაო. იამანმა შვილი ვეღარ გაიმეტა, მის მაგიერ თვალის მოთხრა არჩია და კიდევაც მისცა ([12] 54). როგორც ვიცით, ამირანმა, ბადრიმ და უსიბმა დევზე შური იძიეს.

ზღაპარში „ცხრა ძმა“ აღნიშნულია: ერთხელ ქალი ბავშვებთან თამაშობდა და თამაშობაში ერთი გოგონა აატირა. გოგოს დედამ დასწყევლა ქალი და დააყვედრა: „შე გასაწყვეტო, თუ ეგეთი ღონიერი ხარ, ცხრა მთას იქით რომ ცხრა ძმა გადაგეკარგა, იმათ რატომ არ იპოვი და უშველიო“. ქალს ჩაეკვდა გულში დედაკაცის სიტყვები, მივიდა დედასთან და უთხრა:

— დედავ, ჟინმა მომიარა და ძუძუ მომაწოვეო,

— რაღა დროს შენი ძუძუა, შვილო, — უთხრა დედამ, — ეხლა გასათხოვარი ქალი ხარო.

ქალმა უთხრა კიდევ:

— დედავ, თუ გიყვარდე, მომაწოვეო!

დედამ აუსრულა თხოვნა.

ქალმა, ძუძუ რომ ჩაიგდო პირში, რაც ძალი და ღონე ჰქონდა, მოუჭირა ცხრილი და დას:

— მითხარი, თუ მართლა ცხრა ძმა მყავსო.

— არა შვილო, — უპასუხა დედამ — მე იმის ღირსს ვინ გამხდის, რომ ცხრა შვილი მყავდესო!

— სწორედ მითხარ, თორემ ძუძუს მოგაგლეჯავო! — უთხრა ქალმა.

დედა რომ შეწუხდა ტკივილისაგან, მერე უთხრა: „მართალია, შვილო, ცხრა შვილი მყვანდა, მაგრამ ისინი ცხრა მთას იქით გადაიკარგენო“. და ქალი იმათ საძებრად წავიდა ([10], 142—143).

ვახტანგ გორგასალის შესახებ „დროებაში“ დაბეჭდილი ლეგენდის „კლდე-აღლას ციხის“ ეს ეპიზოდი ასეთია: ვახტანგი ამხანაგებში თამაშობდა და ერთ მოთამაშეთაგანს „სილა გააწნა ყბაზედ, ამ დარბეულმა გაფიცებულ ვახტანგს მიამახა: „შენ თუ კარგი მეფის შვილი იყო და შეგედლოს რამე, აი, შენი და რომ ოსის დაპუას (ბიჭს) უზის ხასათ, იმას უშველიდი რასმეო! აქ ჩემზედ იჩენ ძალასო!“ ვახტანგს ტანში ყრუანტელმა დაუარა, სირცხვილით ველარც ლაპარაკობდა, შინ მივიდა და დედას უთხრა: „დედაო, ძუძუ მომაწოვე შენი ჭირიმე, ამით მინდა სიყმაწვილეს გამოვესალმო და გადავდგა კაცობაში ფეხი!“ დედამ უარი ვერ უთხრა და ძუძუ ჩაუღო ვახტანგს პირში. ვახტანგმა წოვნის მაგიერად კბილები მოუჭირა და უთხრა: — „დედავ, მითხარ, სად არის ჩემი და, თორემ ძუძუს მოგაგლეჯავ და მეც თავს მოვიკლავ!“ . დედა იძულებული გახდა ვახტანგისათვის გაეცა ოსი ბაყათარის მიერ ქართლის დაპყრობის ამბავი და ულტიმატუმის წამოყენება: „ან მომეცით თქვენი ნებით ქალიო, და ან არა, გამოდით საომრათ, გაგყლიტოთ და გავასწოროთ მიწის პირათ თქვენი დიდებული მცხეთა და მასთან მთელი საქართველო“-ო. ქართველები არ დათანხმდნენ; მაგრამ მე ერთი შვილის დაღუპვა ვარჩიე მთელი სამეფოს დაღუპვას, მივეცი შენი და ჩემის ნებით“. ვახტანგი ამის შემდეგ მოემზადა სამშობლოს და დის გასათავისუფლებლად და მიზანსაც მიიღწია.

ამრიგად, ამირანის თქმულებისა და ზღაპრის „ცხრა ძმა“ ზემომოყვანილი ეპიზოდები სავსებით ემთხვევა ლეგენდის ამ ეპიზოდს, რაც ამ უკანასკნელის უძველეს ფესვებზე მიგვიბრუნებს. აქვე უნდა ითქვას, რომ ხალხური თქმულებისა და ზღაპრის ეს ეპიზოდი მრავალ სხვა ჯადოსნურ ზღაპარსა და თქმულებასა. ანალოგია შეიძლება ისტორიაშიც მოინახოს. მხედველობაში გვაქვს „ქართლის ცხოვრების“ ის ადგილი, რომელიც ვახტანგის ბაყათართან ბრძოლასა და მიზეზს ასახავს. წინასწარ ერთი გარემოებაა გასათვალისწინებელი. ვახტანგ გორგასალის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის შესახებ, როგორც ცნობილია, „ქართლის ცხოვრებაში“ შესულია ჯუანშერის შრომა. მაგრამ ივ. ჯავახიშვილს საერთოდ ჯუანშერის ზოგიერთი ცნობის სისწორეში ეჭვი შეაქვს. თუმცა ოსებთან ბრძოლის არ ეხება, მაგრამ ჯუანშერის ცნობებზე საერთო წარმოდგენის შესამუშავებლად ამას თვით ოსებთან ბრძოლის შესწავლისათვისაც ერთგვარი მნიშვნელობა აქვს. ივ. ჯავახიშვილის ერთი გამოთქმით ჯუანშერს „ვახტანგის ზღაპრული ისტორია აქვს აღწერილი“ ([19], 241). სხვა ადგილას კი მეცნიერს სწორად მიაჩნია ჯუანშერის ცნობა ვახტანგის მოკვლის შესახებ: „ჯ უ ა ნ შ ე რ ი ს სიტყვით მისი (ვახტანგის, — მ. ხ.) უკანასკნელი ანდრძი და ვედრება ყოფილა: „გამცნებ თქუენ, რათა მტკიცედ სარწმუნოებასა ზედა სდგეთ“. ამას გარდა საგვარეულოსა და „სახლსა ჩემსა ნუ შეუტარცხყოფთ და ს ი ყ ვ ა რ უ ლ ს ა ბ ე რ ძ ე ნ თ ა ს ა ნ უ

დაუტეოზთ“ — „მასასადამე, ვახტანგ მეფის წადილი იყო, საქართველოს დამოუკიდებლობა შეენარჩუნებინა, ბიზანტიასთან პოლიტიკური კავშირის შეწყვეტა და ქრისტიანობა მტკიცედ დაეცვა მახდვიანობის წინააღმდეგ“ ([9], 290), სხვა ადგილას ი. ჯავახიშვილი ამბობს: ჯუანშერს „ერთი მეტად საგულისხმო ცნობა მოეპოვება, რომლის მსგავსი ქართლის მოქცევის მატთანეს არაფერი აქვს“-ო, და ასახელებს ჯუანშერის ცნობას, რომლის მიხედვით, არჩილ მეფემ ვინმე მობი-დანნი დანიშნა ეპისკოპოსად, რომელიც არა ქრისტიანი, არამედ სპარსი, „უსჯულო“ იყო ([9], 304). ამრიგად, ივ. ჯავახიშვილი ჯუანშერის ზოგიერთ ცნობას სწორად ცნობს, ზოგიერთს — არა. პროფ. ს. კაკაბაძე ჯუანშერის მოთხრობის იმ ნაწილში, რომელიც ვახტანგის ოსებთან ბრძოლას ეხება, გაზვიადებას ხედავს, მაგრამ უმთავრესად ის სწორად მიაჩნია. ს. კაკაბაძე წერს: „ჯუანშერის მოთხრობა ამ ნაწილში სავსეა საგმირო რომანის ავტორისათვის დამახასიათებელი გაზვიადებული დეტალებით. ამის მიუხედავად, მთელი მოთხრობა ლიტერატურულად კარგადაა შესრულებული, ყურადღებას იპყრობს თავისი მთავარი ხაზებით, რომელნიც სხვადასხვა გაზვიადებათა ჩამოცილებით საკმაოდ კარგად ასახავენ ეპოქას და თვით ვახტანგის პიროვნებასაც“ ([7], 15).

იმის დასამტკიცებლად, რომ ჯუანშერი, ძირითადად, სწორად გადმოსცემს სინამდვილეს, ს. კაკაბაძეს ჯერ ჯუანშერის ცნობები მოჰყავს ვახტანგ გორგასალის ოსებთან ბრძოლაზე, ხოლო შემდეგ ამბობს: „ვახტანგისა და ბაყათარის ბრძოლის შესახებ არსებობს სხვა მასალებიც“-ო. აგრეთვე, მოაქვს ჯერ ხალხური ლექსი, რომლის უკანასკნელი სტროფის მიხედვით ბაყათარი ამბობს:

კავკასიონი დავიპყარ, ოთხ სამეფოს გაუმკლავდი.  
ქართველ ბატონს და მოვსტაცე, არ დავაგდე ჩემი გვარი.  
მომწვდა, ფიცით მილალატა, მან დაიდვა ჩემი ბრალი.  
ბალათარ წყალსა მიეცა, აღიხოცა ოსთა ჯარი. ([7], 17)

ს. კაკაბაძეს შემდეგ სხვა მასალებიც მოაქვს: პირველია — კირიონის ინიციატივით ჩაწერილი გადმოცემა, რომელიც ძირითადად „დროებაში“ დაბეჭდილ ზემოთ წარმოდგენილი ლეგენდის შინაარსს ემთხვევა. (ქართველი დიდებულები ორივე შემთხვევაში ვახტანგს არ ანებებენ ბაყათართან პირისპირ შებმას. ვახტანგი დის დარიგების მიხედვით ჰკლავს ბაყათარს მდინარეში, იმის მიუხედავად, რომ ბაყათარს მან სიტყვა მისცა წყალში არაფერს დაგიშაგებო. ქართველებმა ოსები დაამარცხეს. ვახტანგმა თავისი და წამოიყვანა და ფიცის გატეხის გამო ეკლესიები ააშენა.). ს. კაკაბაძე დოკუმენტურ ცნობასაც ასახელებს ლეგენდებში აღნიშნული ფიცის გატეხის სისწორის შესახებ. ის ამბობს: „1624 წ. ქართლის კათალიკოსი ზაქარია წერს მცხეთის საყდრის სახელზე: პირველადცა ვახტანგ გორგასალისაგან ფიცის გატეხისათვის შემოწირული იყო ძეგვი და ციხე-დიდი, აწ ისინი სახასოდ (საკუთრად) საკათალიკოსოდ გავხადეთო ([7], 19). პ. უმიკაშვილიც ამბობს თავის მიერ ჩაწერილი ზემოხსენებული ლექსის შენიშვნაში: „ეს წარწერა ოსეთის ერთ საყდარშიაო. ქართველ ბატონს ფიცის ტეხისათვის სამი საყდარი აუშენებია: მეტეხი (მე ვსტეხი), წილკანი (წილ-კვარი) და სამთავისი“ ([13], 311). პროფ. ქს. სიხარულიძე ახლო კავშირს ხედავს ყურნ. „მოგზაურში“ დაბეჭდილ ზემოხსენებულ თქმულებასა და ვახტანგ გორგასალზე არსებულ საქართველოს ისტორიულ ცნობებს შორის ([14], 113—114). ეს ახლობლობა ასე შეიძლება წარმოვიდგინოთ: როგორც „ქართლის ცხოვრების“, ისე ამ თქმულების მიხედვით: ა) ბაყათარი ქართლს დაეცა და ვახტანგის და გაიტაცა; ბ) ბაყათარი მდინარის პირს მოადგა და ფიცი ჩამოართვა ვახტანგს, რომ წყალში გამოსვლის დროს არ ესროდა;

გ) ვახტანგმა ბაყათარზე გაიმარჯვა და თავისი ჯარით ოსები დაამარცხა, დაიმორჩილა ოსეთი. ქს. სინარულიძე იქვე ვახუშტის საქართველოს გეოგრაფიის [1] ცნობის საფუძველზე ზუსტად მიუთითებს იმის შესახებ, რომ ამ თქმულების მომენტი, რომლის მიხედვით, ვახტანგმა მეტეხი ააშენა, ეთანხმება ისტორიულ სინამდვილეს: „თქმულება დეტალებშიც კი ააშკარავებს მის გენეტიურ კავშირს ისტორიკოსის ცნობებთან. აღნიშნულს გარდა, ამ მხრივ ყურადღებას იპყრობს ბაყათარ ოსის დახასიათება“. როგორც თქმულების, ისე ისტორიული ცნობის მიხედვით, ბაყათარი გოლიათი იყო ([14], 113—114). „დროების“ ზემოხსენებული ვარიანტის ზოგიერთი მომენტი კიდევ უფრო უახლოვდება ისტორიულ ცნობებს. მაგრამ, როგორც ნაწილობრივ აღვნიშნეთ, ისტორიულ ცნობებსა და დროების ვარიანტს შორის სხვა მსგავსებაც ბევრია: „ქართლის ცხოვრებაშიც“ ([15], 148) ნათქვამია: ოსებმა მოაოხრეს ქართლი, შემუსრეს ქალაქი კასპი. ვახტანგმა წარჩინებულნი შეკრიბა და მათ განუცხადა — ოსების მიერ მოყენებულ შევიწროებას არ მოვითმენ, სიკვდილი სჯობია ასეთ დღეში ყოფნასო, რაც წარჩინებულებმა მოუწონესო. განსხვავება ისაა, რომ „ქართლის ცხოვრების“ მიხედვით, ამ ამბებს ბაყათართან ბრძოლამდე აქვს ადგილი და არა მასთან ბრძოლის წინ, როგორც ეს „დროებაში“ დაბეჭდილ თქმულების ვარიანტშია. აღსანიშნავია შემდეგი მომენტიც: თქმულების მიხედვით, ვახტანგს და იმასაც ურჩევს, რომ ხელი აიღოს ბაყათართან ბრძოლაზე, რადგან გამოუცდელია, ხოლო თუ ასე არ მოიქცეოდა, ბაყათარისთვის, ბრძოლის დროს ილღიაში უნდა ეკრა ისარი. „ქართლის ცხოვრების“ მიხედვით, ამ დარიგების პირველ ნახევარს დიდებულების წარმომადგენელი ჯუანშერ სპასპეტი გადასცემს ვახტანგს. როცა მოისმინა ვახტანგის სურვილი ოსებთან ბრძოლის აუცილებლობაზე, მან ის გააფრთხილა: „... დაღაცათუ ყრმა ხარ, არამედ ძალ-გიც განგება მეფობისა, ხოლო მჭედრობისა და წყობათა წინა, განწყობისა შენისა არა არს ჟამი“ ([15], 149). „ქართლის ცხოვრების“ მიხედვითაც ოსებზე გალაშქრებისას ვახტანგი ქალაქ მცხეთით წავიდა („ვახტანგ მეფე განვიდა ქალაქით მცხეთით...“ ([15], 150). თქმულებაში კი ნათქვამია — „ვახტანგი გავიდა მცხეთის ხილს“-ო).

როგორც „ქართლის ცხოვრების“ ([15], 149), ისე თქმულების მიხედვით, ოსეთზე გალაშქრებისას ვახტანგი თქვესმეტი წლის იყო. ამას ეთანხმება „ქართლის ცხოვრების“ ცნობა, რომლის მიხედვით ოსების გოლიათი თარხანი ვახტანგზე ამბობს: „მე გოლიათთა და გმირთა გამოცდილთა მბრძოლი ვარ, არა ყმაწულ-რილთა, გარნა შენ ზედაცა დავიმდაბლო თავი ჩემი“ ([15], 153). როგორც ვნახეთ, ასეთივე შინაარსის გამოთქმა არის თქმულებაშიც იმ განსხვავებით, რომ მას ბაყათარი ამბობს და არა თარხანი. მოვიგონოთ სიტყვები: „ხუთი წლის ბავშვებთან უნდა ამოვიღო ამოდენა სისხლის დამღვრელმა ბრძოლის ველზე?“

„ქართლის ცხოვრების“ მიხედვით ვახტანგმა ოსთა მეთაურს მდინარის ნაპირიდან გადასძახა: „არა გამოვალ მე მდინარესა, რამეთუ მეფე ვარ; არა მიგვახლები მე სპასა ოვსეთისასა რამეთუ წარწყმედიოთა ჩემითა წარწყმდების სპა ჩემი ყოველი. ხოლო შენ მონა ხარ, და წარწყმედიოთა შენითა არა ევნების სპათა ოვსეთისათა, ვითარცა ძაღლისა ერთისათა. გამოვედ მდინარესა ჩემ-კერძო“ ([15], 154—155). დაახლოებით ასეა სანალიზო ვარიანტშიც ეს ადგილი. ვახტანგმა ბაყათარს შეუთვალაო: „შენ საიდაგანდაც მოთრეული ოსი ხარ ჩემს სამეფოში და მე დღეს სჯულიერ საქართველოს მეფეს მითვლი, რომ გამოვიდე და გიახლო?“

„ქართლის ცხოვრების“ მიხედვითვე, ოსების მეთაური ვახტანგს დაეთანხმა, თვითონ გამოვიდოდა საომრად, მაგრამ იმ პირობით, თუ ვახტანგი მდინარეს მო-

შორდებოდა ([15], 148). ჩანს, მას ეწინოდა, ვახტანგმა წყალში არ მომკლასო — თქმულებაშიც პირდაპირაა ნათქვამი — ბაყათარმა ვახტანგს უთხრაო ვაძმო-ვალ, მაგრამ დაიფიცე, რომ „წყალში არ მილალებ“ — (171, 20). ორივე წყაროს თანახმად, როგორც ვიცით ვახტანგმა ბაყათარი მოჰკლა და ოსეთიც დაიმორჩილა. ეს დამთხვევები უთუოდ მეტყველებენ „დროების“ ამ ვარიანტსა და ზემოთ წარმოდგენილი ისტორიული წყაროს ორგანულ კავშირზე, ე. ი. იმაზე, რომ ერთ-ერთი მეორის საფუძველზეა შექმნილი.

ამ ომთან, როგორც ვნახეთ, თქმულებაში დაკავშირებულია არა მხოლოდ ბაყათართან ომის, არამედ ოსების სხვა ბუმბერაზთან ბრძოლის ზოგიერთი ეპიზოდიც. თუ ვიგულისხმებთ, რომ ჯუანშერი ხალხურ წყაროებს ემყარება, მაშინ უნდა ვიფიქროთ, რომ მას თავისებურად დაულაგებია ხალხური ცნობები ვახტანგის მიერ ოსებთან წარმოებული ბრძოლების შესახებ, ხოლო თუ იმას დავუშვებთ, რომ თქმულება „ქართლის ცხოვრებას“ ემყარება, მაშინ უნდა ვიფიქროთ, რომ თვით ხალხს უწარმოებია ფაქტების ასეთი გადაჯგუფება. მაგრამ ეს უკანასკნელი ექვს იწვევს. შემდეგი გარემოებაც საგულისხმოა: „ქართლის ცხოვრებაში“ არაფერია ნათქვამი ვახტანგის მიერ ფიცის გატეხაზე და თვით იმ გარემოებაზე, რომ ბაყათარი წყალში იქნამოკლული. ხალხი რომ „ქართლის ცხოვრებას“ ემყარებოდეს, ბაყათარის და ვახტანგის ბრძოლისა და პირველის დამარცხების ადგილად ხმელეთს მიუთითებდა. საიდან უნდა გადმოეცა მას ბაყათარის წყალში მოკვლის ამბავი, როცა ის სრულიადაც არ ჰგავს ხალხურ ფანტაზიას, რასაც ფოლკლორში ხშირად აქვს ადგილი. საჭიროა ზემოთ მოყვანილი დოკუმენტური ცნობებიც მოვიგონოთ იმის შესახებ, რომ ვახტანგმა ფიცის გატეხის ცოდვის მოსანაწიებლად ეკლესიები ააშენა. აქვე თუ მოვიგონებთ ზემოთქმულს იმის შესახებაც, რომ თქმულების ზოგიერთი მომენტი ზუსტად ხალხურიდან მოდის, მისი ხალხური და არა ისტორიული ფესვები უფრო დამაჯერებელი იქნება. მსოფლიო ისტორიის მასშტაბითაც ცნობილია, რომ ამა თუ იმ ხალხის ისტორიული ხასიათის თხზულებათა შექმნაში დიდ როლს ასრულებდა ხალხური გადმოცემები, თქმულებები და სხვა. მასალა ვახტანგ გორგასალზე საგულისხმოა შემდეგი გარემოებითაც: „ქართლის ცხოვრებაში“, როგორც ვიცით, ბაყათართან ბრძოლამდე ვახტანგს მეორე ოს გოლიათთან, თარხანთან მოუხდა შეტაკება, რომელიც აგრეთვე მან დამარცხა. თქმულებაში (და სხვა ლეგენდებში თუ გადმოცემებშიც) ამის შესახებ არაფერია აღნიშნული, საფიქრებელია — ხალხი რომ ისტორიული წყაროდან ამოდიოდეს, ამ ფაქტსაც არ დატოვებდა უყურადღებოდ. თქმულების შესავალში იხსენიება „კლდე-მაღალას“ ციხე და ქალაქი კასპი, რასაც „ქართლის ცხოვრების“ იმ ნაწილში, სადაც ვახტანგ გორგასალზეა ლაპარაკი, ვერ ვხვდებით. მაგრამ ისტორიულ ცნობებსა და ზემოაღნიშნულ ლეგენდას შორის არსებითი განსხვავებაც ბევრია: „ქართლის ცხოვრებაში“ ვახტანგის მიერ ფიცის გატეხაზე არაფერია თქმული. ბაყათარის მოკვლაც ხდება არა მდინარეში, არამედ ხმელეთზე, ბაყათარის მდინარიდან ნაპირზე გამოსვლის შემდეგ — „გამოვლო მდინარე ბაყათარ, დაუწყო სროლად ისრითა. მაშინ ვახტანგ სიფიცხლითა თულთათა და სიმახვლითა გონებისათა და სიკისკასითა ტაიჭისა მისისათა ირიდებდა ისარსა“ — „და ვერა, ჰკრა ისარი, ორისა ისრისაგან მეტი, ბაყათარ ფარსა ვახტანგისსა და ვერ ჰკუეუთა ყოვლად, და კუალად ჰკრა სხუა ისარი ცხენსა ვახტანგისსა, და გაავლო შიგა და ვიდრე დაეცემოდა ცხენი ვახტანგისი, მიუჭდა ზედა და უხეთქა ვრმალი მჭარსაბაყათარისსა, და ჩაჰკუეუთა ვიდრე გულამდე.“

მაინა დაეცა ცხენი ვახტანგისი, სწრაფით მიჰყო ჯელი და შეიპყრა ცხენი

ბაყათარისი. და პირველ დავარდა ქუეყანასა ზედა, და თაყუანის-ცა ღმერთსა, და შეწირა მადლობა უმეტეს პირველისა“ ([15], 155).

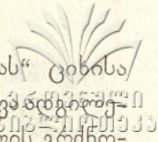
ამას გარდა, ლეგენდის მიხედვით, ვახტანგს თავისი და, რომელიც „კლდე-მალალას ციხეში“ ჰყავდათ, ოსების დამარცხების შედეგად გაუთავისუფლებია. მაგრამ ეს ცნობა არ ეთანხმება „ქართლის ცხოვრების“ ცნობას. იქ აღნიშნულია: ქართველებმა ვახტანგის მეთაურობით „შემუსრნეს ქალაქნი მათნი (ოსების—მ. ხ.) და აღიდეს ტყუე და ნატყუნავი ურიცხვ“ ([15] 149—150). ამ ცნობის თანახმად, ვახტანგს დაც უნდა დაეხსნა ტყვეობისაგან, მაგრამ ქვემოთ ვკითხულობთ: „... და ითხოვეს ვახტანგისაგან ოვსთა, ნაცულად დისა მისისა, ოცდაათი ათასი ტყუე ოვსეთისა, ყოველი უკეთესი, რომელი სახელდებით თქუენ ოვსთა. და მისცა ვახტანგ ოცდაათი ათასი ტყუე დისა მისისათვს, და ისე მოიყვანა“ ([15], 156—157).

ამას არ უარყოფს აქვე წარმოდგენილი შემდეგი სიტყვები: „ქართველებმა აიღეს“ „ნატყუნავი ურიცხვ“. აქ უნდა ვიგულისხმოთ, რომ ვახტანგი უპირველესად სწორედ დას დაიხსნიდა. მაგრამ როგორც „ქართლის ცხოვრების“ სხვა ადგილიდან ჩანს, ვახტანგის და ოსებს შიგ ოსეთში წაუყვანიათ. „ქართლის ცხოვრებაში“ ნათქვამია: „მაშინ ვითარ იქმნა ვახტანგ წლისა ათისა, გარდამოვიდეს ოვსნი სპანი ურიცხუნი და მოტყუენეს ქართლი თავითგან მტკურისათ ვიდრე ხუნანამდე, და მოაოტრნეს ველნი არამედ ციხე-ქალაქნი და ურჩეს, თვნიერ კასპისა. ხოლო კასპი ქალაქი შემუსრეს და ტყუე ყვეს, და წარიყვანეს და ვახტანგის მიმრანდუხტ, სამის წლის ქალი. რომელ დაურჩეს წარუტყუენველად ხენი ქართლისანი, კახეთი და კლარჯეთი და ეგრისი, ჩავლეს რანისა და მოვკანისა, წარტყუენეს იგიცა და განვლეს კარი დარუბანდისა, რამეთუ თვთ გზა სცეს დარუბანდელთა, და შევიდეს ოვსეთს გამარჯვებულნი“ ([15], 145—146).

ამრიგად, „ქართლის ცხოვრების“ მიხედვით, მირანდუხტი დარიალის ხეობით შიგ ოსეთში წაუყვანიათ, ის არ დაუტოვებიათ ოსების მიერ დაპყრობილ საქართველოს ციხეში. და რადგან ვახტანგის ჯარებს თვით ოსეთი არ დაუპყრიათ, ვახტანგს თავისი დის დახსნა მხოლოდ ტყვეთა გაცვლით შეეძლო. ასეთივე ტყვეთა გაცვლის გზით დაუხსნია მას სხვა ქართველი ტყვეებიც: „ხოლო ტყუენი ქართველნი რომელ ჰყვეს“ ოვსთა ექუსსა მას წელსა, იგი ყოველნი უკმოი ხსნა თვთო თვთოსათვს, და აღიღო მძევალი ოვსთაგან და მძევლისათვს მისცა სხუა ტყუე ოცდაათი ათასი, და რომელი უკმოიგნა ტყუე ქართლისა, რიცხვთ სამას ორმოცდაათი ათასი, და რომელ დარჩა ტყუე ოვსი ამათ განტეობილთაგან კიდე თუალვით ექუსსა ორმოცდაათი ათასი თვნიერ პაჭანიკთა და ჯიქთასა. და ესე ყოველი აღესრულა ოთხ თუე“ ([15], 157).

შიგ ოსეთში სხვა ქართველი ტყვეებიც ყოფილა და ვახტანგს ისინიც გამოუხსნია.

ისე, რომ დის დახსნის საკითხში განსხვავებაა საანალიზო ლეგენდასა და „ქართლის ცხოვრების“ ცნობას შორის. მაგრამ თქმულების დაწყებამდე არის ზოგადი შესავალი, რომელშიც ნათქვამია რომ ალ. მაკედონელმა აიღო „კლდე-მალალას ციხე“-ო. ისტორიოგრაფიაში კი დადგენილია, რომ ალ. მაკედონელი საქართველოში არ ყოფილა ([16], 53). ალ. მაკედონელი გარდაიცვალა 323 წ. (ძვ. წ. აღრ.); ხოლო ფარნავაზი, რომელსაც, ამ ლეგენდის შესავლის მიხედვით, ალ. მაკედონელი გაუდევნია, ძვ. წ. აღრ. III საუკუნის დასაწყისში გამეფდა ([16], 53). თუმცა აქ შეიძლება ერთგვარ ალეგორიას ჰქონდეს ადგილი: ფარნავაზი აუჯანყდა ბერძნებს და განდევნა ისინი ([16], 53). საფიქრებელია, ლეგენდა ბერძნების განდევნას ალ. მაკედონელის განდევნად მიიჩნევდეს. „კლდე-მალალას ციხეს“ აქვს ზო-



გერთი სხვა თავისებურებაც. მრავალ მასალაში, გარდა „კლდე-მალალას“ ციხისა (რაც ზემოთ მოვიხსენიეთ), დასახელებულია კვერნაკის მთა, მცხეთა და სხვა ადგილები, რასაც დიდი მნიშვნელობა უნდა ჰქონოდა სამშობლოსადმი სიყვარულის გრძნობის გამომუშავებისათვის. უფრო მეტად საყურადღებოა ვახტანგის დედის თქმა, სამშობლოს დაღუპვას ერთი შვილის დაღუპვა ვამჯობინეო. მართლაც, ასეთი მაღალი მამულიშვილური შეგნება შეუძლებელია პატრიოტული გრძნობის აღმძვრელი არ ყოფილიყო. ჩანს, თავის ფურცლებზე „დროებას“ ფართო ასპარეზი მიუტია ფელეტონების<sup>1</sup> ავტორთა პატრიოტული გრძნობებისათვის: მხატვრულ და მიმზიდველ ფორმებშია წარმოდგენილი როგორც საქართველოს მიწა-წყლის ბუნება, ისე ისტორიული ძეგლები, რომლებთანაც ხალხი ვახტანგის საქმიანობას აკავშირებს. პირველ მათგანში ნათქვამია საერთოდ კავკასიასთან ერთად საქართველოს თვალწარმატაც მშვენიერებაზეც. აღწერილია კვერნაკის მთა, რომელიც დასავლეთიდან დაჰყურებს ტირიფონის მიწიერს. იგი „უხვევს სამხრეთ-აღმოსავლეთისაკენ და წინ უხვდება შფოთი მდ. ლეხურა“ და ა. შ. შემდეგ კი უფრო ვრცლად ყვება ისტორიულ ძეგლებზე, რომელთაც ავტორი „წარსული დროებისაგან დაშთენილ ნაწარმოებებს“ უწოდებს. ამ ნაწარმოებთაგან „ზოგნი პირველსავე შეხედვით სასიამოვნო შთაბეჭდილებას უბადავენ მნახველსო“. ავტორი აღნიშნავს ამ ძეგლთა შესწავლის დიდ მნიშვნელობას: „ამათი ყოველ-გვარი გამოკვლევა მოსაწყენი ჯერ უცხო ქვეყნის შვილისათვის არ არის და ქართველისათვის ხომ რაღა უნდა იყვეს. მხოლოდ ამ გვარი ძველი დროებისაგან დაშთენილი ნაწარმოებების ყოველგვარი გამოკვლევით იდგენს ჰაზრს მთელი კაცობრიობა თავის წინაპრებზედ“-ო და შემდეგ მწუხარებით აღნიშნავს, რომ ჩვენში ასეთი მუშაობა „დაბალ ხარისხზე დგას“ — „ამგვარი შრომისათვის თითქოს ჯერ კიდევ არ გასჩენია არც ერთი შვილი ჩვენს მამულს, თუმცა ძვირფასი დანაშთენები ყოველდღე ინგრევიან და მტვერდებიან“-ო. კიდევ უფრო ამჟღავნებს ავტორი თავის პატრიოტულ გრძნობებს შემდეგი სიტყვებით: „ამ სამწუხარო გარემოებით აღძრულმა მოვიწადინე ჩვენი მამულის, წარსულის, მოყვარეთ ყურადღება მივაქციო ერთ ამგვარ ძველ დროებისაგან დანაშთენ ნაწარმოებზედ, რომლის ადგილობრივი მდგომარეობა და თვისება თვით ნაწარმოებისა ყველას დაარწმუნებს თავის წარუვალ მნიშვნელობაში ქართველების ისტორიაში“-ო. და ავტორი შთამაგონებლად აღწერს ქალაქ კასპს, „კლდე-მალალას“ მთას. ყველაფერ ამას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა კოლონიური ჩაგვრის პირობებში ქართველთა ეროვნული გრძნობის გამოცოცხლებისა და განვითარებისათვის.

ამრიგად, „კლდე-მალალას ციხე“ ერთი მხრით ჯადოსნურ და მითოლოგიურ ნაწარმოებებს ემსგავსება, მეორე მხრით კი — ისტორიულ ცნობებს. მაგრამ რამდენადაც თვით ისტორიული ცნობები ხშირად ხალხურ მასალებს ემყარებოდა და ამ ლეგენდაზე თვით ზემოხსენებული მსჯელობაც ამას გვიჩვენებს, უნდა ვიფიქროთ: ეს ლეგენდა აგებულია ვახტანგ გორგასალის მოღვაწეობის საფუძველზე, მაგრამ მასში გამოყენებულია ხალხური შემოქმედების უძველესი ყანრთა მოტივები.

ვახტანგ გორგასალზე ლეგენდების მოთავსებით „დროებამ“ საფუძველი ჩაუყარა ამ დიდ ისტორიულ პირზე ხალხურ ნაწარმოებთა ჩაწერასა და პუბლიკაციას, რითაც ფოლკლორული მუშაობაც გააცხოველა და ქართველთა ეროვნული თვითშეგნების გამოღვიძებასაც შეუწყო ხელი.

ფოლკლორისტიკის კათედრა

<sup>1</sup> „დროებაში“ ხალხური ნაწარმოებები ფელეტონების სახელწოდებით იბეჭდებოდა.



1. ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა (საქართველოს გეოგრაფია), თბ., 1941, თ. ლომოურის და ნ. ბერძენიშვილის რედაქციით.
2. ქართული ხალხური საისტორიო სიტყვიერება, I, ტექსტის მომზადება, რედაქცია, შესავალი, შენიშვნები ქს. სიხარულძისა, თბ., 1961.
3. კ. კეკელიძე, ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, II, თბ., 1945.
4. მ. ჩიქოვანი, ქართული ხალხური სიტყვიერების ისტორია, თბ., 1956.
5. „ღროება“, 1875, № 38—39, 1885, № 25.
6. „მოგზაური“, 1902, № 9—10.
7. ს. კაკაბაძე, ვახტანგ გორგასალი, თბ., 1959.
8. თ. ყორღანი, ქრონიკები, I, გვ. 50.
9. ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, I, თბ., 1960.
10. ქართული ხალხური ზღაპრები, მ. ჩიქოვანის რედაქციით, თბ., 1938.
11. რჩეული ქართული ხალხური ზღაპრები, ელ. ვირსალაძის რედაქციით, შესავალი წერილითა და შენიშვნებით, თბ., 1958.
12. ხალხური სიბრძნე, III, შეადგინა, წინასიტყვაობა და შენიშვნები დაურთო ელ. ვირსალაძემ, თბ., 1964.
13. პ. უმიკაშვილი, ხალხური სიტყვიერება, I, პროფ. მ. ჩიქოვანის რედაქციით, თბ., 1964.
14. ქს. სიხარულძე, ქართული ხალხური საგმირო-საისტორიო სიტყვიერება, თბ., 1944.
15. ქართლის ცხოვრება, I, ტექსტი დადგენილია ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, თბ., 1955.
16. საქართველოს ისტორია, ნ. ბერძენიშვილი, ვ. დონდუა, მ. დუმბაძე, გ. მელიქიშვილი, შ. მესხია, პ. რატიანი, თბ., 1958.

М. А. ХИНТИБИДЗЕ

ВАХТАНГ ГОРГАСАЛИ .ПО ФОЛЬКЛОРНЫМ МАТЕРИАЛАМ ГАЗЕТЫ  
«ДРОЭБА»

Резюме

Направление газ. „Дроэба“—это в основном борьба за национальную и социальную свободу в Грузии.

Газета часто публиковала материалы не только о современной жизни, но и регулярно печатала статьи и очерки, касающиеся истории Грузии и его народа в прошлом.

В „Дроэба“ большое место уделяется фольклорным материалам о Вахтанге Горгасали. Газета дала толчок сбору фольклористических материалов об исторической личности Вахтанга Горгасали, чем в определенной мере способствовала пробуждению национального самосознания.

Опубликованное в газете „Клде-Магалас цихე“ — одно из важных фольклорных сказаний о Вахтанге Горгасали, в котором на основе мифологических и волшебных эпизодов дана историческая действительность Грузии в прошлом,





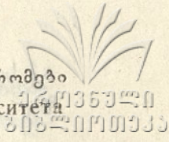
VAKHTANG GORGASALI AS REPRESENTED IN THE FOLKLORE MATERIALS PUBLISHED IN THE DROEBA NEWSPAPER

Summary

Struggle for national and social freedom was the leitmotif of the Droeba newspaper.

The newspaper often carried materials not only on contemporary life but also essays and articles dealing with the past history of Georgia. The Droeba devoted considerable space to folklore materials on Vakhtang Gorgasali, thereby stimulating the collection of folklore materials on the historical personage of Vakhtang Gorgasali and awakening national self-consciousness.

The story "Klde-Maghalas tsikhe" is one of the main folklore traditions about Vakhtang Gorgasali. Using mythological and fairy-tale episodes, it gives an interesting narrative of the historical past of Georgia.



## ქალის სახე აპაკი წერეთლის ლირიკაში

(ზოგიერთი რამ აპაკი წერეთლის ლირიკის ძირითად ტენდენციებზე)

### ნარბიჯა მესხია

თუკი რომელიმე ქართველ პოეტზე ითქმის, რომ ლირიკოსია თავისი ბუნებით, ეს, პირველ ყოვლისა, აპაკი წერეთელზე შეიძლება ითქვას. უფაქინესი ლირიზმითაა ავსებული აპაკის არა მხოლოდ საკუთრივ ლირიკული ქმნილებები, არამედ მისი პოემები, პროზაული ნაწარმოებები და თვით პუბლიცისტური წერილებიც კი.

რამდენადაც აპაკის შემოქმედება არის გამონახტულება ადამიანის უღრმესი და უნაზესი სულიერი ცხოვრებისა, ამდენად ისმის კითხვა, რა ნიშნების მიხედვით ითვლება იგი ლირიკოსად? რას ნიშნავს იყო ჭეშმარიტი ლირიკოსი?

პირველ ყოვლისა, ეს იმას ნიშნავს, რომ პოეტი თავის მიმართებას, თავის დამოკიდებულებას მოვლენებისადმი, შემთხვევებისადმი, ქცევისადმი, საზოგადოდ გრძნობათა ემოციურ ნიადაგზე შლის. თავის პიროვნულ მიმართებას აძლევს ემოციური გრძნობის ფონს.

რამდენადაც ლირიკულის შინაარსს მგრძნობიერება წარმართავს, რამდენადაც ლირიკული სწორედ გრძნობებს ეყრდნობა და მის განსახიერებას გულისხმობს, ამდენად, თამამად შეიძლება ითქვას, აპაკი წერეთლის ლირიკა არის ნათელი დადასტურება იმისა, რომ ლირიკოსისთვის არსებითია სწორედ ინდივიდუალური შინაგანი ცხოვრება, როგორც ასეთი, ესაა ნიშნის ისეთი პოეზიისა, როცა პოეტი ღრმად შეჭრილი ადამიანის ყველაზე ინტიმურ შინაგანსაყაროში. გრძნობათა ამ უაღრესად სუბიექტურ სამყაროში ჩაძირვა და მისი ღრმა ფენების გამოშვებება ევალდება ლირიკოსს. ოდითგანვე ეს ინტიმური სამყარო ითვლება ნამდვილი, ჭეშმარიტი ლირიკის ასახვის ობიექტად. აქედან გამომდინარე, რასაკვირველია პოეტის პიროვნული „მე“ უნდა ჩანდეს ყველა ლექსში.

აპაკი წერეთლის ლირიკა ყველა შემთხვევაში იწყება საკუთარი ვანცლების ემოციის ხაზგასმით. ასეთია ლექსი „საიდუმლო ბარათი“:

საიდუმლო ბარათო,  
გითხრეს: „ექვშენ მარადო  
სიხარულის მიმნიჭედ  
და სევდისა ფარადო“.  
მისთვის გიღებ უბეში,  
გალბობ ცრემლის ვუბეში,

ამისრულო, რაც გითხრეს,  
თუ ხარ ჩემი ნუგეში!  
ვერა მხედავ მდუმარეს,  
ცრემლებს რომ ვღვრი მდულარეს,  
რად არ მეტყვი მის ამბავს,  
ნუგეშს არ მეცმე მწუხარეს? ([1] 66)

აქ სულ ლაპარაკია ავტორისეულ მიმართებებზე — იგივე შეიძლება ითქვას ლექსზე „ალექსანდრა“:

მშენიერო ალექსანდრა,  
თვით ბუნებამ მთვარედ ვაღარა!..  
ქვეყნიურმა სიტურფითა  
შეღარება ვით შეგკადრა!

რომ გიყურებ მოცინარეს,  
მით ვიქარვებ სევდას მწარეს;  
მსურს ორივე გადაფრინდეთ  
ულაბურსა უცხო მხარეს. ([1] 78)

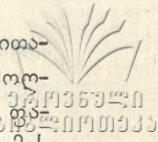
აქაც, პირველ ყოვლისა, თავისი მიმართება აქვს გამომხატული პოეტს. მისი „გამოცანა“

ანწლისაგან არ ივარგებს, რომ გაკეთდეს სტირიო,  
ხოჩრისაგან გაიზრდება მხოლოდ დიდი ვირი;  
საპნითაც არ გათეთრდება კაცის შავი პირი,  
გამოიცანთ, ვიზედ ვამბობ ამას და ვის ვსტირიო? ([1] 154)

ენამახვილობის ნიმუშია და ყველგან ჩანს აკაკის პიროვნება, მისი სუბიექტური „მე“.

არსებული შეხედულების მიხედვით, აკაკი წერეთელი XIX საუკუნის უპირველესი ლირიკოსი იყო, რადგან არც ერთ ქართველ პოეტს ისე არ უცხოვრია ნამდვილი მომღერლის ცხოვრებით, როგორც აკაკიმ იცხოვრა. აკაკი იყო ჭეშმარიტი გამომხატველი ქართველი ხალხის ჭირ-ვარამის, მისი სევდა-სიხარულის, მისი ყველაზე ფაქიზი, ინტიმური ცხოვრების. ამიტომაცაა, რომ აკაკის ლირიკაში ყველა მოტივთა მოტივად პატრიოტიზმი ჩანს; პატრიოტულმა განცდებმა დაიქვემდებარა ყველა გრძნობა და, პირდაპირ რომ ითქვას, ყოველნაირი განცდა თუ ამ გრძნობის სამოსელში არ გაეხვია, მის უშუალო დანამატად მაინც იქცა. ამის გამო, რასაკვირველია, პატრიოტულ თემას აკაკის ლირიკაში, ისევე როგორც მთელ მის შემოქმედებაში, წამყვანი ადგილი უკავია. არის მეორე ჯგუფი ლექსებისა, რევოლუციური სულისკვეთების მატარებელი, რომელთა ნიადაგს და წყაროს მაინც ეროვნულ-პატრიოტული განწყობილებები ჰკვებავს. მესამე ჯგუფის ლექსები თემატურად ვრცელია და შექმნილია სოციალური ყოფის მასალაზე. ესაა ლირიკულ ლექსთა წყება დაწერილი სასამართლოს თაობაზე; ლექსები პრესის ცენზურის დასახასიათებლად; ლექსები მოდებზე, ცრუმორწმუნეობაზე, ბანკებზე, ქალაქის თვითმმართველობაზე და მიმდინარე სოციალურ მოვლენებზე. ამ ლექსებში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია გლეხკაცობის ცხოვრების ასახვას. მისი განთქმული „ნანა“ ამის ნიმუშია.

თვითონ აკაკის შემდგომ უთქვამს კიდევ, რომ მისი ლექსების ერთი ნაწილი დრო-ჟამის წყალობით უკვე მოძველდა, ე. ი. შესაფერისი აღარ არისო ნამდვილი პოეზიისათვის. მაგალითად, თავის დროზე დიდი ეფექტი ჰქონდა აკაკის ლირიკაში ძალუმად თავჩენილ ენამოსწრებულობაზე აღმოცენებულ გამკენწლავ ლექსებს „ხარაბუზა ლენერალს“, გრიგოლ ორბელიანისადმი მიძღვნილ სატირას და ა. შ. გაივლის დრო და გაზეთი „ცნობის ფურცელი“ აღარ იქნება, რომლის წინააღმდეგ აკაკიმ გაილაშქრა და „ცოდვის ფურცელი“ უწოდა. რასაკვირველია, ქართველი მკითხველის ესთეტიკური მოთხოვნის დასაკმაყოფილებლად ეს ლექსიც საჭირო აღარ იქნება. მაგრამ ესაა აკაკის ლირიკის ის თავისებურება, რომლითაც დიდი პოეტი მიმდინარე საყოფაცხოვრებო საკითხებს პასუხობდა. რომ ავიღოთ მისი ისეთი ლექსი, როგორიც არის „ეჰ, ქართველო, აბა მითხარ, ვინა ხარ“ — დიდი პატრიოტი აკაკი, ისევე როგორც ილია ჭავჭავაძე, საკუთარ ეროვნულ ნაკლს კიცხავს. აკაკის პატრიოტიზმის ერთი სპეციფიკური ნიშანი სწორედ იმაშიც ვლინდება, რომ თანამემამულეთა ნაკლოვანებებზე მიუთითოს და ამ ნაკლოვანებათა აღმოფხვრა მოითხოვოს. აკაკის სიტყვას გამომთხზილვებელი მნიშვნელობა ჰქონ-



და. მისი აზრით, თვითდარწმუნებისათვის, რომ ჩვენ დიდებული ვართ, არავითარი საფუძველი არ არსებობს. აკაკის საცხებით სამართლიანად სწამს, რომ გამოღვიძება სჭირდება და შეიძლება გამოიშეურდეს კიდეც ადამიანში მიძინებულ ქიზი, ამაღლებული თვისებები. ჭეშმარიტი ხელოვნება, პოეზიაც სწორედ ამას უნდა ისახავდეს მიზნად. მხოლოდ ამის შემდეგ თუ შეიძლება მოხერხდეს ხელოვნების ე. წ. მარადიულ თემებზე: სიყვარულზე, ქალის სინაზეზე, გმირული სულის უკვდავებასა და სხვა წარუვალ გრძნობებზე პოეტურ აღმადგენას მიეცეს ერის მგოსანი.

აკაკის ამ ტიპის უამრავი ლექსი აქვს. ესაა მისი ლირიკის ბრწყინვალე ნიმუშები, დიდი მგოსნის სულის მოძრაობის უფაქიზეს ნიუანსთა გამომხატველი, სევდით დატვირთული „განთიადი“, „სულიკო“, „ციცინათელა“, „ჩემო თავო, ბედი არ გიწერია“, „აღმართ-აღმართ“, „ავადმყოფი“ და სხვ. გარდა ამისა, აკაკის შემოქმედებაში დიდი ადგილი უკავია მოწოდებათა შემცველ ლექსებს. სოციალური უსამართლობის წინააღმდეგ, პოლიტიკური ბრძოლის დონემდე აყვანილ ლექსებს. არ შეიძლება გვერდი ავუხვიოთ საყოფაცხოვრებო ხასიათის ქმნილებებს...

აკაკის ამ ლირიკულ შედეგებში ჩვენი ხალხის სასიცოცხლო ეთიკურ-ესთეტიკური იდეალებია გამოხატული; ქართული ცხოვრებისა და ქართველი ერის სულიერი შესაძლებლობებია ჩაწნული. ამავე თვისებებითვე არის მჭიდროდ დაკავშირებული აკაკის ლირიკა ჩვენი ხალხის წარსულთან, აწმყოსა და მომავალთან. ყოველივე ამის გამო აკაკი წერეთლის ლირიკა ჩვენი დღევანდელი მდგომარეობისათვის, ჩვენთვის არა მარტო ისტორიული, არამედ ქმედითი აწმყოს თვალსაზრისით არსებული ლირიკაა... იმდენად შენივთებულია აკაკის ლირიკა ქართველი მკითხველის სულთან, რომ, ერთი მწერლის სიტყვებით, ისინი უკვე „ხალხურქმნილი“ ლექსებია და მათი ავტორი ის ხელოვანია, ვისაც შეიძლება ეწოდოს სახალხო პოეტი, მომღერალი. ამიტომაც, აკაკი წერეთლის ლირიკის რა თემატურ ან მხატვრულ ასპექტებზე არ უნდა გვექონდეს მსჯელობა, ყოველივე ზემოთქმული აუცილებელ ფონს წარმოადგენს იმისათვის, რომ სწორად გავითვალისწინოთ ამ ლირიკის ცალკეულ თემატურ რკალთა მასაზრდოებელი განწყობილებები და ის მხატვრული ტენდენციები, რაც აკაკი წერეთლის დიდი პოეტური ნიჭის სპეციფიკურ შინაარსს ქმნის.

დიდია და განუსაზღვრელი აკაკი წერეთლის ლირიკის მოქალაქეობრივი პათოსი და მისი ზემოქმედებითი ძალა ჩვენი ერის სულიერ ცხოვრებაზე; მაინც უნდა ითქვას, რომ ეს თავისთავად დიდი და საზოგადოებრივი თვალსაზრისით ძალზედ ღირებული თემები არ შეიძლება გამოდგეს ნამდვილი ლირიკის წყაროდ და ნიადაგად.

ოდითგანვე უთქვამთ და შემდგომაც არაერთგზის სხვადასხვა ვარიაციით გაუხაზავთ, რომ წმინდა ლირიკის საკუთრივ შინაარსს ჰქმნის მარადიული მშვენიერება ბუნებისა და უსასრულო ძალა სიყვარულისა.

აკაკი წერეთლის დიდი ლირიკული ტალანტი ნათლად და ძლიერად სწორედ სიყვარულის თემაზე დაწერილ ლექსებში გამობრწყინდა.

როგორც ქვემოთ დავინახავთ, თემატურ გამეორებათა ნაირ-ნაირი ვარიაციით წარმოსახა პოეტმა ქალი და არა მხოლოდ მისი ღირსება-ნაკლოვანებათა ჩვენებით შემოიფარგლა, არამედ ქალის სახეში ნაირ-ფეროვან მოქალაქეობრივ თუ პატრიოტულ გრძნობათა პერსონიფიკაცია მოახდინა, რითაც შექმნა საკუთრივ აკაკი წერეთლის ლირიკისათვის ნიშანდობლივი, სხვებისაგან გამორჩეული ორიგინალური პოეტური სტილი ჩვენს ლიტერატურაში. ამ თავისებურებებითვე მოახერხა აკაკიმ მძაფრი სოციალურ-ეროვნული მიზანსწრაფვით დაეტირთა ლირიკისა-

თვის თვით ასეთი უფაქიზესი თემა და შეექმნა მარად უჭკნობი, უბერებელი პეტური სამყარო.

ა. აკაკი წერეთლის ლირიკაში ზეციური სიყვარულის შარავანდედების ქალის სახე, პოეტისთვის ქალისადმი ამგვარი ლტოლვა „ზეციური იდეალის“ „ქვეყნიურში“ გადმოტანა („გამოფხიზლება“), მისთვის „სიყვარული კავშირია ამ ქვეყნის და იმ ქვეყნისა“ და ამიტომაცაა, რომ „ზეციური მაღალი ნიჭის“ გამოხატველი „საიდუმლო ტრფიალება ლოცვა და აღსარება“ („რჩევა“) ([2] 110). აკაკი ამაღლებული სიყვარულის მეხოტბეა, მისთვის ქალი შემოქმედებითი აღმაფრენისა და ყოფითი წვრილმანებისაგან ამაღლების პირობაა. „მსურდა შენი აღმა ფრენით ამაღლება, ზე-ატანა“ („ალბომში“) ([2] 365) — მიმართავს პოეტი საყვარელ ქალს და ამით მხოლოდ იმას გვანიშნებს, ადამიანის წარმოსახვამ თუ რა ფაქიზი სულიერი ნიშნით შეიძლება შეამკოს ქალი.

აკაკის, ისევე როგორც ბევრ ქართველ პოეტს, სწამს, რომ სასურველი აჩრებისაგან დაშორება კი არ ანელებს ტრფიალის გრძნობას, არამედ მას უფრო მძაფრსა და მწვავე სახეს აძლევს: „როცა შორს ხარ, მაშინ მხოლოდ უკვდავია სიყვარული, გრძნობაც წმინდა, — თუ არ ვიცით ერთმანეთის: რასა ვგრძნობდით და რა გვინდა!..“ („უცნაური სიყვარული“) ([2] 445).

„თუ გიყვარდე, ნუ გიყვარვარ, ჩამომშორდი, გენაცვალე!“ — ამბობს პოეტი, ძალაუნებურად ჩნდება ასოციაცია მეორე დიდი პოეტის ვაჟას მიერ შემდგომ შექმნილი ლექსიდან „მძულხარ-მიყვარხარ“.

მშვენიერი ქალი აკაკისათვის მზის შესადარი არსებაა, რომელშიც თავს იყრის მამაკაცის „ოცნების წარმოდგენილი რამ იდეალი! იქ იხატება მისი ყოველი წარსული, აწმყო და მომავალი“. სიყვარული აკაკისათვის „საიდუმლო, ღვთიური ძალაა“, „ცისა და ქვეყნის კავშირი და შუამავალია“. ამიტომაც პოეტი მზადაა ქალისადმი ტრფიალების „ერთ წამს, იმ სანეტაროს“ „სიცოცხლე მთლად ანაცვალოს“ („ქებათა-ქება“) ([3] 67). სიყვარულის პროცესში, გვეუბნება პოეტი, „სურვილსა ვკლავ, რა სიმღერით, ოცნებასა ვმონებ ტკბილსა“-ო („სიმღერა“).

უმაღლესი ბედნიერებაა ამქვეყნად სიყვარული, პოეტისათვის ყველა ნიჭზე უფრო სრული ნიჭია იგი. „სიყვარულო, ნიჭო სრულო, წამ ტკბილო და ხანგრძლივ მწარე! დროა ტანჯვა დამისრულო: გულზედმიწა დამაყარე“ („სიყვარული“) ([1] 284).

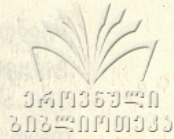
როცა ვკითხულობთ აკაკი წერეთლის 1873 წელს შექმნილ „გაუბედავი სიყვარულის“ სტრიქონებს, ვრწმუნდებით, თუ რა დიდი ლიტერატურული ტრადიცია შექმნა აკაკი წერეთელმა ქალის სინაზისა და სილამაზის ფაქიზი წარმოსახვისათვის ქართულ ლირიკაში. გაივლის მრავალი წელი და ქართულ პოეზიაში ვაჟა-ფშაველა შექმნის ლირიკულ შედეგს „გაუბედავი სიყვარული“, სადაც თინათინობს აკაკის მიერ შექმნილი ნაზი, უშუალო და გულუბრყვილო განცდები შეყვარებული ქალისა... საინტერესოა ამ ორი დიდი მგოსნის მიერ შექმნილი ლირიკული შედეგების შეპირისპირება.

## აკაკი

### „გაუბედავი სიყვარული“

ათი წელი,  
მეტად მწველი,  
გულში გვაქვს ეს ნეტარება!

ვუბდებთ-რა ყურს,  
ორივეს გესურს  
და ვერ გვითქვამს აღსარება. ([1] 278)



იმ დღეს შეგხვდით ერთმანეთსა;  
დამინახა, დავინახე;  
დიდხანს მსურდა გულგამსჭვალულს,  
რომ მესინჯა მისი სახე,

ნაცნობობით მისალმება,  
ახლოს მისვლა გავიძრაზე,  
მეც დამრტყვენდა, ქალსაც შეპრცხვა,  
არ იქმნა, ვერ ავი ძრახე. ([4] 63)

მსგავსი სურათი იშლება აკაკის მიერ 1872 წელს დაწერილ „სიმღერაში“:

შენის ჭვრეტით ვერ გამაძლარს  
გული მტკივა ხშირის ძგერით,  
ვაი, ვისაც ჩემებრ უყვარს  
უნუგეშოდ, შორს სიმღერით. ([1] 263)

ასევეა ლექსში „N...ს“

გინდ ვერ გნახო დილის ხნობით,  
იცოდე, რომ შენთანა ვარ  
სულით, გულით და სრულ გრძნობით.  
თუმც კი ვიცი, რომ ამ ჩემს გულს

არც ენდობი, არც ვაიტან,  
მაგრამ მე კი შენ სიყვარულს  
სამარეში თან ჩავიტან... ([1] 199)

აკაკის პოეტური სული ტრიალებს ვაჟას ლირიკაში, აკაკი მხოლოდ პოეტური ნიშნით არ უყურებს ქალს; „არშიყის ეპიტაფიაში“ ვკითხულობთ:

ქალს არა სწამს თურმე წმინდა  
პოეტური აღმფრენა.  
ჭხიბლავს მხოლოდ სილამაზე  
და მაცდური კაცის ენა...

„ქალის გრძნობა ნუ, ნუ გჯერა,  
თუ არ გინდა, რომ ჩემსავით  
დაიწყევლო ბედისწერა!...“ ([2] 372)

ეს იმგვარი პოეტური ხედვაა, რასაც ვაჟა მიმართავს შემდეგ:

არ დაინდობა დიაცი მიწყვივ ორპირი ფლიდია,  
როგორც სავალალ ბეწვისა ზღვას გადებული ხილია.

(„თუ მამკლავ, ისევ შენ მამკლავ“) ([4] 33)

მაგრამ აკაკი მაინც ის ხელოვანია, რომელიც ქალს, უფაქიზეს არსებას ამ ცხოვრებისას

თაყვანს სცემს ტურფად შემკულსა,  
ვინც არს შევენების ღვთაება!

(„ბაიათი“) ([1] 195)

ამგვარი გრძნობითა და განცდებითა დაპყრობილი აკაკი წერეთლის ლირიკის ისეთი შედეგები, როგორიცაა: „ძველ სატრფოს“, „ალექსანდრა გამიხელდა“, „ლურჯთვალს“, „ერთ ქალს“, „ჩემს ვენერას“, „ალბომში“, „კითხვა-პასუხი“, „სიყვარული“, „მ-ს“, „სიმღერა“, „ბაბილინას“, „აღსარება“, „ლამაზს“ და სხვ. მსგავსი ვითარებაა აკაკის „მუხამბაზებში“.

ბ. ქალი-სატრფოსადმი გამოვლენილი აკაკის ამღლებული მიმართება თავის მწვერვალს მაინც მაშინ აღწევს, როცა დიდი მგოსანი სატრფოს სახეში მთლიანი საქართველოს პერსონიფიკაციას მოახდენს და მკითხველის თვალში წაშლის ზღვარს სამშობლოსა და სატრფოს შორის.

ამგვარ ლექსებში, სად იწყება სატრფოსადმი გრძნობის გადმოშლა და სად საკუთარი სამშობლო-ქვეყნისადმი სიყვარულის ღაღადი, ძნელი გასათიშია ერთმანეთისაგან ეს ორი ფაქიზი გრძნობა. ამით აღწევს აკაკი პატრიოტული გრძნობის გამოსახვაში უმაღლეს ლირიზმს და ქმნის ისეთ თემას ლირიკაში, რომელსაც პირობითად სატრფო სამშობლოს სპეციფიკურად აკაკისეული ლირიკული თემა

შეიძლება ეწოდოს. ამ გზას შემდგომ ჩვენს ლიტერატურაში ბევრი სხვა პოეტიც გაჰყვა.

ასეთია ბრწყინვალე „ციცინათელა“, „სულიკო“, „აღმართ-აღმართი“, „ჩემო თავო“, „სურვილი“, „სატრფოს“, „ხატის წინ“ და სხვ.

ჩემი ხატია სამშობლო,  
სახატე — მთელი ქვეყანა,  
და, რომ ვიწვოდე, ვდნებოდე,  
არ შემიძლია მეც, განა?

(„ხატის წინ“) ([3] 303—304)

მინდა, რომ ჩემსა სატრფოსა  
ვხედავდე თავისუფალსა,  
რომ ძალით ვერ აშინებდნენ  
ვერც ნებით უხვევდნენ თვალსა,

(„სურვილი“) ([3] 7)

ანდა კიდევ:

მშვენიერო, შენ გეტრფი  
შენი მონა, ერთგული,  
შენთვის სულდგმულს, შენგანვე,  
შენთვის მიძგერს ეს გული!

(„სატრფოს“) ([3] 235)

ესაა უნაზესი და ამავე დროს შეუდრეკელობის ნიშნით აღბეჭდილი ლირიკა, რომელშიც მძაფრადაა ურთიერთთან გადაწეული ყველაფერი ის, რაც ქართველი კაცის ბუნებას, მის ტრადიცია-ადათებს, ლიტერატურულ უნარსა და წარმომსახველობით შესაძლებლობებს ქალზე და საკუთარ ქვეყანაზე უფიქრია. აკაკი ბრწყინვალედ ახერხებს ერთმანეთთან შეადუღოს ეს დიდი და მარადიული განცდები და გააფართოვოს მკითხველის წარმოდგენა, როგორც სამშობლოს სიყვარულზე, ასევე ქალზე... ერის ქვაკუთხედსა და დედა-ბოძზე... შემთხვევით არაა ის გარემოება, რომ აკაკი ქალს უკავშირებს სამშობლო-ქვეყნის ხატს, რადგან ჩვენი მგოსნის წარმოდგენაში ერის სიცოცხლის პირობა, მისი უკვდავების გამოხატულება ქალია, ქალი-სატრფო, ქალი-დედა, ქალი-მეგობარი, ქალი ქვეყნის წარსულის, აწყყოსა და მომავლის ბურჯი და იმედი.

გ. აკაკის პატრიოტული განცდის საყრდენად, ქალთა თვისებების გადმოცემის პროცესში, ხშირად გამოდის ჩვენს ლიტერატურასა და ისტორიულ ქრონიკებში უკვდავყოფილი სახეები ნესტანისა, თინათინის, თამარის, ნინოს და ქეთევანისა. ეს სახეები მისი პოეზიის მუდმივ ხატებად იქცა და ამით კიდევ უფრო მეტად გაძლიერდა ემოციური დატვირთვა იმ მიზანდასახულობითი მხატვრული ჩანაფიქრისა, რაც პოეტს აქვს.

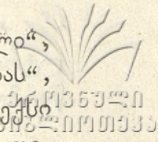
ასეთნაირი წყობისაა აკაკის ლექსები: „ექსპრომტი, რომ ჩამაცივდენ, სთქვი რამეო“, „ელას დედოფალა“, „სიზმარი“, „მომავალ ქართველ ქალს“, „ხალხური“, „ჩემი ლოცვა“, „ტ. ბაგრატიონის ალბომში“, „ნინობას“, „შეყვარებულ დემონი“, „მტირალი ანგელოზი“ და სხვ.

„თამარს, ქეთევანს და ნინოს თაყვანს-ვსცემ, როგორც იდეალს“-ო — ამბობს ერთგან პოეტი და წარსულის ამ დიდებულ აჩრდილებს იმისათვის აცოცხლებს, რომ თანადროულობას შეუპირისპიროს, დღევანდელი დღის უსუსურობა, უნიათობა ამხილოს.

პოეტის ლექსი „სიზმარი“ სწორედ ამ მტკივნეულ საკითხს ეხება:

არც თამარი, არც თინათინ,  
ალარც ნესტან-ღარეჯანი!..  
ალარც ერთს არ ეტყობოდა  
ქართველობის რამ ნიშანი!.. ([3] 386—387)

დ. აკაკის ხოტბის საგანია ქალი-დედა, ბურჯი და ძალა ჩვენი ეროვნებისა, მისი „იმერული ნანინა“ (1864), „დედა და შვილები“ (1879), „დედის სიმღერა“



(ლეგენდიდან „გოგია მეჩონგურე“), „დედა და შვილები“ (1880), „ობოლი“, „ქართველი ქალი“, „თვალი პატიოსანი“ (1894), „შვილის დამკარგავ დედას“, „ორი შვილის დედა-ქვრივს“ ამის დადასტურებაა. აღსანიშნავია აკაკის ლექსი „ქართველი ქალი“, სადაც დიდების შარავანდედითაა შემოსილი სამი შვილის დედა. ქართველი დედის გული ვაფაციცებით ელოდება ბრძოლის ველიდან ამბავს, სადაც ერთმანეთს შერკინებია ქართველთა და თათართა ჯარი. მალე დედა იგებს ამ ბრძოლაში მისი ორი ვაჟკაცის გმირულად დაღუპვის ამბავს, ქართველების გამარჯვებას. მას სიხარულით ეგებება გული, მაგრამ როგორც დედას—

დედას ცრემლი უნებურად წამწამებზედ შეუჩერდა; ნაცრის ფერი გადაეღვა, გული ხშირად აუძგერდა.	მაგრამ ეს სთქვა: „გამიზრდია ქართველ ქალსა ქართველის შვილი! ეს ნაღველი დედისათვის მწარე არის და თან ტკბილი!“ ([3] 27)
--	---

მაგრამ დედის სიამაყე გაცამტვერდა მაშინ, როდესაც გაიგო მესამე შვილის ლაჩრულად გაპარვის შესახებ:

„ვაი ლეჩაქს, შერცხვენილსა, ვაჰ ძუძუებს გაიციხულსო,	ვაი დედას, თითქმის პირშავს, რა მახვილი მეცა გულსო!“ ([3] 27)
---	---

უსაზღვროა ქართველი დედის სიყვარული სამშობლოსადმი, მაგრამ არანაკლებ ძლიერია მშობლის სიყვარული შვილისადმი. მწერალმა „გოგია მეჩონგურეში“ ცალ-ცალკე დაგვისურათა ცოლ-ქმრული, დის და დედის გრძნობა. ყველაზე ნათელი ფერებით სწორედ დედის გრძნობები შეამკო.

ცხრა თვეს მუცლით გატარებდი, „ვაით“ გშობე, „უით“ გზარდე, და რად გიკვირს, ყოველს ქალზედ უფრო დედას რომ უყვარდე?	ქალი მამას ქმარში ვასცვლის, ცოლი ქვრივი სხვას წაჰყვება, მაგრამ დედას შვილის ტრფობა სამარეში თან ჩაჰყვება! ([1] 324)
--	--

აკაკი ლექსში „სხვაგვარი ტრფობა“ — უმღერის ქალს არა სიმშენიერისათვის, არამედ იმიტომ, რომ მან მამულს აღუზარდა მამულიშვილი:

შენს მკერდს ვემთხვიო, მაქვს მე სურვილი,  
თეთრი რომ არის — მისთვის კი არა,  
არა... მისთვის, რომ მამულისშვილი  
ჭეშმარიტ დედას მაგ გულში გეპყრა. ([1] 257)

დიდი მგრძნობელობითა და უშუალოდ გადმოსცა დედაზე ტკბილი მოგონება აკაკი წერეთელმა ლექსში „ობოლი“. ობოლი მწარედ განიცდის დედის დაკარგვას და დედინაცვლის ავებელობას. აკაკი ასე ალაპარაკებს ობოლს:

ოჰ, რა ძნელია ობლობა და უძნელესი — გერობა! დედინაცვალის დედობა, მისი მოყვარული მტერობა!	დედის რძე თაფლი ყოფილა და დედინაცვლის — ნაღველი; დავლიე — ყელზე დამადგა, ძირმწარედ წამომახველა!.. ([3] 330)
--	--

აკაკი ქებას უძღვნის ქართველ დედას და ცოლს, მეგობარს ქართველი კაცი სას, სამშობლოსა და ოჯახის სიყვარულით შეპყრობილ გულს რომ ატარებს.

ქალი სამშობლოს მოყვარე, ზნეობრივი სიწმინდისა და პატიოსნების ნიშნითაა გაბრწყინებული ისეთ ლექსებში, როგორიცაა: „ალექსანდრა“, „ნათელას სიმღერა“, „ბოდვა“, „მომღერალ ქალს“ და სხვ.

ლექსში „ალექსანდრა“ აკაკი საქართველოს ბედზე ფიქრობს და ამბობს:

შემდეგ ერთი გულისთქმითა, შეთანხმებით და ლოცვითა	ღმერთს ვავდროთ საქართველო, იციას, ისევე, როგორც სცვიდა!.. ([1] 78)
--	---



აქაის ლექსში „მომღერალ ქალს“ გადმოცემული აქვს ქალის იმედოანი ლტოლვა მერმისისაკენ. მომღერალი ქალი აწმყოზე ხუჭავს თვალს და ცდილობს წარმოიდგენს წარმტაც სასურველ წარსულს და მომავალს. აქაი ებუჩება ქალს:

ჩამოგვბერე ჩვენც ეგ ძალა,  
სულთან გულის ვადამბელო,

რომ ყოველთვის თვალწინ გვედგას  
ფერმიხდილი საქართველო! ([3] 283)

წარსულის წარუშლელი სურათია გადმოცემული აქაის ლექსში „ბოდვა“. სპარსელებს გაუჩანავებია ქართული მიწა-წყალი, ბრძოლის ველზე ქუდზე კაცი გამოსულა. მაგრამ არა მარტო კაცები, არამედ ქალებიც იბრძვიან მტრის წინააღმდეგ. და აი შაჰ-აბაზს ტყვედ ჩაგარდნია უღამაზესი ქართველი ქალი, როცა მან შეხედა ქალს, მოხიბლა მისმა როგორც გარეგნობამ, ასევე სიყვარულმა სამშობლოსადმი. შაჰი ევითხება ქალს:

„ვხედავთ! მაგრამ შენდა თავად  
ჩემს წინაშე რა გაქვს ბრალი?“

ნუთუ მართლა ბრძოლის ველზე  
გამოსულხარ სუსტი ქალი?“

ქალის პასუხი მტკიცეა და შეურყეველი:

„რატომ არა?... ქალი რომ ვარ,  
უფრო ჩვილი არ მაქვს გული?!  
აქ მარხია ჩემის ქვეყნის ერთგულება-სიყვარული!  
და ეს არის, დღევანდელ ქირს  
რომ მიქარებებს... მიადვილებს!  
მამა-პაპათ მიანდერძეს,  
რომ გადავსცე მეცა შვილებს...“ ([2] 47)

ქალი, რომელსაც მამა და ქმარი ბრძოლის ველზე დაღუპვია, მტრის რისხვა და მუქარა გამხდარა.

ასევე ძლიერი ფერებითაა გამოხატული სამშობლოს სიყვარული ლექსში „ნათელა“, რომელიც ქართველმა ხალხმა ისე შეითვისა და შეისისხლხორცა, რომ სიმღერად გადაიქცა.

ნათელას სიმღერა გაერთიანებული საქართველოს სიმღერეა.

ერთობა ჩვენთვის ტახტია,  
მტრებისთვის სახრჩობელა!..  
მტრებს „ვაი დედა“ ვაძახოთ  
და ჩვენ ვთქვათ: „დელა-დელაო“. ([3] 380)

ე. ქალი-მეგობარი — ნაზი და ამაღლებული გრძობის გამოხატვის საგნადაა ქცეული აქაის ლირიკაში. „გამოთხოვება“, „ვინც მიყვარს“, „კიდევ სურათზედ“ „სოფიო ამირეჯიბის სახსოვრად“, „მარჯორი უორდროპის სახსოვრად“ და სხვ.

აქაი ეროვნულ-პატრიოტული თვალთახედვით აფასებს ქალის მეგობრობას ამ ქვეყანაზედ და მიაჩნია, რომ ქალი-მეგობარი დიდი ძალაა მაღალი იდეალებისათვის მებრძოლი მამაკაცისათვის ამქვეყნად.

ვ. აქაის კალამს ეკუთვნის სახასიათო-იუმორული შინაარსის ლექსები, სადაც ბრწყინვალედაა ილუსტრირებული საქართველოს სხვადასხვა კუთხის წარმომადგენელ ქალთა ხასიათის თავისებურებანი. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით საყურადღებოა მისი „სხვადასხვაგვარი სიყვარული“:

ქართულ ქალმა სიყვარული  
ტრფიალებით გამოხატა,

კაცის გული რკინად სახა,  
თვისი მასზედ ანდამატად.

ხოლო იმერელი ამბობს:

„თუ კაცი თავი არის,  
ქალი უნდა იყოს კატა“,

მეგრელის აზრით კი—

„სიყვარული უნდა იყოს დაფარული“, —

ხოლო გურული აშკარად აღიარებს

„სიყვარული  
რას მიქვია დაფარული?!  
გაბედული უნდა იყოს,  
პირდაპირი, ვით შურდული!“ ([1] 265)

ამ ლექსის მიხედვითაც აშკარაა, თუ რა ღრმად იცნობს აკაკი ქართულ ხასიათებს, კერძოდ, ქართველ ქალთა შინასამყაროს. პოეტი შესანიშნავად ახერხებს იუმორის ფორმაში მოაქციოს ის თვისებები, რითაც საქართველოს სხვადასხვა კუთხის (ქართული, იმერელი, მეგრელი, გურული და სხვ.) წარმომადგენელი ქალები გამოირჩევიან.

აკაკის სახუმარო-იუმორისტულ სტილში აქვს შესრულებული სახასიათო სიმღერა „პატარა ბიჭი ვიყავი“...

ზ. აკაკი მხოლოდ დადებითი პოეტური ნიშნით არ წარმოგვიდგენს ქალს. იგი, როგორც ეს თანამედროვე ხედვის ხელოვანს შეპფერის, აანალიზებს ადამიანის ბუნებას და პროზაული შინაარსით კვრეტს ქალის შინაგან სამყაროს. აკაკი წარსულის ნათელ სახეებს იმიტომ მიმართავს, რომ მის ფონზე აჩვენოს ზნეობრივი დაკნინება ქართველი ქალებისა. თუ ნინო, თამარი და ქეთევანი, ქართველებს რწმენას, განათლებას და დედაენის სიყვარულს უნერგავდა, რა ემართება ახლანდელ ქალებს? — სვამს კითხვას პოეტი და არაერთგზის მიუთითებს თანამედროვე ქართველ ქალთა გადაგვარებაზე: „მოდების აყოლა“, გარეგნული ბრწყინვალეობა არ შეიძლება იყოს ადამიანის განათლებისა და ზნეობრივი განვითარების პირობა, როცა ქალი დედა-ენას ივიწყებს, ტრადიციას და მამულს არარად აგდებს, რას უნდა მოველოდეთ მისგან?

აკაკის სატირული ნიჭი შესანიშნავად ვლინდება ამ თემაზე დაწერილ ლექსებში, იქნება ეს „ახლანდელ ქალებს“, პროზიდან „ბოდვა“, „წერილი ქალაქელი ქალისა სოფლელ მეგობარ ქალთან“ და სხვ.

აკაკი დასცინის ქალთა უსაქმურობას, უზნეობას, ფუქსავატობას. მისთვის ამ თვისებათა მატარებელი ქალი „მაცდური“, „დემონიური“ არსებაა და სრული ანტიპოდი იმ სახელოვანი ქალებისა, ჩვენი ხალხის ისტორია რომ გააბრწყინეს.

ეს ტენდენცია აშკარაა ლექსებში: „მაცდურს“, „გამოტეხილი პასუხი“, „სიყვარული“, „გამოცანები“, „თანამედროვე ქალი“, „ალბომში“, „ახლანდელ ქალებს“, „ლამაზ ქალის ალბომში“ და სხვ.

აკაკი ლექსში „ახლანდელ ქალებს“ მკაცრად დასცინის მოდასაყოლილ, ზნედაცემულ ქალთა უსაქმურობასა და გაუნათლებლობას.

„მოდნებს“ დასდევ, იმაში ხარ გართული,  
წერა-კითხვა გეზარება ქართული, ([1] 319)

ანდა კიდევ

სილამაზით პეპელა ხარ ხატისა,  
მიხვრა-მოხვრა და ქცევა გაქვს კატისა,  
კულის ქნევა და კრუტუნნი მისივე,  
რომ მოხიბლო გული ანდამატისა! ([1] 319)

ბოროტ თვისებათა მატარებელი ქალის სახე ყველაზე მეტად აკაკისთან ევას ბიბლიურ ცოდვილ სახეშია პერსონიფიცირებული. ლექსი „სიყვარული“ სწორედ ამის დადასტურებაა. აქედან უკვე უწყვეტ ნაკადად იჭრება აკაკის ლირიკაში მხი-

ლება ჩაცმა-დახურვას გადაყოლილი, ფასადურ ბრჭყვიალებას აყოლილი ქართული ქალებისა, ქართული ოჯახის ნგრევისა და გადაგვარების მიხედვად რომ გამხდარა მათი ქცევა. ასეთია აკაკის სატირული ლირიკის საუკეთესო ნიმუში „მეცხვერდი“. ახლანდელი ქალები მხოლოდ ჩაცმა-დახურვაზე ფიქრობენ და ვალს ვალზე უმატებენ.

თ. ასე იჭრება და აკაკის ლირიკის ერთ ძირითად მოტივად ფორმდება ცოლის მოტივი. აკაკი ლექსებში — „ზღაპარი“, „დღე და ღამე იყრება“, „ქენინების ლათაია“, „ახალი სამართალი“, „ცოლის სიმღერა“ („გოგია მეჩონგურედან“), პროზიდან „ბოდვა“, „პირუთენელად“, „ცოლქმრობა“ — თავშეუკავებლად დასაცინის და ამხელს მოჩვენებით ანგარებაზე დამყარებულ ოჯახურ უღელს და იმ ცოლებს, რომლებსაც ქმარი ფარად ჭირდებათ, რათა თავიანთი ქვენა გრძნობების მოთხოვნილებანი დააკმაყოფილონ. მაგრამ აკაკი შეჭხარის სანიმუშო ცოლებს და, როცა ამნაირ შემთხვევებს პოულობს, პოეტს სიზმარი ჰგონია („ქენინა მ. ამირჯიბის ალბომში“).

აკაკის ლირიკაში უხვადაა წარმოდგენილი გაცრუებული სიყვარულის ნიადაგზე აღმოცენებული პოეტის სევდიანი განცდები: „მე მას ვიცნობდი“, „ჩემს გამწირაგს“, „ჩემი სიმღერა“, „უკანასკნელი ლექსი“, „სატრფოს“ და სხვ.

ლექსში „სატრფო“ აკაკი მოტყუებული და განწირულია, მაგრამ მაინც ამბობს:

მაგრამ მოკვდე, არ ვინაღვლი,  
რადგან მსხვერპლი ვარ მე შენი,  
იმ ერთ წამმა შეიწიროს  
ან სიცოცხლე დანაშთენი. ([2] 433)

ანდა რამდენად ძლიერი და ამალღებულია სიყვარული ლექსში „სატრფოს“,

სულით და გულით ნათელო,  
მაღალო, თითქოს ღვთაებზე,  
ხელუხლებ-მიუწვდომელო,  
ოცნებზე და უკვდავებზე. ([2] 432)

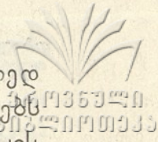
ლექსში „გამოთხოვება“ მაღალი გრძნობა და ფაქიზი სიყვარულია გამოხატული ქალისადმი. მიუხედავად იმისა, რომ პოეტის სიყვარული უარყოფილია, ის მაინც მშვიდობას უსურვებს მას.

აწ კი მშვიდობით, ჩემო ავო და ჩემო კარგო!..  
გშორდები, მაგრამ შენთან რჩება საბრალო გული,..  
უმჯობესია, ამ სოფლიდგან გარდავიკარგო  
და იქ დავლიო შენს ხსოვნაში საბრალო სული!.. ([1] 222)

მაგრამ ამ ლექსების ტენდენცია იქითკენაა მიმართული, რომ ქალის მაღალ-აღმაღურ ღირსებათა დაცვა-შენახვის აუცილებლობა იქადაგოს, სიყვარულის უძლეველობას და მის ყოველისშემძლე ძალას გაუხვას ხაზი.

ამბობენ, რომ გაცრუებულ სიყვარულში ყველაზე მეტად ჩანს სიყვარულის არსიო, თუ ეს ასეა, მაშინ შეიძლება თამამად ითქვას, რომ აკაკი წერეთლის ამ ტიპის ლირიკულ მნიშვნელებში ყველაზე მეტად ძვერს აკაკის ლირიზმით სავსე სული, და მისი პოეტური „მე“-ც მკაფიოდაა უკვდავყოფილი მკითხველის თვალში.

აკაკი უპირველესად გულის პოეტია. ეს იმას ნიშნავს, რომ მის პოეტურ სულს აღელვებს არა თუ მნიშვნელოვანი მოვლენები, არამედ ყველაზე უმნიშვნელო, ერთი შეხედვით წვრილმანი ფაქტები და მიმდინარე ამბები. ამის გამოც არის აკაკი ჭეშმარიტი ლირიკოსი, რადგან ლირიკოსისადმი წაყენებული უპირველესი მოთხოვნა ისაა, რომ მან „უმნიშვნელო ფაქტებთან შეხებით“ გააცოცხლოს



და უკვდავყოს ის, რაც ყველაზე ცოცხალი და ადამიანურია ადამიანში. სწორედ ამ ნიადაგზეა აღმოცენებული ყველა ის ლირიკული ქმნილება, რაც აკაკიმ ქალღმერთს მიუძღვნა. ამიტომაც შეიძლება ამ თემაზე შექმნილი ლექსები არა მარტო აკაკის ლირიკის, არამედ მთელი მისი შემოქმედების საყრდენ ქმნილებებად იქნეს ჩათვლილი, რადგან აქ ყველაზე მკაფიოდ ჩანს „საქართველოს ბუღბუღად“ წოდებული დიდი აკაკის ლირიკული ტალანტის ბრწყინვალეობა.

ახალი ქართული ლიტერატურის ისტორიის კათედრა

ლიტერატურა

1. აკაკი წერეთელი, თხზულებათა სრული კრებული, ტ. 1, 1950.
2. აკაკი წერეთელი, თხზულებათა სრული კრებული, ტ. 3, 1950.
3. აკაკი წერეთელი, თხზულებათა სრული კრებული, ტ. 2, 1950.
4. ვაქაფშაველა, თხზ. სრული კრებული, ტ. 1, 1964.
5. Гегель Георг Вильгельм Фридрих, Эстетика, т. III, 1971.

Н. П. МЕСХИА

ОБРАЗ ЖЕНЩИНЫ В ЛИРИКЕ АКАКИЯ ЦЕРЕТЕЛИ

Резюме

В труде рассмотрены женские образы, встречающиеся в поэзии Акакии Церетели, и дана попытка нового освещения некоторых вопросов «женской проблемы».

N. MEVSCHIA

DAS BILD DER FRAU IN DER LYRIK VON AKAKI ZERETELI

Zusammenfassung

In der vorliegenden Arbeit wird das Bild der Frau in der Lyrik von Akaki Zereteli untersucht und ein Versuch unternommen, einige Fragen zum Problem der Frau neuartig auszulegen.

## ქველი ქართული მწერლობის ლიტერატურული ეპიკებისათვის

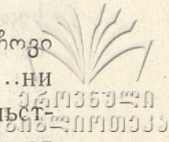
(V—XII სს.)

ოლეგ გოლიაძე

ფეოდალიზმმა თავისი აღმოცენებისა და განვითარების პერიოდში წარმოშვა მრავალწახნაგოვანი სასულიერო და საერო წეს-ჩვეულებანი. ურთიერთდამოკიდებულება ადამიანებს შორის და მათი მიმართება ღვთაებისადმი შეპირობებული იყო მრავალი წესით, ცერემონიალით, ტრადიციით. თითოეული ეს წესი, კანონი (ტრადიციულად გამოქმუშავებული) მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავდა ადამიანთა მსოფლმხედველობასა თუ აზროვნებას. საზოგადოებრივი ცხოვრების სფეროდან ამა თუ იმ წესისადმი, კანონისადმი დაქვემდებარებულობა იჭრება ხელოვნებაშიც — წმინდანთა, დიდგვაროვან ფეოდალთა გამოსახვა ფერწერულ ნამუშევრებში გარკვეულად ემორჩილებოდა კანონს, ნორმას... ყოველივე ეს კი თავს იკრებდა განსაზღვრულ, ზოგჯერ ქვეცნობიერადაც შემუშავებულ ეტიკეტში. ცხადია, ეტიკეტს ემორჩილებოდა აგრეთვე ბიბლიური ეპიზოდების ამსახველი ნახატებიც. ბიზანტიური ფერწერის იკონოგრაფიული სიუჟეტები მრავალმხრივ იყო დამოკიდებული ფეოდალური წრის ეტიკეტისადმი. ფერწერის გარდა ეტიკეტი თავს იჩენს აღმშენებლობით, გამოყენებით ხელოვნებაში, ტანსაცმელ-მორთულობის ელემენტებში და, რა თქმა უნდა, შინა თუ გარე პოლიტიკურ ცხოვრებაშიც.

ადრეული და შუა საუკუნეების ეპოქის ლიტერატურულ ძეგლებზე დაკვირვებაც წარმოგვიჩინს ასეთსავე მიდრეკილებას ეტიკეტისადმი. ლიტერატურული ეტიკეტი და მის მიერ გამოქმუშავებული ლიტერატურული კანონები არის შუა საუკუნეების ლიტერატურისათვის დამახასიათებელი, ტიპური მოვლენა, თავისებური პირობით-ნორმატიული კავშირი შინაარსისა ფორმასთან. ამ ეპოქის მწერალთათვის დამახასიათებელი და ჩვეულებრივია ცხოვრებისეული ფაქტების არა მხოლოდ მშრალი ასახვა, არამედ გარკვეული ეტიკეტის ფორმით, წინასწარ შემუშავებული სახით მკითხველამდე მიტანა ამბავისა.

ჯერ კიდევ გასულ საუკუნეში, ძველი რუსული ლიტერატურული ძეგლების გათვალისწინებით, მკვლევარმა ვ. ო. კლიუჩევსკიმ გამოჰყო რიგი ფორმულათა, რომელნიც, მისი აზრით, სპეციალურადაა დამახასიათებელი „ცხოვრებათა“ ჟანრისათვის ([1], 1—35). აგრეთვე რუსმა მკვლევარმა ა. ს. ოროვმა, ამგვარი სახის მუშაობა ჩაატარა სამხედრო ბატალიების, ლაშქრობათა აღმწერელ თხზულებათა მიმართ ([2], 1—50). მკვლევარი ჩამოთვლის ტიპურ სიტყვა-გამოთქმებს, ფორმულებს, რომლებიც სპეციფიკურია ამ ჟანრის თხზულებათათვის.



ძველი რუსული ლიტერატურის ცნობილი მკვლევარი აკად. დ. ს. ლიხაჩოვი ზემოხსენებულ მეცნიერთა მიერ მიღებული დასკვნების შესახებ წერს: „...ნი А. С. Орлов, ни В. О. Ключевский не придали значения тому обстоятельству, что и житийные формулы и воинские формулы постоянно встречаются вне житий и вне воинских повестей, например в летописи, в хронографе, в исторических повестях, даже в ораторских произведениях и в посланиях“ ([3], 96).

მკვლევარს სწორადა აქვს შენიშნული ა. ორლოვისა და ვ. კლიუჩევსკის დასკვნების ცალმხრივობა. აქ მთავარი და არსებითი ისაა, რომ გამოთქმათა და ფორმულათა შერჩევას თხზულების ჟანრი კი არ განსაზღვრავს, არამედ საგანი, რომელიც ასახვის ობიექტია. თუკი საუბარია წმინდანზე, მაშინ სავალდებულო არაა აუცილებლად „ცხოვრებისა“ და „წამების“ ჟანრებისათვის დამახასიათებელი სიტყვა-გამოთქმანი, ფორმულები და ანგარიში არ ეწევა ამ ფაქტს, თუ რა ჟანრის თხზულებაშია საუბარი წმინდანზე. ე. ი. ფორმულები შერჩეულია იმისდა მიხედვით, თუ რას გვეუბნება ავტორი წმინდანზე, მოვლენათა სახელდობრ რომელ განასერზე მოგვითხრობს იგი და ა. შ.

ლიტერატურული ეტიკეტი მართოდენ ამა თუ იმ სტილისტური ფორმულის შერჩევას კი არ ითხოვს, არამედ, როგორც წესი, „უნებლიედ“ ცვლის ავტორის ენას, წერის მანერას. როდესაც საკუთრივ წმინდანის შესახებ მოგვითხრობს მწერალი, მისი სტილი ამალღებულია, გამოირჩევა ღრმად ფილოსოფიური აზროვნებით. იგივე ავტორი, როდესაც მიწიერ, საყოფაცხოვრებო მოვლენებზე ჩერდება, მაშინ მისი მანერა წერისა, ამბავის კვალობაზე, ჩვეულებრივ სასაუბრო მეტყველებისაგან იხრება. მთავარი და არსებითი სიტყვიერ ეტიკეტში ისაა, თუ რის შესახებ მოგვითხრობს მწერალი: წმინდანთა ცხოვრებაზე, მეფეთა ლაშქრობასა თუ ვინმე გზასაცდენილი პირის შესახებ. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ „ქართული სალიტერატურო, თუნდაც ეკლესიური სამონასტრო ენა მნიშვნელოვნად არ ყოფილა დაცილებული ხალხურ მეტყველებას, მის სასიცოცხლო ინტერესებს, ისე როგორც ეს შემჩნეულია ისტორიულად სხვა ერთა ენების მიმართ“ ([4], 5). მაგალითად, ძველ რუსულ მწერლობაში, აკად. დ. ს. ლიხაჩოვის დაკვირვებით, არსებობდა ორი ლიტერატურული ენა: სამონასტრო ძველსლავური და ძველრუსული ლიტერატურული ენა. ორივე ამ ენას დაკისრებული ჰქონდა არა მარტო სხვადასხვა, განსხვავებული სტილისტური ფუნქციები, არამედ არსებობდნენ სხვადასხვაგვარ პირობებში, გარემოში.

ზემოთ ნათქვამის დასადასტურებლად მრავალი ძველი ქართული ლიტერატურული ძეგლის დასახელება შეიძლება; ამჯერად საილუსტრაციოდ მოვიხმობთ „აბოს წამებას“. ეს თხზულება, როგორც ცნობილია, ჰაგიოგრაფიული ჟანრისაა, მაგრამ თხზულების არქიტექტონიკას ნათლად ამჩნევია სხვადასხვა ჟანრებისათვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებანი. ძველი ქართული ლიტერატურული ძეგლების მხატვრულ თავისებურებებზე მსჯელობისას მწერალი ო. ჩხეიძე ამ თხზულებაზეც მიაქცევს მკითხველის ყურადღებას ჩვენთვის საინტერესო კუთხით: „აქ პირდაპირა და უშუალოდ ამბავი როდი იწყება, როგორც ამბავი შუშანიკისა, არა, — აქ სხვა ხერხია გამოყენებული, ამბავი ჩადგმულია პროლოგსა და ეპილოგში, ხოლო პროლოგად ეპისტოლენია და მორალიტეა შერჩეული, ეპილოგად — ქებაი. ჟანრობრივი და სტილისტური სხვაობა აშკარაა, ქება სხვა ჟანრისაა, მორალიტეზე აღარას ვამბობ, ამბავი სხვა ჟანრისა, ამბავი სხვა სტილისაა, ეპისტოლენი სხვა სტილისა, მაინც ერთი ნაწარმოებია შედგენილი, ერთი მთლიანი, განუყოფელი მრწამ-

სითა, თვალთახედვითა, მხატვრულ-ესთეტური თუ იდეური თვალსაზრისითა“ (151). მართლაც, ეს ნაწარმოები თვალნათლივ წარმოგვიჩენს ძველქართულ მწერლობის ერთი ღირსეული წარმომადგენლის იოანე საბანისძის მხატვრულ მხატვრულ სა და იმასაც, თუ როგორი წინასწარ შედგენილი სქემით, გარკვეული გეგმითაა შექმნილი ეს თხზულება, უფრო სწორად — ამ თხზულების თითოეული ნაწილი.

ამ თვალსაზრისით თითქმის არ არსებობს და ერთობ პირობითია განსაზღვრა ძველი და ახალი ქართული ენისა; „ვეფხისტყაოსნისა“ თუ უფრო ადრინდელი ძეგლების ლექსიკა ძირითადად გასაგებია თანამედროვე ქართველი მკითხველისათვის. ქართული ენის ისტორიას გამოკვეთილად არ ამჩნევია კვალი საგონობი, მკვეთრი ცვლილებების არსებობისა ე. წ. ძველსა და ახალ ენას შორის.

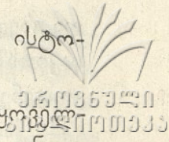
აკად. ა. ჩიქობავა, წმინდა ენათმეცნიერული თვალსაზრისით ასხვავებს ძველსა და ახალ ქართულ ენას: „ძველი სალიტერატურო ენა — მეხუთე საუკუნიდან მეთერთმეტე საუკუნის დამლევამდე. ძველი ქართული ენა ამ ექვსი საუკუნის მანძილზე არაა ერთფეროვანი: ხანმეტი ძეგლები, ჰემეტი ძეგლები, მეცხრემეტე საუკუნეთა ძეგლები რიგი თავისებურებებით ხასიათდება — ლექსიკაში, მორფოლოგიაში, ფონეტიკაში. მანც ძველი ქართული ენა მკვეთრად ჩამოყალიბებული ნორმების სისტემაა“ (161, 018). (ხაზგასმა ჩვენია. ო. გ.). ამ მოსაზრებას, თავისდათვად ერთობ ყურადსაღებსა და გასაზიარებელს, შენიშვნის სახით შეიძლება დავუმატოთ, რომ ქართული ენის განვითარება არსებითად მის მხატვრულ კომპონენტთა დახვეწაშია გამოხატული (171, 7). ქართულ სალიტერატურო ენაში (სასულიერო და საერო მწერლობისა). გამოყვანებულია საერთო ქართველური ხალხური ენის (ამა თუ იმ ნიუანსით), ლიტერატურულისა, ცხადია, ნორმები; გამორჩევა, გამიჯვნა ხდება რიგი სტილისტური თავისებურებებით. ისინი გამოწვეულია ობიექტური მიზეზებით, რომელთა შესახებ, შეძლებისდაგვარად, ქვემოთ იქნება საუბარი.

ქართულ ენას, ისევე როგორც სხვა ენებს, სხვადასხვა სოციალურ-პოლიტიკური თუ კულტურული მოვლენების შედეგად, ცხადია, განუცდია ლექსიკური, გრამატიკული, სტილისტური ცვლილებანი, მაგრამ ეს ცვლილებანი ეგოდენ მკვეთრი და დაპირისპირებული არ ყოფილა, როგორც, მაგალითად, ძველ და ახალ ბერძნულ ენაში, სლავურ-რუსულსა, სომხურში და ა. შ. ქართულმა სალიტერატურო ენამ თავისი არსებობის მანძილზე სამი პერიოდი იცის: ძველი, საშუალო და ახალი. თითოეული ეს პერიოდი ანუ ეტაპი, რა თქმა უნდა, განსხვავდება წინამორბედისაგან, მაგრამ არა ისე ძალუმად, როგორც ეს სხვა ენებშია. ამრიგად, ქართული ენა არის ერთი მთლიანი, განუყოფელი ქსოვილი, რომელზეც აღბეჭდილია სასულიერო და საერო მწერლობის ისტორიის სხვადასხვა რეალები, რომელთა გათვალისწინების ნიადაგზე თვალსაჩინო ხდება ნებისმიერი ლიტერატურული მოვლენის, ფაქტის, კანონისა თუ ნორმის არსი.

აკად. კ. კეკელიძე წერს: „იმ ქრისტიან ერებს, რომლებთანაც კულტურული კავშირი და ურთიერთობა ჰქონია ჩვენს ქვეყანას, საკმაოდ მდიდარი საეკლესიო-ისტორიული მწერლობა შეუქმნიათ. ამიტომ საფუძვრებელი იყო, რომ ქართველები ამ სფეროშიაც ისეთ შემოქმედებას გამოიჩინდნენ, როგორსაც ყველა სხვა დარგში“ (181, 497). მართლაც, სასულიერო მწერლობის, კერძოდ კი ბიბლიოლოგიისა და ჰაგიოგრაფიის დარგში უკვე მეხუთე საუკუნეში ჩატარებულია მნიშვნელოვანი სამუშაო — თარგმნილია ამ დარგების წიგნები.

ჰაგიოგრაფიულ თხზულებათა შექმნის მიზეზების, იმ დროის ლიტერატურული გარემოს, „დამკვეთი“ საზოგადოების გემოვნების, ამ მწერლობის მხატვ-

რული თუ ტექსტოლოგიური სპეციფიკური ნიშან-თვისებების შესწავლის ისტორიას ჩვენში სათავე დაუდო აკად. კ. კეკელიძემ.



სიტყვაკაზმული მწერლობის ამ უაღრესად მნიშვნელოვანი დარგის ყოველმხრივი შესწავლა (ტექსტოლოგიურ-ფილოლოგიური, ლიტერატურათმცოდნეობითი, მსოფლმხედველობრივი) თანამედროვე ქართული (და, რა თქმა უნდა, არა მხოლოდ ქართული) ფილოლოგიის ერთი მრავალმხრივ საინტერესო და საპასუხისმგებლო ამოცანაა. ძველი ქართული მწერლობის ამ და სხვა დარგების შესწავლის საკითხში ერთობ დიდია ღვაწლი აკად. კ. კეკელიძისა. საყოველთაოდ გაზიარებულია მისეული განსაზღვრა ძველი ქართული სასულიერო მწერლობის მნიშვნელობისა: ქ ა რ თ ე ლ ო ლ ო გ ი უ რ ი და ზ ო გ ა დ მ ე ც ნ ი ე რ უ ლ ი. აკად. კ. კეკელიძის მეტად ნაყოფიერი სამეცნიერო მემკვიდრეობა საკუთრივ ტექსტოლოგიურ-ფილოლოგიური ძიებებით არ შემოიფარგლება. მეცნიერის ლიტერატურულ ინტერესებს მიღმა არ რჩებოდა თითქმის არც ერთი სფერო კვლევა-ძიებებისა. ეგებობის, ზოგიერთ შემთხვევაში, ამა თუ იმ ლიტერატურათმცოდნეობით საკითხზე, აკად. კ. კეკელიძეს არ ჰქონდეს სპეციალური ნაშრომები, მაგრამ დარწმუნებით შეიძლება ითქვას, რომ მისი მეცნიერული თვალსაწიერი მეტ-ნაკლებად მრავალი განასერის მომცველი იყო.

აკად. კ. კეკელიძეს სწორად ჰქონდა შენიშნული, რომ ქართული ჰაგიოგრაფიისა და საერო მწერლობის გმირი ძირითადად არის კონკრეტულ-ისტორიული პიროვნება, რომელიც ღრმად და ნათლად გამოხატავს ავტორის იდეას. მკვლევარმა ჩამოაყალიბა ჰაგიოგრაფიულ და საღვთაგმირო თხზულებათა კომპოზიციური შაბლონის შემადგენელი ოთხი ელემენტი:

1) ჰაგიოგრაფიისა და საღვთაგმირო თხზულებათა მთავარი პერსონაჟი ბავშვობიდანვე გამოირჩევა სხვებისაგან. ორსავე შემთხვევაში მზადდება ნიადაგი, რათა შემდგომ კიდევ უფრო თვალსაჩინო გახდეს გმირთა შინაგანი სულიერი სიმყარე, ერთი მხრივ, და „ჭაბუკობა“, — მეორე მხრივ;

2) ხანში შესული წმინდანი არის „ზეკაცი“, „სულიერი გმირი“. ხოლო საღვთაგმირო ნაწარმოებთა გმირებიც „ზეკაცები“ არიან თავიანთი საქმენით საგმირონით;

3) წმინდა მამები ღვთის სამსახურში ეძიებენ და პოულობენ ამქვეყნიური ცხოვრების აზრს. ტარიელს, ამირან დარეჯანის ძესა და მისთ. კი რაინდული ურთიერთობანი, პატრონისადმი თავდადება, მიჯნურობა და ამათგან გამომდინარე სულთქმა-ოხვრა ახასიათებთ;

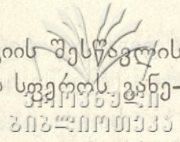
4) ჰაგიოგრაფიულ თხზულებათა „სულიერი გმირი“ მრავალ დამთენათა შემდგომ მაღლდება ღმერთისაებრ: საღვთაგმირო თხზულებებშიც მრავალ განსაცდელს გარდახდილი რაინდები იმარჯვებენ ბოროტ ძალებზე ([9], 4—5).

ამგვარად, აკად. კ. კეკელიძემ შენიშნა და „ფორმულები“ სახით ჩამოაყალიბა ის ელემენტები იმდროინდელი ლიტერატურული ეტიკეტისა, რომლის მიხედვით ორივე ქანრი მწერლობისა მთავარი პერსონაჟის სახით ცდილობდა მოეცა (ეპოქის სულისკვეთების გათვალისწინებით) იდეალური პიროვნების განზოგადებული სახე, ეროვნულ გმირადვე აყვანილი. აქვე უნდა აღინიშნოს ის ფაქტი, რომ ჰაგიოგრაფიაში გმირის პორტრეტის ხატვისას აქცენტირებულია მისი შინაგანი, სულიერი მხარე: საღვთაგმირო-სარაინდო თხზულებებში კი გმირის პირადი ძალ-გულოვნება, სამხედრო თუ სამონადირეო ხელოვნება... ერთი სიტყვით — გმირის ფიზიკური მხარე.

დიდია აგრეთვე აკად. კ. კეკელიძის დამსახურება ჰაგიოგრაფიულ თხზულება-



თა რედაქციების, ლიტერატურული ფორმებისა თუ ფრაზეოლოგიის შესწავლის საკითხში, რაც, საბოლოო ანგარიშში, ლიტერატურული ეტიკეტის სტაბილურ განვითარებას უწყობს.



ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში ერთ-ერთი პირველი მკვლევარი, რომელიც სპეციალურად იძიებს ძველქართული მწერლობის სპეციფიკას, მის იდეურ შინაარსს, მხატვრულ მხარეს, არის ფოლოლოგიურ მეცნიერებათა დოქტორი რ. ბარამიძე. მის ნაშრომებში, თანამედროვე ლიტმცოდნეობის მეცნიერულ მიღწევებზე კეთილსინდისიერი დაყრდნობით, მიმოხილულია ძველი ქართული სასულიერო და საისტორიო მწერლობის ნიშანდობლივი თვისებები.

ჰაგიოგრაფიული ჟანრის მწერლობის სპეციფიკის განხილვისას რ. ბარამიძე განსაკუთრებულ ყურადღებას მიაქცევს თხზულებათა იდეურ შინაარსს, სარწმუნოებრივი დოგმების მხატვრულ სახეში გახსნას, ყოველი მოვლენის ახსნას ღვთაების ნება-სურვილს უკავშირებს სამართლიანად და ასკვნის: „აგიოგრაფიული ნაწარმოები შეზღუდულია, შემოფარგლული, როგორც იდეით, შინაარსით, ისე ფორმით. ისინი წარმოადგენენ ერთი გარკვეული იდეის გამოხატვას გარკვეულ ფორმაში. ამით აიხსნება აგიოგრაფიული ნაწარმოებისათვის საუკუნეების მანძილზე შემუშავებული მტკიცე ტრაფარეტი. ამ ტრაფარეტის დაცვა ოფიციალური ეკლესიის თვალსაზრისით აუცილებელი იყო“ ([10], 14). სხვაგან მკვლევარი ჩერდება საზოგადოების სოციალურ-ეკონომიკურ, პოლიტიკურ თუ კულტურულ ძვრებზე და მისგან გამოწვეულ ცვლილებებზე (როგორც მწერლობაში, ასევე არქიტექტურაში, მხატვრობაში), მივითითებს საეკლესიო ნორმების დარღვევის მიზეზებზე, წარმოგვიდგენს პერსონაჟთა ხატვის ხერხებს ქართულ ჰაგიოგრაფიულ ნაწარმოებებში, წარმოგვიჩენს მათ მხატვრულ თვისებებებს და ა. შ.

თავის დროზე აკად. კ. კეკელიძე წერდა, რომ მთელი ძველი ქართული ლიტერატურის შესწავლა დღეს ფოლოლოგიურ დონეზე დგას. თუმცა უკვე მიმდინარეობს თეორიულ-ლიტერატურული კვლევა-ძიებაც, მაგრამ მას უფრო შემთხვევითი ხასიათი აქვსო...

მეცნიერის ეს აზრი, როგორც ჩანს, იმასაც გულისხმობდა, რომ უკვე მომზადდა ის ეტაპი, როდესაც შესაძლებელი შეიქნა თეორიულ-ლიტერატურულ-ესთეტიკური კვლევის წარმართვა. რ. ბარამიძის კვალდაკვალ, ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში შეინიშნება ამ მიმართულებით ნაყოფიერი საქმიანობა. რამდენიმე ფრიად საყურადღებო წერილი გამოაქვეყნეს მკვლევარებმა რ. სირაძემ და გ. ფარულავამ.

რ. სირაძე ძველი ქართული მწერლობის ესთეტიკური ბუნების დადგენას ცდილობს (და სავსებით შედეგადაც) იმ თეორიული პრინციპების დადგენით, რომელიც ძველ ქართულ ლიტერატურას ელო საფუძვლად. მკვლევარი ამ პროცესს სათავედ უდებს სასულიერო მწერლობის შესწავლას, რადგან, როგორც ცნობილია, სწორედ იგია საწყისი მრავალსაუკუნოვანი ქართული ლიტერატურისა. მკვლევარს მოაქვს მრავალი დამადასტურებელი მასალა იმისა, რომ „აგიოგრაფიული მწერლობა კანონიზებული მწერლობაა, იგი ნორმირებულია არა მარტო შინაარსეულად, არამედ მხატვრული აზროვნების ფორმებითაც...“ ([11], 128)

შენიშნულია, რომ მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიაში იშვიათად ყოფილა ისეთი ლიტერატურა, რომელიც ისე ზუსტად მიჰყვებოდეს წინასწარ დადგენილ მეთოდებს, როგორც ძველი ქართული სასულიერო მწერლობა. ქრისტიანული დოგმატიზმი, ცხადია, არ შეიძლება ჩაითვალოს ქართული ლიტერატურის და საერ-

თოდ მწერლობის ნაკლად, რამეთუ ნორმებს დამორჩილებული მწერლობის ნიმუშები არც თუ ისე იზვიათია მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიაში (ჰაგიოგრაფიკული კლასიციზმი...) და ყოველ ლიტერატურულ მიმდინარეობასა თუ მეთოდსა წარმოქმნისა და განვითარების თავისებური საფუძველი და წინაპირობები გააჩნია და მისითაა შეპირობებული.

აღსანიშნავია, რომ ამ უკანასკნელ ხანში გამოქვეყნდა რამდენიმე ნაშრომი, რომელიც ეხება საკუთრივ ლიტერატურული ეტიკეტის რაობას, დასმულია მეტნაკლებად ანგარიშგასაწევი საკითხები და, საერთოდ, ჩვენი საკითხის ისტორიისათვის უაღრესად საგულისხმოა.

რუსი მკვლევარი ა. ბ. კუდელინი თავის წიგნში „არაბულ-ესპანური კლასიკური პოეზია“ გულდასმით მიმოიხილავს არა მხოლოდ საკუთრივ იმ ხანის პოეზიას, არამედ, იმავდროულად ჩერდება საკარო თუ ლიტერატურულ ეტიკეტზე. მკვლევარი ყურადღებას ამახვილებს მრავალ წეს-ჩვეულებასა, ცერემონიებსა და დღესასწაულებზე, რომლებიც, როგორც წესი, ეწყობოდა დიდი ზარ-ზემითა და წინასწარ დადგენილი წესით, გარკვეული გეგმის მიხედვით. საკარო ეტიკეტი მრავალი წესის ზუსტად დაცვასა და შესრულებას მოითხოვდა. ანდალუზიის მმართველთა ყოველდღიური ცხოვრების აღწერისას ა. კუდელინი წერს: «Со времени Абд ар-Рахмана II дворцовый этикет стал постепенно определять все детали повседневной жизни правителей Андалусии» ([12], 14). უფრო ქვევით მკვლევარს აღწერილი აქვს მმართველთა კარზე მიღების კანონიზირებული, ადათ-ჩვეულებად ქცეული ცერემონიალების აღსრულების ფაქტები. განსაკუთრებით საინტერესოა ის მომენტი, რომ ხალიფების საკარო ეტიკეტი იმასაც კი მოითხოვდა, რომ მაღალი თანამდებობის მოსურნეს კარგ საერთო განსწავლულობასთან ერთად შესანიშნავად უნდა სცოდნოდა საერთოდ მუსულმანური და ანდალუზიური კულტურა, ენები და ა. შ. ღრმად ერუდირებული შემფასებლები მკაცრ ანალოზს ახდენდნენ იმ პირთა თხზულებებისა, ვინც საკარო ლიტერატორის თანამდებობაზე პრეტენზიას აცხადებდა, გამოწვლილვით ეძიებდნენ მათ ნაწარმოებებში დაკანონებული სტანდარტებისაგან გადახვევის რეციდივებს. ეტიკეტად ქცეული ნორმების უგულვებლყოფა ან თუნდაც მცირედი არდაცვა ამ ნორმებისა ფასდებოდა როგორც სუსტი, მდარე განსწავლულობა ([12]).

აგრეთვე საყურადღებო დაკვირვებები აქვს ჩატარებული ძველსომხური ჰაგიოგრაფიული თხზულებების მიმართ მკვლევარს კ. ს. ტერ-დავითანს. მას შენიშნული აქვს, რომ ჰაგიოგრაფიის კავშირმა საეკლესიო ღვთისმსახურებასთან და სამონასტრო ყოველდღიურ ცხოვრებასთან განაპირობა მისი სპეციფიკა როგორც განსაკუთრებული ჟანრისა. კ. ტერ-დავითანი ილუსტრაციას ახდენს მრავალი კანონებისა თუ ნორმებისას, რომელთაც მისდევდნენ და იცავდნენ ძველი სომეხი სასულიერო მწერლები ([13] 29).

უკანასკნელ წლებში გამოქვეყნდა რამდენიმე ნაშრომი, რომელიც ეხება ლიტერატურული ეტიკეტის რაობას. მათგან აღსანიშნავია ო. ტვოროგოვის ვრცელი სტატია ძველი რუსული მწერლობის მყარი ლიტერატურული ფორმულების შესწავლის ამოცანების თაობაზე ([14], 29). არ შეიძლება ითქვას, რომ ავტორთა შორის არსებობდეს აზრთა ერთიანობა საკითხის გადაჭრის ამა თუ იმ მომენტზე, საკუთრივ ტერმინოლოგიის შესახებ, მაგრამ თვალსაჩინოა ტენდენცია იმისა, რომ ცნებები „ლიტერატურული კანონი“, „ლიტერატურული ნორმა“, „ლიტერატურული ეტიკეტი“ მკვიდრდება ჩვენს ლიტერატურათმცოდნეობაში.

1. В. О. Ключевский, Древнерусские жития святых как исторический источник, М., 1871.
2. А. С. Орлов, Об особенностях формы русских воинских повестей, „Чтения в Обществе истории и древностей российских“, 1902, кн. IV, стр. 1—50.
3. Д. С. Лихачев, Поэтика древнерусской литературы, Ленинград, 1971.
4. გ. იმედაშვილი, ძველი ქართული მხატვრული ენისა და სტილის მიჯნებზე, წიგნში: ძველი ქართული მწერლობის სტილის საკითხები (V—XIII სს.), თბ., 1965, გვ. 3—47.
5. თ. ჩხეიძე, მხატვრული თავისებურებანი ძველი ქართული პროზისა, „ლიტერატურული საქართველო“, 30. VII. 1971, № 31 (1772).
6. ა. ჩიქრბავა, ქართული ენის ზოგადი დახასიათება, ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი, ტ. I, 1950.
7. გ. იმედაშვილი, დასახელებული ნაშრომი.
8. კ. კეკელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. I, თბილისი, 1960.
9. კ. კეკელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. II, თბ., 1958. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ კ. კეკელიძეს აქვს მრავალი სხვა საინტერესო დაკვირვებაც ძველი ქართული მწერლობის სპეციფიკის ირგვლივ.
10. რ. ბარამიძე, ნარკვევები ქართული აგოგრაფიის ისტორიიდან (V—XI სს.), ნაწ. I, თბ. 1957; ამ რიგის საკითხებზე იხ. აგრეთვე: მისივე, ნარკვევები მხატვრული პროზის ისტორიიდან, თბ., 1966; მისივე, ქართული საისტორიო პროზა, თბ., 1971.
11. რ. სირაძე, მხატვრული აზროვნების საკითხები უძველეს ქართულ მწერლობაში (V—XI სს.), „მაცნე“, 1966, № 4; ამის შესახებ იხ. აგრეთვე: რ. სირაძე, ძველი ქართული თეორიულ-ლიტერატურული აზროვნების საკითხები, თბ., 1975.
12. А. Б. Куделин, Классическая арабо-испанская поэзия, М., 1973.
13. Памятники армянской агиографии, Перевод с древнеармянского, вступительные статьи и примечания К. С. Тер-Давтян, Ереван, 1973.
14. О. В. Творогов, Задачи изучения устойчивых литературных формул Древней Руси, ТОДРЛ, т. XX, М.-Л., 1964.

О. Л. ГОЛИАДЗЕ

К ЛИТЕРАТУРНОМУ ЭТИКЕТУ ДРЕВНЕГРУЗИНСКОЙ ПИСЬМЕННОСТИ  
(V—XII вв.)

Резюме

Вопросы литературного этикета древнегрузинской письменности (и не только грузинской) слабо изучены.

В статье критически рассматриваются труды советских (за исключением работ А. С. Орлова и В. О. Ключевского) литературоведов, касающиеся задач изучения литературного этикета и собственно методики этого изучения.

O. GOLIA DZE

ON THE LITERARY ETIQUETTE OF OLD GEORGIAN WRITING  
(5TH—12TH CENTURIES)

Summary

Problems of literary etiquette in old Georgian writings (and not only in Georgian) are poorly studied.

Works of Soviet literary critics (excepting those of A. S. Orlov and V. O. Kljuchevski) dealing with problems of the study [of] literary etiquette and methods used are critically examined in the paper.

## ვეფხისტყაოსნის ორიგინალობის საკითხი „ივერიაში“

ლუიზა ჭუმბურიძე

ქართულ საზოგადოებრივ აზროვნებაში ვეფხისტყაოსნის ამბის პრობლემას დასაბამი მისცა პროლოგის იმ სტროფმა, სადაც პოეტი ამბობს: პოემის ამბავი წარმოშობით სპარსულიაო.

როგორც ცნობილია, ეს სტროფი პირდაპირი მნიშვნელობით ესმოდათ აღორძინების ხანის ქართული მწერლობის ისეთ დიდ წარმომადგენლებსაც კი, როგორც იყვნენ თეიმურაზი და არჩილი ([1], 62; [2], 5). ასეთი ვაგება ამ სტროფისა დიდხანს ბატონობდა ქართულ მწერლობაში და ქართველი ხალხის გულისტიკვილს იწვევდა, ამიტომ ვახტანგ VI დაუცხრომელი ენერგიით დაიწყო ძიება სპარსულ მწერლობაში იმისა, თუ რომელი წყაროდან მომდინარეობდა პოემის ამბავი.

ვახტანგ VI სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ ის იყო პირველი, რომელმაც დაარღვია ტრადიციული შეხედულება და აღნიშნული პრობლემის კვლევას სწორი მიმართულება მისცა. მან პირველმა აღიარა, რომ ვეფხისტყაოსნის ამბავი სპარსეთში არ იბოვება, რომ ამბავიცა და ლექსიც რუსთველს ეკუთვნის ([3]).

ვახტანგის ეს თვალსაზრისი იმდენად დამაჯერებელი იყო, რომ ვეფხისტყაოსნის ამბის პრობლემა ქართველ ხალხში დიდხანს დავას აღარ იწვევდა. მაგრამ ვახტანგის მოღვაწეობა ამ პრობლემის კვლევის საქმეში მხოლოდ დასაწყისი იყო, ის ჯერ კიდევ მეტ დაფიქრებასა და შესწავლას მოითხოვდა, ამიტომაც ეს პრობლემა კვლავ წამოიჭრა მაშინ, როდესაც პოემის მეცნიერულ შესწავლას ხელი მოჰკიდეს პეტერბურგის ქართველოლოგიური კერის მნიშვნელოვანმა წარმომადგენლებმა: თეიმურაზ ბაგრატიონმა, მ. ბროსემ და დ. ჩუბინაშვილმა.

ვეფხისტყაოსნის პროლოგის ამ სადავო სტროფის ვახტანგისეული კომენტარით, რომელიც შეიცავდა ჭეშმარიტ მარცვალს პოემის ორიგინალობის დასამტკიცებლად, დასაყრდენი გახდა პეტერბურგის ქართველოლოგიური კერის რუსთველოლოგიური შეხედულებებისა. ამ კერის წარმომადგენლებმა, რომლებმაც დიდი წვლილი შეიტანეს აღნიშნული პრობლემის კვლევის საქმეში, თავიანთი მოსაზრებები ვახტანგის რუსთველოლოგიურ ნააზრევს დაამყარეს, მაგრამ მათ მეტი ყურადღება დაუთმეს პოემის სიტუეტისა და იდეური შინაარსის სიახლოვეს ქართველი ხალხის ისტორიულ წარსულთან და საფუძველი ჩაუყარეს პოემის ისტორიულ-ალეგორიულ ინტერპრეტაციას. ვეფხისტყაოსნის ორიგინალობა მეცნიერული დამაჯერებლობით დასაბუთეს და ვახტანგის თვალსაზრისი გაამყარეს ([4], 65—67; [5], 15—30).

მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში საქართველოში რუსთველისა და მისი პოემისადმი ინტერესი ძალზე შენელებული იყო. არც მეცნიერული დონე იყო იმ სიმაღლეზე, რომ ქართველ საზოგადოებას რუსთველოლოგიური პრობლემები ეკვლია, ამიტომაც ამ პერიოდში ვეფხისტყაოსნის ამბის სადასტურობის საკითხს ქართველი საზოგადოების ინტერესი არ გამოუწვევია. ის არც ქართველოლოგიური კერის მიერ წამოჭრილ რუსთველოლოგიურ პრობლემებს გამოხმაურებია, რის გამოც მკითხველთა უმრავლესობისათვის შეუძინეველი დარჩა ის რუსთველოლოგიური შეხედულებანი, რომლებიც მეცნიერულ კვლევაზე იყო დაფუძნებული და პოემის შეფასებისათვის უთუოდ დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა.

რუსთველისადმი ინტერესი საქართველოში მე-19 საუკუნის 60-იანი წლებიდან გაიზარდა. რუსთველოლოგიურმა პრობლემატიკამ თანდათანობით მიიქცია მოწინავე ინტელიგენციის ყურადღება. მაგრამ ამ პრობლემატიკიდან ქართველი ინტელიგენცია განსაკუთრებით პოემის ამბის პრობლემამ გაიტაცა.

მართალია, ამ პერიოდში ეს პრობლემა მონოგრაფიულად არ შესწავლილა, მაგრამ მასზე ქართულ პრესაში („დროება“, „ივერია“, „კრებული“, „კვალი“, „მოამბე“, „თეატრი“) არაერთი საყურადღებო მოსაზრება გამოითქვა, რომელსაც გარკვეული მნიშვნელობა აქვს პრობლემის კვლევის ისტორიისათვის.

წინამდებარე სტატიის მიზანია ქართული პრესის, კერძოდ „ივერის“ მასალის საფუძველზე გააშუქოს ქართველი საზოგადოების თვალსაზრისი აღნიშნულ პრობლემაზე.

მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში „ივერიამ“, რომელიც ერთ-ერთი პროგრესული პერიოდული გამოცემა იყო საქართველოში, ერის მეთაურის როლი იკისრა. იგი თავისი აქტიური თანამშრომლებით სათავეში ედგა ეპოქის ყველა მნიშვნელოვან მოვლენას და ავტორიტეტული აზრით იცავდა ქართული მწერლობის ეროვნულ ღირსებას. ამიტომაც, ბუნებრივია, „ივერია“ ჩვენი სახელოვანი წარსულის დამცირებას, რუსთველის სახელის აუგად ხსენებას არავის აპატიებდა.

„ივერიის“ რედაქციის თანამშრომლები, რომლებიც ქართველი მოწინავე ინტელიგენციის საერთო აზრის გამომხატველნი იყვნენ, დიდი პასუხისმგებლობითა და ინტერესით მოეკიდნენ ვეფხისტყაოსნის ისტორიულ-ლიტერატურული საკითხების შესწავლას. ქართული მწერლობის წინაშე მოვალეობის გრძნობით ცდილობდნენ ისინი რუსთველთან დაკავშირებული ყოველი საკითხის სწორად გააზრებას, რათა პოემის არამართებულ შეფასებას უარყოფითი გავლენა არ მოეხდინა იმ უცხო მკითხველზე, რომელიც პოემას ნაკლებად იცნობდა. ასეთი მკითხველები კი ვეფხისტყაოსანს ბევრი ჰყავდა, ვინაიდან ამ პერიოდში, როგორც ცნობილია, ქართველ ხალხს კულტურული ურთიერთობა ჰქონდა რუსეთთან და მისი გზით ევროპასთან.

რუსმა თუ უცხოელმა მოღვაწეებმა, რომლებიც დიდი ინტერესით ეცნობოდნენ ჩვენი ქვეყნის წარსულს, მის მწერლობასა და კულტურას, ვეფხისტყაოსნის თავიანთ ენაზე ამეტყველებაც განიზრახეს, რაც „ივერიის“ რედაქტორს, ილია ჭავჭავაძეს დიდი პასუხისმგებლობის წინაშე აყენებდა. ამიტომაც იყო, რომ ის ყურადღების გარეშე არ ტოვებდა არც ერთ მნიშვნელოვან ფაქტს ერის ცხოვრებაში, რომელიც რუსთველის სახელთან იყო დაკავშირებული. პოემის საფუძველიანი შესწავლა, მისი მართებული გააზრება და პოეტის სახელის პოპულარიზაცია ილიას დიდ ეროვნულ საქმედ მიაჩნდა, ყოველივე ამას იგი ქართველი მამულიშვილის მოვალეობად თვლიდა.

ამ დროიდან რუსთველოლოგიური პრობლემატიკა ქართველთა ინტერესთა

სფეროში შემოვიდა. მაგრამ ამ პრობლემატიკიდან დიდი ინტერესი და პაექრობა პოემის ორიგინალობის საკითხმა გამოიწვია.

ქართველი კაცი, რომელიც სისხლხორცეულად გრძნობდა, რომ ვეფხისტყაოსანი ნამდვილი ეროვნული ძეგლი იყო, მასში ეროვნული სული დუღდა, ვერ ეგუებოდა იმ აზრს, რომ შესაძლებელი იყო პოემის სიუჟეტად პოეტს სპარსული ამბავი გამოეყენებია. ამიტომაც ვისთვისაც რუსთველი ძვირფასი იყო, ის ჭეშმარიტების დადგენას, სადავო სტროფში პოეტის მიერ დაფარული აზრის ამოცნობას პოემის საფუძვლიანი შესწავლისა და სწორი ანალიზის გზით მოითხოვდა, გობდა მას, ვინც ვეფხისტყაოსნის ორიგინალობისა თუ ეროვნულობის საკითხზე დაუსაბუთებელ, ყალბ აზრებს ავრცელებდა და ერის ღირსების სასწავარს, რუსთველის სახელს, მის ავტორიტეტს ამცირებდა უცხო მკითხველის თვალში.

მაშინ, როდესაც ვეფხისტყაოსნის ამბის პრობლემამ ქართველ ხალხში აზრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია, აღძრულ კამათზე პასუხის გაცემა, რუსთველის ავტორიტეტის დაცვა და პრობლემის მართებული გააზრება „ივერიამ“ იტვირთა.

„ივერიამი“ გამოქვეყნებული ლიტერატურული მასალიდან ნათელია, რომ გასული საუკუნის 90-იან წლებამდე პოემის ორიგინალობა სადავო არ იყო. მთავარი დებულება, რითაც „ვეფხისტყაოსნის“ ორიგინალობასა და ეროვნულობას ასაბუთებდნენ ის იყო, რომ მასში თამარის ეპოქის ისტორიული სინამდვილის ანარეკლს ხედავდნენ.

ქართველთა უმრავლესობა, ავითარებდა რა პოემის ორიგინალობის თვალსაზრისს, უშუალოდ მ. ბროსესა და დ. ჩუბინაშვილის შეხედულებების გავლენას განიცდიდა. მათ მიერ შემუშავებულმა ისტორიულ-ალეგორიულმა თეორიამ, რომელიც დიდი პოპულარობით სარგებლობდა იმ დროს საქართველოში, ხელი შეუწყო ქართველ ხალხში ეროვნული გრძნობის გაღვივებას ([5], 25—30).

თუ აღნიშნულ პერიოდში ქართველი მკითხველი თავის მეხსიერებაში აცოცხლებდა თამარის ეპოქის ისტორიულ სინამდვილეს, ამაში მას უთუოდ ეხმარებოდა პეტერბურგის ქართველოლოგთა მიერ მოხმობილი ისტორიული ანალოგიები. ამ ანალოგიებს მიმართავდნენ არა მარტო პოემის ანალიზისას, არამედ მაშინაც, როდესაც თამარის ეპოქის ისტორიულ მოვლენებზე მსჯელობდნენ. მაგალითად, დ. ჯანაშვილი თამარის ეპოქის ისტორიული მიმოხილვისას ითვალისწინებდა პოემის სიუჟეტის ჩუბინაშვილისეულ ისტორიულ-ალეგორიულ ინტერპრეტაციას. პოემას, როგორც ისტორიულ წყაროს, ისე უდგებოდა, მის მთავარ გმირს, ტარიელს დავით სოსლანად მიიჩნევდა და პოემის ზოგიერთი ეპიზოდის ანალიზის საფუძველზე თამარის ეპოქის ისტორიულ მოვლენებს აშუქებდა ([16]).

ისტორიულ-ალეგორიული თეორიის გავლენა განიცადეს არა მარტო ქართველებმა, არამედ იმ უცხოელებმაც, რომლებიც, ვეფხისტყაოსნით გატაცებულნი, მის თარგმნას ფიქრობდნენ. ზოგიერთმა მათგანმა გაიხსენა ის ლეგენდაც, რომელიც რუსთველის თამარისადმი სიყვარულზე შეექმნა ქართველ ხალხს და მასზე დაყრდნობით შეეცადა. პოემის ორიგინალობის დასაბუთებას.

ამ ლეგენდას დაეყრდნო ა. ლაისტი, პოემის გერმანულ ენაზე მთარგმნელი, როდესაც თინათინისა და ავთანდილის ამაღლებულ სიყვარულში რუსთველის თამარისადმი სიყვარულის პოეტური გარდასახვა დაინახა. მას ეჭვი არ ეპარებოდა სიმართლეში იმ გადმოცემისა, რომელიც ქართველ ხალხს პოეტის სიყვარულზე მოუთხრობდა. ამ ლეგენდაზე დაყრდნობით ა. ლაისტმა ასეთი აზრი განავითარა:

თამარისადმი უსაზღვრო სიყვარული გახდა ის ძალა, რომელმაც რუსთველს ასეთი მალაქობატვრული ნაწარმოები დააწერინაო (17).

ვინც თამარის ეპოქის ისტორიას იცნობდა, ვეფხისტყაოსნის წაკითხვისას ვე ის აზრი უჩნდებოდა, რომ პოემა ამ ეპოქის ისტორიული მოვლენებით, მისი სინამდვილით იყო შთავგონებული, კერძოდ თამარის პიროვნებით.

სიუჟეტისა და პერსონაჟების ღრმად ეროვნული ხასიათი საშუალებას აძლევდა ვეფხისტყაოსნის მკითხველს პოემაში საქართველოს ისტორიული წარსული ამოეცნო. ამაში მას ეხმარებოდა აგრეთვე პეტერბურგის ქართველოლოგთა რუსთველოლოგიური შეხედულებებიც, რომლებიც მეცნიერული დამაჯერებლობით ასაბუთებდნენ პოემის ორიგინალობასა და ეროვნულობას. მაგრამ რუსთველის მიერ პროლოგში გატარებულ აზრს, რომ პოემა სპარსულ ამბავზეა დაფუძნებული, უცხოელ ბარონ სუტნერის სიტყვით. შეეძლო ვეფხისტყაოსნის მტერთა შორის გამოეწვია ეჭვი, რომელიც, მისი აზრით, ასეთი თვალსაზრისით ჩამოყალიბდებოდა: პოემა არც ორიგინალურია და არც ეროვნულიო. ასეთ თვალსაზრისს ჩრდილი რომ არ მიეყენებინა პოეტის სახელისათვის, ვეფხისტყაოსნის მკითხველთა ყურადღება მან ორ საკითხზე შეაჩერა: 1) არის თუ არა ვეფხისტყაოსანი ეროვნული ძეგლი, 2) ამცირებს თუ არა შემოქმედის ღირსებას სიუჟეტის სესხება (18).

პირველ საკითხზე სუტნერი წერდა: „რუსთველის პოემა, რომელმაც თავისი დრო და თავისი ქვეყანა აღტაცებაში მოიყვანა, უნდა ყოფილიყო ამ დროის ვითარებისა და თავისი ერის თვისებით გაყენებული და გამსჭვალული, როგორც უნდა ყოფილიყო მისი შინაარსი, სპარსული თუ არაბული, სადაც უნდა წარმოებულიყო მისი მოქმედება, ინდოეთში თუ სხვაგან. ვეფხისტყაოსანი ყოველთვის იყო და იქნება ქართული ნაწარმოებო“ (18).

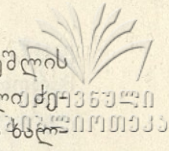
სუტნერი იმ აზრს ავითარებდა, რომ ქართველებმა უნდა იამაყონ იმით, რომ „მათი ეროვნული პოემა არ არის მიბაძვა არც ჰომეროსისა და არც ვირგილიუსისა. იგი წმინდა რუსთველისებურია, მხოლოდ რუსთველისებური“ (18).

და თუ პოემაში ჩანს აზრები ძველი ფილოსოფოსებისა — წერს სუტნერი, ეს იმით კი არ უნდა აიხსნას, რომ პოეტი ბაძავდა ბერძნებს ან ლათინელებს, არამედ „ეს მოწმობს მხოლოდ იმის გონების შემუშავებასა და კულტურას“ (18).

მეორე საკითხზე, რომელიც სიუჟეტის სესხებას ეხებოდა, სუტნერმა თავისი მართებული მოსაზრება რამდენიმე წლით ადრე გამოთქვა, ვიდრე ამ საკითხზე ივანე ჯავახიშვილის ნიჰილისტურ შეხედულებათა გამო დიდი პოლემიკა დაიწყებოდა „ივერიაში“. მართალია, პოემის ამბის წარმომავლობის საკითხზე იგი გადაჭრილ პასუხს არ იძლევა, მაგრამ მკითხველთა საყურადღებოდ აცხადებს: სიუჟეტის სესხება არ ამცირებს პოეტის ღირსებას. „რუსთველის დიდება შეუძლებელია დაამციროს იმ გარემოებამ, რომ მან იქნებ ისარგებლა სპარსული თქმულებით, რომელიც მის დრომდე არსებობდაო“. ვეფხისტყაოსნის მკითხველი რომ დაარწმუნოს ამ აზრის ჭეშმარიტებაში, იგი სიუჟეტის სესხების მაგალითებს მსოფლიო ლიტერატურიდან ასახელებს. სუტნერი წერს: „ვის მოუფა განა დღეს ფიქრად, რომ წუნი დასდოს შექსპირის იმისათვის, რომ სიუჟეტები თავის დრამებისათვის მან აიღო ბოკაჩიოსაგან, რომელიც თავის მხრით ძველი მატრიანეებიდან იღებდა მათ?“

„არ არის დიდი ხანი მას აქეთ—განაგრძობს სუტნერი,—რაც მე თვითონ მქონდა შემთხვევა აღმომიჩინა მზგავსება შილერის ბალადისა და ერთი არაკის შინაარსისა, რომელიც (არაკი) ნემეცების პოეტზე ბევრად ადრე საბა სულხან ორბელიანს თავის „სიბრძნე-სიცრუეში“ მოუქცევიაო“ (18).

სუტნერის მართებულ განმარტებით, მთავარი ის კი არ არის, თუ საიდან ისეხსნა მწერალმა ესა თუ ის ამბავი, არამედ თუ როგორ მოიხმარა მასალა. ამიტომ



მაც მისი სიტყვით, პოემის ამბის უცხოური წარმომავლობა სრულებით არ უშლის ხელს მის ეროვნულობას. მისი დასკვნით, ვეფხისტყაოსანი ღრმად ეროვნული ძეგლია, მასში რუსთველის ეპოქის ნათელი სურათებია დახატული, ქართველი ხალხის სულიერი თვისებებია გადმოცემული.

ვეფხისტყაოსანი რომ ეროვნული ძეგლია, ამას ყურადღება ოლივერ უორდრობმაც მიაქცია, რაც მან სპეციალურ წერილში აღნიშნა, რომლის ნაწყვეტები სტეფანე ჭრელაშვილმა „ივერიის“ მკითხველსაც გააცნო. ოლივერ უორდრობს უცდია გაერკვია, თუ რატომ არის ეს ნაწარმოები ასე პოპულარული და რატომ შეინახა იგი ქართველმა ხალხმა წმინდად თავის გულში საუკუნეების მანძილზე.

მისი სამართლიანი მსჯელობით, ქართველი ხალხის ესოდენ დიდი პატივისცემა და სიყვარული პოემისადმი გამოწვეულია იმით, რომ იგი „თავიდან ბოლომდე ძირ-ფესვიანად ეროვნულია, ქართული. თუმცა ამ პოემაში აწერილი კაცი და ქალი ნახსენებია ზოგი არაბად, ზოგი ჩინელად, ზოგი ინდოელად, მაგრამ ყველა ისინი თავიდან ფეხებამდე ქართველები არიან. ქართული სული უდევთ პირში“ ([9]).

სწორედ, მისი აზრით, პოემის ეროვნულობაა მიზეზი იმისა, რომ ქართველმა ერმა საუკუნეების ჭირვარაში გამოატარა თავისი ძვირფასი ქმნილება და მისი დაპატივისცემა და სიყვარული მას არასოდეს უნელდება.

როგორც მსჯელობიდან ჩანს, ოლივერ უორდრობი ვეფხისტყაოსანს ორიგინალურ, ეროვნულ ძეგლად მიიჩნევს. პოემის მთავარ პერსონაჟში, თინათინში იგი თამარის სახეს ხედავს.

ვეფხისტყაოსნის ორიგინალობა და ეროვნულობა საკამათო არ იყო ქართველთა უმრავლესობისათვის. სწორედ ამ უმრავლესობათა რიცხვს ეკუთვნოდა „ივერიის“ რედაქტორი ილია ჭავჭავაძე, რომელიც რუსთველის პოემის ორიგინალობასა და ეროვნულობას ჭეშმარიტებად მიიჩნევდა და ყველას საყურადღებოდ ამაყად აცხადებდა: „ჩვენ ქართველებს სამართლიანად მოგვაქვს თავი იმით, რომ ეგ დიდებული პოემა, შექმნილი ჩვენი ერის დიდებულობის დროსა, ჩვენის კაცისაგან და ჩვენს ენაზედ დაწერილია“ ([10]).

მართალია, ილია ვეფხისტყაოსნის ეროვნულ ხასიათს იმით ადასტურებდა, რომ „ერმა შიგ ჩაატანა თავისი ცრემლი, თავისი სიხარული, შიგ ჩაახვია თავისი სული და გული, შიგ ჩააწნა თავისი საუკეთესო ფიქრნი, ზრახვანი, გრძნობანი“, მაგრამ პოემის ეროვნულ ჩარჩოებში შოქცევას და მისი ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობის ყურადღების გარეშე დატოვებას ის ძალზე მტკივნეულად განიცდიდა. სწორედ ამას უსაყვედურებდა იგი აკაკისაც, მიუხედავად იმისა, რომ იგი იწონებდა მის მიერ ვეფხისტყაოსანზე წაკითხულ ლექციებს, აღნიშნავდა მის მნიშვნელობას ქართველი ხალხის ეროვნულ თვითმეგნების გალვიძების საქმეში. ილია ამ ლექციებში გაშუქებული ზოგიერთი რუსთველოლოგიური თვალსაზრისით კმაყოფილი არ იყო. იგი პოემის ისეთ ანალიზს მოითხოვდა, სადაც მისი ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობა იქნებოდა გახაზული და უცხო მკითხველი მიხვდებოდა იმას, თუ რა აძლევდა ქართველ ხალხს თავმომწონეობის უფლებას.

ვეფხისტყაოსნის ისეთი ანალიზი, რომელიც აკაკიმ თავის ლექციებში წარმოადგინა, ილიას სიტყვით, პოეტის გენიალობასა და სიდიადეს ვერ წარმოაჩენდა. ამისათვის აუცილებელი იყო მისი იდეურ-შინაარსობრივი და მხატვრულ-ესთეტიკური ანალიზი.

ასეთი ანალიზი პოემისა კი ილიამ აკაკის ლექციების კრიტიკულ წერილში მოგ-



ვცა\*, რომელიც „ივერის“ ფურცლებზე გამოქვეყნდა ([10]). ალ. ბარამიძის სა-  
მართლიანი აზრით, ამ წერილში ილიამ „პირველად გააჩნია ვეფხისტყაოსანი ლი-  
ტერატურულ-ესთეტიკური თვალსაზრისით“ ([11], 43).

ილიას ამ კრიტიკული წერილის მიზანი იყო აკაკისთან კამათში ვეფხისტყაოს-  
ნის იდეებისა და პერსონაჟების ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობაზე მსჯელობით  
ნაწარმოების ღირსება დაესაბუთებინა და დაენახებინა პოემის ქართველი თუ  
უცხოელი მკითხველისათვის მისი ზოგადსაკაცობრიო იდეებს მარადიულობა.

აღნიშნული წერილიდან ჩანს, რომ ილიას აზრით, ის დიდება, რომლითაც პო-  
ეტმა სამარადისო სახელი დაიმკვიდრა, მარტო რუსთველს არ ეკუთვნოდა, არამედ  
იმ ერსაც, რომლის ლიტერატურული ტრადიციების სიძლიერემ წარმოშვა ვეფხის-  
ტყაოსანი.

ვეფხისტყაოსნის ამბის პრობლემაზე კამათი განსაკუთრებით მას შემდეგ გა-  
ცხოველდა, როდესაც ი. ჯაბადარის ნიჰილისტურმა შეხედულებებმა ქართული  
ლიტერატურის ღირსების დამცირება აგრძობინა ქართველ ხალხს. ნარდონის  
ფსევდონიმით გამოქვეყნებულმა ჯაბადარის წერილებმა იმდენად ააღელვა ქართ-  
ველი მოწინავე ინტელიგენცია, რომ საჭირო გახდა ამ შეხედულებების კრიტიკით  
სათანადო პასუხი გაეცათ მისთვის.

ქართველმა ინტელიგენციამ იგრძნო რუსთველის სიდიადის წარმოჩენის საჭი-  
როება, დასაბუთება იმისა, რომ ვეფხისტყაოსანი ეროვნულ ნიადაგზე წარმოიშ-  
ვა, თამარის ეპოქამ მისცა რუსთველის გენიას გამოვლენის საშუალება და ქარ-  
თული მწერლობის ძლიერმა ტრადიციამ შეუქმნა მას ნაყოფიერი ნიადაგი.

რუსთველს რომ მყარად ჰქონდა გადგმული ფესვები ეროვნულ ნიადაგში, მი-  
სი პოემა რომ ნამდვილ ეროვნულ ხასიათს ატარებდა, ეს ქართველი კაცისათვის  
სრული ჭეშმარიტება იყო, ამიტომ იგი მტკივნეულად განიცდიდა უცხო თუ ეროვ-  
ნულ ნიჰილიზმს. ქართველი ინტელიგენცია განსაკუთრებით იმან ააღელვა, რომ  
გამოჩნდნენ ისეთი პირები, რომლებიც სამშობლოს გარეთ შეეცადნენ ვეფხისტყა-  
ოსნის ამბის უცხო წარმომავლობის დასაბუთებასთან ერთად პოემის ღირსების  
უარყოფასაც.

ამ პერიოდში ვეფხისტყაოსნის სიუჟეტის წარმომავლობის გარკვევა და პო-  
ემის ღირსების წარმოჩენა გახდა ქართველი მოწინავე ინტელიგენციის საზრუნავი.  
თუ სიუჟეტის სესხებაზე მსჯელობის გაგრძელებას ერთნი რუსთველის სახელის  
დამცირებად მიიჩნევდნენ და ამ საკითხზე კამათის შეწყვეტას მოითხოვდნენ, მეო-  
რენი, პირიქით, პოემის წყაროს ძიების საჭიროებას არ უარყოფდნენ, მაგრამ მას  
ნაკლებ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ, ვინაიდან მათი ღრმა რწმენით სპარსულ ლი-  
ტერატურასა თუ ზეპირსიტყვიერებაში პოემის აღმოჩენა ვერ შეარყევდა ვეფხის-  
ტყაოსნის ორიგინალობასა და ეროვნულობას.

სიუჟეტის სესხების თაობაზე ქართველი ინტელიგენციის მღელვარება ნ. ნიკო-  
ლაძისათვის გაუგებარი იყო. „Норме этикетике“—ში გამოქვეყნებულ წერილებში  
იგი შეეცადა ნარდონის შეხედულებების კრიტიკასთან ერთად, ქართველი ინტელი-  
გენციის დამშვიდებასაც, რომელსაც განუმარტა, რომ სიუჟეტის სესხება არ ამცი-  
რებს შემოქმედს, თუ იგი თავისი შემოქმედების ნაყოფს სრულყოფს იდეურ-მხატვ-  
რული თვალსაზრისით ([5], 123—137).

ილიამ უცხო მკითხველის თვალში ქართველი ინტელიგენციის ავტორიტეტის  
დამცირებად მიიჩნია ნიკოლაძის მიერ ასეთი ანბანური ჭეშმარიტებით მისი და-

\* ილიას ეს წერილი არა ერთ მკვლევარს აქვს განხილული, ამიტომ მას დაწვრილებით არ  
შევეხებით ([5], [11], [12], [13]).

წყნარება. ილიამ მიაიხიოვა ნიკოლაძისაგან დამაჯერებლად განემარტა რუსი მკითხველისათვის ქართველი მოწინავე ინტელიგენციის გულისწყრომის მიზეზები. მისი აზრით, ამ მღელვარების მიზეზი იყო არა მარტო ის, რომ ნარდონმა ვეფხისტყაოსნის ტყაოსანი სპარსულიდან ნათარგმნ ძეგლად გამოაცხადა, არამედ უპირველესად ის, რომ მან „არ დაინახა და არ გაიგონა რუსთველის სიკეთისა და უებრო ბრწყინვალე-ბისა“ ([14]).

მართალია, ქართველი ინტელიგენციის უმრავლესობას მართებულად ესმოდა, რომ სიუჟეტის სესხება არ ამცირებდა მწერლის ღირსებას, მაგრამ მიუხედავად ამისა, „ივერიაში“ ჯაბადარის ნიპილიზმის საწინააღმდეგოდ გამოქვეყნებული წერილებიდან აშკარად ჩანს, რომ ის ასე ადვილად არ თმობდა ვეფხისტყაოსნის სიუჟეტს. მისთვის ძნელი იყო იმ აზრის გაზიარება, რომ პოემას, ამ ჭეშმარიტად ეროვნულ ძეგლს, შეიძლება სიუჟეტად უცხო ამბავი დასდებოდა. ამიტომაც, ბუნებრივია, ქართველი ინტელიგენციის განრისხება ნარდონის მიმართ მარტო იმით კი არ იყო გამოწვეული, რომ მან ვეფხისტყაოსნის მხატვრული ღირსება უარყო, არამედ იმითაც, რომ მან პოემა სპარსულიდან ნათარგმნ ძეგლად გამოაცხადა.

რა თქმა უნდა, ქართველი მამულიშვილები, რომლებიც ხალხში ეროვნული გრძნობის გაღვივებას ცდილობდნენ, ვერ ითმენდნენ ნიპილისტა მიერ ქართული კულტურისა და ისტორიის ასეთ დამცირებას, უგულვებელყოფას, ამიტომაც ყველამ, ვინც კი თავისი ქვეყნის ბედ-იღბლით იყო დაინტერესებული, კალამი აიღო ხელში და წარსულის დაცვის შეგნებით ამოქმედდა. ვეფხისტყაოსნის იდეებზე აღზრდილი შთამომავლობის ტკივილები აღიბეჭდა „ივერიის“ ფურცლებზე გამოქვეყნებულ წერილებში, რომელთა ავტორები შეეცადნენ ერის წარსულისა და მისი სულიერი საგაიძურის ვეფხისტყაოსნის უარყოფელის ნარდონის გაიციხვით რუსთველის სახელისა და ღირსების დაცვას.

ამ წერილებიდან საყურადღებოა მ. ჯანაშვილის წერილი, რომელშიაც ავტორი თავს ესხმის მათ, ვინც „ვეროპის კულტურის ავ-კარგიანობით ზომავს საქართველოს კულტურასაც“ და სამწუხაროდ, „ვერას სანუგეშოს, ვერას კულტურის მომასწავებელს ვერ ჰპოვებენ ჩვენს მრავალსაუკუნოვან ისტორიაში და თუ რაიმე ამგვარი ჰპოვეს, იმასაც თვლიან არა საკუთარი თვით მყოფობის ჭკუის ნაქმარად, არამედ გადმონერგილად, გადმოღებულად უცხო ქვეყნიდან“ ([15]).

მაგრამ მ. ჯანაშვილის მართებული განმარტებით, ამ პირებს ავიწყდებათ, რომ ამ გადმონერგვისათვის ჭკუა, მოხერხება და ცოდნა საჭირო. საჭიროა წინასწარ მომზადება, ნიადაგის შემუშავება, რომ ახალმა, უცხო ქვეყნიდან მოტანილმა თესლმა ფესვი გაიდგას, აღორძინდეს და ნაყოფი გამოიღოს ([15]).

სტეფანე ჭრელაშვილმა, რომელიც სანოს ფსევდონიმით წერდა, არაერთი საყურადღებო სტატია მიუძღვნა ნარდონის არამამულიშვილური საქციელის მხილებას. მის „ამგვარ სამეცნიერო ყბედობას“ იგი ქართველი ერის სიკვდილის ტოლად თვლიდა, გულისტკივილს გამოთქვამდა იმის გამო, რომ ქართველთა შორის მოიპოვებთან ისეთებიც, რომლებიც მზად არიან უარყონ თავიანთი ვინაობა და ამასთან, უარს ამბობენ ჩვენს ეროვნულ სულიერ საუნჯეზედაც, უარყოფენ ქართველების სულისჩამდგმელ რუსთაველს, რომელიც ადრე თუ გვიან შეიქმნება საკაცობრიო მნიშვნელობისაო.

სტეფანე ჭრელაშვილმა დაგმო ის თანამემამულენი, რომელთაც დაუპარგავთ მამულიშვილური გრძნობა, წარსულის პატივისცემა და ვეფხისტყაოსნის სილიადის შეგრძნება ([16], [17]).

მსგავსი გულისტკივილია გამოხატული მამუქას ფსევდონიმით გამოქვეყნე-

ბულ წერილში, რომელშიაც ავტორი მთელი სიმკაცრით კიცხავს ნარდონს მის გამო, რომ იგი ქართველ ხალხს არც კი დაეკითხა, როდესაც სამშობლოს გარე ქართველებისათვის მეორე ღმერთად მიჩნეულია რუსთველის დამცირება და მისი სიტყვით, ნარდონმა დაივიწყა ის, რომ ქართველი ხალხი „ადვილად არ გაიღმერთებს მწერალს, თუ მართლა გასაღმერთებელი, სათაყვანებელი არ არის, თუ პოეტი თავისი გრძნობითა და გულით არ არის გამომხატველი და წარმომადგენელი ერის სულისა და გულისა, მზიდველი, მტვირთველი ერის ჭირისა და ღონისა“ ([18]).

მაგრამ ავტორის სამართლიანი აზრით, ყველას და მათ შორის ნარდონსაც, „არ შეუძლია დაფასება და გაგება სიმშვენიერისა, რომელიც არის პოეზიის საფუძველი. ყველას გული და გრძნობა ვერ შესწვდება გაიგოს მაღალი გრძნობა, მაღალი აზრი, მაღალი, დიადი ხასიათი“ ([18]), ამიტომ, მისი განმარტებით, იმათ, „ვისი გულისა და სულის სიწმინდრე დღესავით, მზესავით ნათელია“, არ უნდა მოვთხოვოთ სიწმინდის, უმაღლესის ვაგებაო.

აღ. ნანეიშვილის წერილში საინტერესოა გააზრებული პოემის შექმნისა და პოპულარობის მიზეზები. ვეფხისტყაოსნის პოპულარობას იგი თვით ნაწარმოების მხატვრულ ღირსებაში ხედავს, როდესაც წერს: „ჩინებულმა მუსიკითა და ჰარმონიით საესე ლექსებმა, მოკლედ მოჭრამ სიტყვისამ, აზრის მეტის-მეტად მარტივად და ნათლად გამოხატულებამ, ხასიათებისა და ქართველთა ზნე-ჩვეულების ხელოვნურმა დასაბუთებამ და სხვა მრავალმა ღირსებამ პოემისამ შეიპყრო ქართველთა „გული, გონება და სული“ და ამიტომაც ვეფხისტყაოსანი დღემდე „ხელიხელ საგოგმანები“ რამ არის ჩვენთვისო“ ([19]).

სტატიის ავტორის მართებული მსჯელობით, პოემას მხატვრულ ღირსებასთან ერთად პოპულარულს ხდიდა მისი თემატურ-იდეური მოტივები. „ეს პოემა ამხნევებდა ქართველებს თავისი გმირთა მამაცობით, ქველობით და ქართველი ერი მუდამ გარემოცული მძვინვარე მტერთა მიერ მართლაც რომ ტარიელ-ავთანდილობდა — წერს ავტორი ([19]).

აღ. ნანეიშვილი პოემის დაწერის მიზეზს საქართველოს ისტორიულ სინამდვილეში ეძებს. თვით თამარის ბიოგრაფიაში ხედავს ის ვეფხისტყაოსნის შექმნის საფუძველს, ამიტომაც დაწვრილებით ანალიზებს ხვარაზმშაჰის შვილის ინდოეთში შემოყვანის ეპიზოდს და პარალელს ავლებს საქართველოს ისტორიულ წარსულთან. ნესტანის ამბავი, მისი სიტყვით, თვით თამარის ისტორიაა. მართებულად ხსნის იგი ნესტანის ვანრისხებას, ფარსადანის პოლიტიკურ სიბეცესა და ტარიელის მოქმედების სისწორეს. პოემის ამ ცნობილი ეპიზოდის ანალიზის საფუძველზე ავტორი დაასკვნის, რომ „რუსთველი წინააღმდეგი იყო უცხო სიძის შემოყვანებისა ნესტან-დარეჯნისადვის, ვინც თამარსადვის, იმცემ რამ უცხო სიძის შემოყვანება უცხოთა „გახსებას“, გაბატონებს მოსწავებდო“ ([19]).

საქართველოს სინამდვილის ასახვა პოემაში, ნანეიშვილის სიტყვით, „დიდ ლაპარაკსა და დასთა ბრძოლას გამოიწვევდა“, ვინაიდან ბევრი ვეფხისტყაოსანში თავის კრიტიკას დაინახავდა, დაინახავდა იმას, რომ „რუსთველმა თავისი ჩანგი სწორედ იმათ საწინააღმდეგოდ მოჰმართა, ვინც უცხო სიძის შემოყვანებას სცდილობდა და ვინც თამარს ძალას ატანდაო“ ([19]).

ა. ნანეიშვილის მიერ განხილული საკითხებიდან ნათელია, რომ იგი ვეფხისტყაოსანს ორიგინალურ ძეგლად თვლიდა, პოემაში პოეტის მიერ თამარისდროინდელი საქართველოს ისტორიული წარსულის შეფარვით ასახვას ხედავდა.

ნარდონის ნიპილისტურმა წერილებმა საქართველოს შესახებ იაკობ გოგებაშვილის დიდი გულისწყრომაც გამოიწვია. „ივერიაში“ იგი სპეციალური წერილით

გამოეხმაურა მას. ამ წერილში მან დაგმო არა მარტო ნარდონი, არამედ ის ქართველი ნიპოლისტებიც, რომლებიც მიწასთან ასწორებდნენ ჩვენი სახელოვანი წარსულის ყოველ ღირსებას და ურცხვად აცხადებდნენ: „პირველმა პოეტმა საქართველოსამ, თავისით ვერაფერი შექმნა და სპარსულითგან ისესხა თავისი ვეფხისტყაოსანი დ ისიც როგორ ისესხა? ისე უხეიროდ და დედნების გაუგებრად, რომ იგი საესეა უაზრობით და სისულელითო. და ეს ტუტუტური ნაქურდალი მთელს საქართველოს ერს შვიდის საუკუნის განმავლობაში დიდებულ და თავისებურ ქმნილებად მიაჩნდა და დაბადებას გვერდს უყენებდაო“ (120).

ასეთი ნიპოლისტური განწყობილების დამკვიდრება ქართველ ინტელიგენციაში იაკობ გოგებაშვილს ქართული საზოგადოებრივი ცხოვრების დიდ უკულმართობად მიაჩნდა.

მართალია, ეროვნული ნიპილიზმის სენი, გოგებაშვილის სიტყვით, გზაკვალს აკარგვინებდა ქართველი ინტელიგენციის ზოგიერთ წარმომადგენელს და „უკულმართი აზრების მსხვერპლად ხდიდა“, მაგრამ მისი ღრმა რწმენით, ამ სენის არსებობა ხანმოკლე იყო, ვინაიდან „ადამიანი, მოკლებული დედა-ენის ცოდნას და მკვიდრს სულიერ კავშირს თავის სამშობლოსთან და ერთან, მიემზგავსება საბრალო ობოლს, საწყალს სტუმარს, რომელსაც არ გააჩნია თავისი საკუთარი სახელი ამ ქვეყანაზედ, ან მოკრილ ტოტს, რომელიც დღეს თუ ხვალ უთუოდ გახმება“ (120).

ნარდონის ნიპილისტური შეხედულებებით გამოწვეული მღელვარება ქართველ ხლხში ჯერ კიდევ დაწყნარებული არ იყო, როდესაც მარის თამამმა განცხადებამ — ვეფხისტყაოსანი სპარსული ორიგინალის თარგმანია და ეს ორიგინალი ზრიტანეთის მუხეუმში მოიპოვებო (121), კვლავ განუახლა იარა ქართველ მამულიშვილებს, რომლებიც მის ამ თვალსაზრისს კრიტიკულად შეხვდნენ. ილიამ არ აპატია მარს ასეთი ნაქარვეი განცხადება და მისი უსაფუძვლო თვალსაზრისი მკაცრად გააკრიტიკა. „რა საკადრისია — წერდა მღელვარებით ილია, — კაცს ჯერ საბუთი არ ენახოს. არ გაეჩხრიკოს და არც იცოდეს, მართლა ამისთანა საბუთი არის სადმე თუ არა, აილოს და მთელს ერს შეუგინოს მისი სამართლიანად სახელოვანი კაცი, შეუბლალოს იგი თითქმის წმინდათა წმინდა, რომელსაც შვიდასრვასი წელიწადია განუწყვეტლივ შესტრფის და შეჰხარის“ (122). ილიას ეს პასუხი მთელი ერის პასუხი იყო არა მარტო მარის მიმართ, არამედ იმათ მიმართაც, რომლებიც ჩვენი სახელოვანი წარსულის და მისი სიდიადის ვეფხისტყაოსნის დამცირებას შეეცდებოდნენ.

იმ დროს, როდესაც გაცხარებული კამათი მიმდინარეობდა ვეფხისტყაოსნის ამბის პრობლემაზე და ქართველი ინტელიგენციის მოწინავე ნაწილი მის ორიგინალობის დასაბუთებას ცდილობდა, ი. მეუნარგიამ პოემის ამბის წყაროს საკითხი დააყენა. მისი აზრით, სრულებით შესაძლებელი იყო პოეტს ხალხური შემოქმედებით ესარგებლა და რომელიმე სპარსული ზღაპარი აეღო პოემის ამბად. მის ამ თვალსაზრისს რომ ქართველ საზოგადოებაში უკმაყოფილება არ გამოეწვია, იგი შენიშნავს: „ნურავის ჰგონია, ვითომ რუსთველის უკვდავი სახელი შეიძლებოდეს დამდაბლდეს მით, რომ აღმოჩნდეს ის ამბავი, რომელიც გახდა შინაარსად მისი უკვდავი პოემისა“ (123). ი. მეუნარგიას ვეფხისტყაოსნის შინაარსი შეუდარებია „ბარამიანთან“ და მათ გმირთა გარეგნობასა და ხასიათებში მსგავსება შეუნიშნავს, რის საფუძველზედაც ასეთი აზრი გასჩენია: რუსთველს ვეფხისტყაოსნის სიუჟეტის ძირითად წყაროდ უნდა გამოეყენებია ბარამიანი ანუ ბარამულიჯანიანი. ი. მეუნარგია გრძნობს, რომ მისი ეს თვალსაზრისი არ არის ჭეშმარიტება, ამიტომაც მკითხველის საყურადღებოდ წერს: „ეს არის მხოლოდ ვარაუდი, არ გველო-

ნია, რომ უეჭველობა დაგვაბრალოს ვინმემ ამ ჩვენგან დადებულს აზრისა“ (123)].

ვეფხისტყაოსნის ამბის პრობლემაზე ჩვენ მიერ განხილული თვალსაზრისებიდან განსაკუთრებით საინტერესოა ილიას ბოლო თვალსაზრისი, რომელიც თანამედროვე რუსთველოლოგიური მეცნიერების დონეს შეესაბამება (124).

ილიამ ვეფხისტყაოსნის სიუჟეტი პოეტის ფანტაზიის ნაყოფად გამოაცხადა, პოემის პერსონაჟები: ნესტანი, ტარიელი, ავთანდილი, ფრიდონი და სხვები კი მოგონილ პირებად. გ. იმედაშვილის სიტყვით რომ ვთქვათ, ილიასთვის ხათელი იყო, რომ რუსთველი ქართულ სინამდვილეს ასახავდა არა როგორც მემკვიდრე, არამედ როგორც მხატვარი-მოაზროვნე (125). სწორედ ამიტომაც იგი არ იზიარებდა მის ეპოქაში საკმაოდ გავრცელებულ ისტორიულ-ალეგორიულ თეორიას.

მაგრამ თუ ამ მოგონილ ამბავში ქართველი კაცი საქართველოში ისტორიულ სინამდვილეს ჭკრეტდა, ამაში ილია შემოქმედის ნიჭის ძალას ხედავდა. იგი ამის შესახებ წერდა: „მოთამ მის მიერ მოგონილ ამბავს ისეთი სული ჩაატანა, რომ ამ ჭეშმარიტ სულისაგან თვით არაჭეშმარიტი ამბავი მართალი გვეგონია. აი, ეს საოცარი გარდაქმნა, ანუ უკეთ ვთქვათ, ქმნა არყოფილისა ყოფილად მარტო შემოქმედს შეუძლიან და ამიტომაც ამ ღვთიურს ძალდონეს ქმნისას შემოქმედობას ეძახიანო“ (124). ილიას განმარტებით, მოგონილი ცრუ ამბავი იმ შემთხვევაშია ფასეული, თუ მას აზრი აქვს, მაგრამ თუ მოგონილი ამბავი ასეთი აზრისაგან დაცლილია, მაშინ იგი კაცის გულს არ აიყოლებს. და თუ ვეფხისტყაოსნის სიუჟეტი, პოეტის ფანტაზიის ნაყოფი, ცრუ ამბავზე აგებული, საუკუნეების მანძილზე დიდ სიამოვნებას ანიჭებდა მკითხველს, ამის მიზეზი, ილიას სიტყვით, შემოქმედის ნიჭის ძალაში უნდა ვეძიოთ.

ამრიგად, განხილული მასალიდან ჩანს, რომ იმ ეტაპზე, როდესაც ჯერ კიდევ შეუქმნაველი იყო, პოემასთან დაკავშირებულ მრავალ საკითხთან ერთად, პოეტის ეთიკურ-მორალური, ფილოსოფიური და პოლიტიკური შეხედულებები, ქართველმა მოწინავე ინტელიგენციამ ვეფხისტყაოსნის ამბის პრობლემის კვლევისას სწორი გზა აირჩია: პოემის ეროვნულ-ნაციონალური ხასიათი და ხალხურობა იყო ერთ-ერთი მთავარი დასაყრდენი მისი ორიგინალობის დასამტკიცებლად.

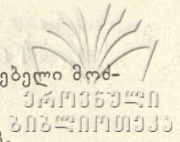
ქართველი ინტელიგენციის დამსახურებაა, რომ მან ვეფხისტყაოსანში დაინახა არა მარტო მისი ეროვნულ-ნაციონალური ხასიათი, არამედ ამ ეროვნული ხასიათის საკაცობრიო მნიშვნელობაც, ამასთან, მისი მაღალმხატვრულობაც. მანვე შენიშვნა ისიც, რომ პოემის ნაციონალური ხასიათი სპარსული ლიტერატურის გავლენით კი არ აიხსნება, არამედ საქართველოს ისტორიული წარსულით არის ნასაზრდოები. „ივერიის“ რედაქციამ ვეფხისტყაოსნის ამბის პრობლემაზე აღძრული კამათით რუსთველის სახელის ზოპულარიზაციას შეუწყო ხელი. პოემის ორიგინალობა და ეროვნულობა ჭეშმარიტებად გამოაცხადა, დაიცვა მისი ღირსება და პოეტის სახელი შარავანდედით შემოსა.

„ივერიის“ მასალა უთუოდ საყურადღებოა აღნიშნული პრობლემის შესწავლის ისტორიისათვის.

ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიის კათედრა

#### ლიტერატურა

1. თ ე ი შ რ ა ზ I, თხზულებანი, აღ. ბარამიძისა და გ. ჯაკობიას გამოცემა, 1934.
2. ა რ ჩ ი ლ ი ა ნ ი, აღ. ბარამიძისა და ნ. ბერძენიშვილის გამოცემა, 1937.
3. შ. რ უ ს თ ა ვ ე ლ ი, ვეფხისტყაოსანი, 1712 წლის ვახტანგისეული გამოცემა, აღდგენილი აკ. შანიძის მიერ.



4. ალ. ბარამიძე, შოთა რუსთაველი, 1975.
5. ლ. მენაბდე, „ვეფხისტყაოსანი“ და საქართველოს ეროვნულ-გამათავისუფლებელი მოძრაობის მოღვაწენი, 1967.
6. დ. ჯანაშვილი, ისტორიული სურათები, ჟურნ. „ივერია“, 1882, № 7—8.
7. არტურ ლაისტო, ქართული ლიტერატურა, ჟურნ. „ივერია“, 1884, № 5, 6.
8. ბარონ სუტნერი, უცხოელის აზრი ვეფხისტყაოსანზე, ჟურნ. „ივერია“, 1884, № 11—12.
9. სანო — სტეფანე ჭრელაშვილი, მოგზაურობა უცხოელ კაცისა კავკასიაში, გაზ. „ივერია“, 1889, 17 იანვარი, № 11.
10. ი. ჭავჭავაძე, ტფილისი, 17, 18, 21 აპრილი, აკაკი წერეთლის ლექციების გამო ვეფხისტყაოსნის შესახებ, გაზ. „ივერია“, 1887, № 75.
11. ალ. ბარამიძე, ილია ჭავჭავაძე და ძველი ქართული მწერლობის საკითხები, „ილია ჭავჭავაძე“, საიუბილეო კრებული, 1975.
12. მამია დუდუჩავა, ილია ჭავჭავაძის ესთეტიკა, 1960.
13. გორგონა დირაძე, რუსთაველის ესთეტიკა, 1958.
14. გაზ. „ივერია“, 1889, № 238.
15. ესომ — მოსე ჯანაშვილი, ისტორიული მიმოხილვა, გაზ. „ივერია“, 1889, № 24.
16. სანო — სტეფანე ჭრელაშვილი, გაზ. „ივერია“, 1889, № 277.
17. სანო — სტეფანე ჭრელაშვილი, გაზ. „ივერია“, 1889, № 279.
18. გაზ. „ივერია“, 1889, № 254.
19. ა. ნალი — ალექსანდრე ნანეიშვილი, ვეფხისტყაოსნის გამო, გაზ. „ივერია“ 1890, № 14.
20. იაკობ სვიმონიძე — ი. გოგებაშვილი, ძირითადი უკუღმართობა, გაზ. „ივერია“, 1890, № 104.
21. მარი, წერილი ვეფხისტყაოსნის გამო, გაზ. „თეატრი“, № 12.
22. ი. ჭავჭავაძე, სომეხთა მეცნიერნი და ქვათა დაღალი, გაზ. „ივერია“, 1889, № 65.
23. ეგრი — ი. მენუნარი, რა წყარო ჰქონდა ხელთ რუსთაველს, როცა „ვეფხისტყაოსანი“ უწერია, გაზ. „ივერია“, 1892, № 66.
24. ჯიბრიელ — ი. ჭავჭავაძე, ჩვენი ეხლანდელი სიბრძნე-სიტყუე, გაზ. „ივერია“ 1896, № 20.

Л. А. ЧУМБУРИДЗЕ

**ПРОБЛЕМА ОРИГИНАЛЬНОСТИ «ВИТЯЗЯ В ТИГРОВОЙ ШКУРЕ»  
В «ИВЕРИИ»**

**Резюме**

Проблема оригинальности „Витязя в тигровой шкуре“ вызвала среди интеллигенции XIX века большой интерес. Правильное осмысление проблемы, защиту авторитета Руставели и популяризацию его имени содержат материалы, опубликованные в известном периодическом издании „Иверия“. Большая заслуга „Иверии“ состоит как в раскрытии народно-национального характера поэмы, так и в разъяснении того, что этот характер не отражает влияния персидской литературы, а определяется историческим прошлым Грузии.

В труде рассмотрены и охарактеризованы материалы „Иверии“, представляющие особую ценность для изучения истории данной проблемы.

THE PROBLEM OF ORIGINALITY OF "THE KNIGHT IN THE  
PANTHER'S SKIN" IN "IVERIA"



Summary

The problem of originality of "The Knight in the Panther's Skin" roused great interest and diversity of opinion among the 19th century Georgian intelligentsia. The proper comprehension of the above problem, the popularization of Rustaveli's name and authority was undertaken by "Iveria", the famous Georgian periodical of that time.

The editorial staff of "Iveria" did much towards emphasizing the national character of the poem and recognizing its worldwide importance. Furthermore they made it clear that this very character of the poem can be explained not by the influence of Persian literature but by the historical past of Georgia.

The present paper is concerned with the materials presented in "Iveria", which are particularly valuable for the study of the problem.

## „ილარიონ ქართველის ცხოვრების“ აბრიზუცინისათვის

### II

#### ბეჟან კილანავა

„ილარიონ ქართველის ცხოვრების“ რედაქციითა ურთიერთმიმართების გასარკვევად ქართველ მკვლევართა მხრივ შრომატევადი სამუშაოა ჩატარებული, თუმცა ზოგიერთი საკვანძო საკითხი, ეტყობა, შემდგომ დაზუსტებას ან ახლებურ გააზრებას მოითხოვს\*.

ნათქვამის დასადასტურებლად ამთავითვე გამოგვადგება მეტაფრასული რედაქციის თუნდაც ერთი ჩვენება, რომელზედაც ადრე ყურადღება თითქმის არც მიუქცევიათ.

ჩვენს წინაშეა ძნელად ასახსნელი ფაქტი: ვრცელი ათონურისაგან განსხვავებით, მეტაფრასულ რედაქციას ორი დასასრული აქვს.

ილარიონის სიცოცხლეში მისი უკანასკნელი სასწაული არის თესლონიკელი დიაკონის განთავისუფლება ტყვეობიდან. ამის შემდეგ იგი კვდება. მეტაფრასტი აქ ამბობს: „ესე არს ცხოვრებაჲ კაცისა მის ღმრთისაჲ და ესე არს მოღუაწებაჲ მოქალაქობისა მისისაჲ, რომელი ადასრულა ნეტარმან ქუეყანასა ზედა“ ([3], 236). აქედან უკვე მოთხრობილია წმინდანის გარდაცვალების შემდეგ მომხდარი ამბები, ბოლოს კი კვლავ ნათქვამია: „ესე არს ცხოვრება მამისა ჩუენისა წმიდისა ილარიონისა. ესე არს მოქალაქობაჲ კაცისა მის საყუარელისა და სიმხნე ახოვანებისა მისისაჲ და მოღუაწებაჲ, რომელი აჩუენამან ქუეყანასა ზედა“ ([3], 247).

რედაქციები რამდენადმე თავისებურად გადმოგვცემენ ბასილის დამსახურებას ილარიონის ღვაწლის წარმოჩენის საქმეში. ამ მხრივ ვრცელი ათონური ტექსტი

\* უწინარესად ეს კ. კეკელიძის შეხედულებაზე ითქმის, თუნდაც იმის გამო, რომ დიდ მეცნიერს, ჩვენთვის უცნობი მიზეზით, არ გაუთვალისწინებია მოკლე ათონური ტექსტის ადგილი და მნიშვნელობა დანაჩენ რედაქციითა შორის. ხსენებული თვალსაზრისით ტექსტთა შეჯერების საჭიროება ვერ მოიხსნება ამ შემთხვევაშიც, თუ ვაღიარებთ, რომ მკვლევარმა გაიზიარა მის დროს არსებული მოსაზრება ვრცელი ათონურიდან მოკლე ათონური რედაქციის მომდინარეობის შესახებ ([1], 170), რადგანაც ეს შეხედულება, ყოველ შემთხვევაში მაშინ, მეცნიერულად დასაბუთებული არ გახლდათ. ამ მხრივ ბოლო ხანებში წარმოებული კვლევა ([2], 147) თუმცა არსებითად მხარს უჭერს აღრეულ შეხედულებას, იძლევა მისი გადასინჯვის რეალურ საფუძველს.



ცალკე დგას, ხოლო მოკლე ათონური და მეტაფრასული რედაქციებერთმანეთს ემსგავსებიან.

ვრცელი ათონურით: „ხოლო ბასილი პროტოასიკრიტმან და ფლორენტიანსმან და ლორსმან მონაზონმან აღწერა ცხორებაჲ წმიდისა ამის, ვითარცა ისწავა მოწაფეთაგან წმიდისათა, კაცთა უტყუველთა და ჭეშმარიტთა“ ([4], 37).

მოკლე ათონურით: ილარიონის ნაწილთა გადმოსვენებისას „გამოთქუა ენკომი (რომელ არ შესხმაჲ) წმიდისა ილარიონისი ბასილი ასიკრიტმან სადიდებლად მამისა და ძისა და წმიდისა სულისა“ ([1], 177).

მეტაფრასულით: ილარიონი „ქებითაცა შესხმისაჲთა პატივეცემულ იქმნა ბრძანებითა ბასილი მეფისაჲთა, ბასილის მიერ მონაზონისა, რომელი დიდად განთქმული იყო და ბრწყინვალე სიბრძნითა“ ([3], 248).

ვრცელი ათონური რედაქცია დანარჩენი ორისაგან განსხვავდება იმ მხრივაც, რომ იგი „ცხორების“ დასასრულს ორ ნაწილად ჰყოფს და თითოეულს ცალკე სათაურს აძლევს: ა) „მოყვანებისათვის ნაწილთა წმიდისა ილარიონისთა თესალონიკით კონსტანტინეპოლედ“; ბ) „უწყება შენებისათვის ჰრომანისა“ ([4], 30, 32).

მეტაფრასული და მოკლე ათონური რედაქციები გამოტოვებენ წმინდანის სულის უკვდავებისათვის ეგზომ მნიშვნელოვან ფაქტს, როგორიცაა ილარიონის სახელის მოხსენიება „წლითი-წლად“.

და მაინც ყველაზე მნიშვნელოვნად მიგვაჩინა ის გარემოება, რომ ვრცელი ათონური და მეტაფრასული რედაქციები იმავე დასასრულში როგორც ფაქტობრივად, ასევე სიუჟეტურადაც თვალსაჩინოდ სხვაობენ ერთმანეთთან.

ვრცელი ათონურით: ბასილ იმპერატორს ვააგებინებენ ილარიონის გარდაცვალებისა და მის წმინდა ნაწილთა საკვირველმოქმედების ამბავს. იმპერატორი და იბარებს თესალონიკედან ილარიონის მოწაფეებს, ხოტბას შეასხამს მათ ეპისკოპოსების წინაშე, აგზავნის პატრიარქ ეგნატისთან. ეს უკანასკნელი კმაყოფილებით ღებულობს ქართველ ბერებს (უნდა ითქვას, რომ ბასილის მიერ ქართველ ბერთა გაგზავნა ეგნატისთან არაა დამაჯერებლად მოტივირებული) და მადლობას უთვლის იმპერატორს. იმპერატორი კვლავ გამოითხოვს ილარიონის მოწაფეებს და სთავაზობს ქალაქში მონასტერს, რაზეც ბერები უარს ამბობენ: სხვისი მონასტრის დაპყრობა არ ეგების და უდაბნოში მიგვიჩინეთ ადგილიო. ბასილი სიამოვნებით თანხმდება ამ თხოვნაზე. უდაბნოში შენდება ქართველთა მონასტერი იმპერატორის უშუალო (ფიზიკური) მონაწილეობით. ბასილმა „ჰყო სატფურებაჲ“, მონასტრისათვის გაიღო შეწირულებანი, იქვე ააშენა სენაკი „თავისა თვისისათვის“, შვილები მიჰგვარა ქართველ ბერებს, რათა მათ ქართული ენა და წირვა ესწავლათ. აქვე საუბარია ექვთიმე შეყენებულის ჩვენებაზე, მის წერილზე იმპერატორთან, რომელიც „უცხოთა შეწყნარების“ ქადაგებას შეიცავდა. ექვთიმეს წერილის საფუძველზე ბასილი წერილს გზავნის თესალონიკელთა და ილარიონის წმინდა ნაწილთა სახელზე. იმპერატორის მიერ წარგზავნილ ეპარხოსს და მის თანამგზავრებს ევალებათ ილარიონის წმინდა ნაწილთა გადმოსვენება კონსტანტინოპოლს, რის გამოც უკმაყოფილო თესალონიკელებში ხდება „ამბოხი და შფოთი“ უკიდურესი ფორმით: ისინი შეეცდებიან ქვებით ჩაქოლონ იმპერატორისაგან მოგზავნილი პირები, მაგრამ ამას ვერ ახერხებენ. ეპარხოსმა ილარიონის წმინდა ნაწილი ღამით მოიპარა და კონსტანტინოპოლს ჩამოიტანა (მეორე დღით თესალონიკელთა ღვენა უშედეგო გამოდგა). იმპერატორი დაფიქრდა, „თუ რომელსა ადგილსა“ აუშენოს „სანაწილჲ წმიდასა მას“. ღამით ილარიონი ეჩვენება, რომელიც ამცნობს თავის ნებას დაასვენონ მის მოწაფეთათვის აშენებულ მონასტერში. იმპერატორი

ასრულებს გარდაცვლილის სურვილს, კვლავ შესწირავს საჩუქრებს მონასტერს, დასასრულს ნახსენებია ბასილ პროტოასიკრიტი ([3], 30—37).

მეტაფრასული რედაქციით: მეტაფრასი არ იცნობს იმპერატორის მიერ თხოვნილის მოწაფეთა ქებას ეპისკოპოსებთან, მათ ვაგზავნას პატრიარქ ევნატისთან და კვლავ გამოთხოვას. იმპერატორი შესთავაზებს ბერებს ქალაქში მონასტრის აშენებას, ბერები კი ეუბნებიან: სხვისი მონასტრის დაპყრობა არ შეიძლება. მოთხოვნილია ქართველთა პრომანის მონასტრის შენება და გამოვლენილია იქაური გეოგრაფიული გარემოს კარგი ცოდნა. იმპერატორმა მონასტერს მხოლოდ „საფუძელის“ ქვა დაუდო. მას იმთავითვე არ გაუღია შესაწირავი, არც შვილები მიუყვანია ბერებისათვის ქართული ენისა და წირვის შესასწავლად. მოთხოვნილია იმპერატორის მიერ თესლონიკეში ანთოპატოსის წარგზავნის შესახებ. მას წერილი არც თესლონიკელთა და არც ილარიონის წმინდა ნაწილთა მიმართ არ გაუგზავნია. თესლონიკეში დიდი „ამბოხი და შფოთი“ არ ყოფილა. ილარიონის ნაწილები დღისით წამოასვენეს, ხალხის თანდასწრებით. იმპერატორს ეჩვენება ილარიონი, რის შემდეგ მისი ნაწილები ახლადშენებულ მონასტერში გადაასვენეს. მხოლოდ ახლა გაიღო იმპერატორმა მოწყალება, მხოლოდ ამის შემდეგ მიიღო მან წერილი ექვთიმე დაყუდებულისაგან. წერილს სრულიად სხვა დანიშნულება აქვს: აქ საუბარია იმ სიკეთეზე, რაც მოუტანა ან რასაც მოუტანს ბასილს მისი ქველმოქმედება — ილარიონის წმინდა ნაწილთა პატივისცემა (ვრცელი ათონური რედაქციის მიხედვით კი ეს წერილი გახდა მიზეზი წმინდანის „ნაწილთა“ გადმოსვენებისა). იმპერატორმა მხოლოდ ამის შემდეგ აიშენა მონასტერში სენაკი სამონაზვნო „თავისა თვისათვს“. ამას მოსდევს დასასრული ბასილ მონაზვნის ღვაწლის მინიშნებით ([3], 241—248).

მაგალითების გაზრდა შეიძლებოდა, მაგრამ, ვფიქრობთ, ესეც საკმარისია იმისათვის, რომ თხზულება აღნიშნული თვალსაზრისით კვლავ მოექცეს დაკვირვების სფეროში.

ამჯერად გავაანალიზებთ მხოლოდ იმ ჩვენებებს, რომელთაც უშუალოდ ჩვენი საკითხისათვის აქვთ მნიშვნელობა.

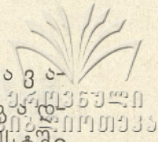
უწინარესად საყურადღებოა „ცხოვრების“, განსაკუთრებით ვრცელი ათონური რედაქციის, დასასრულის ჩვენება. თავის დროზე მან გადამწყვეტი როლი შეასრულა თხზულების ატრიბუტივისას, თუმცა ამგვარი როლი სინამდვილეში მას არ უნდა დაკისრებოდა იმის შემდეგ მაინც, რაც კ. კეკელიძემ მასთან შეუსაბამო უამრავი ფაქტი აღმოაჩინა. ამას თუ დაეუმატებდით ჩვენ მიერ აღნუსხულ მსგავს ჩვენებებს, მაშინ ბერძენი ავტორისათვის ადგილი არც დარჩებოდა. არც ის ფაქტია უგულვებელსაყოფი, რომ სიტყვით გამოსულ ორატორს წმინდანის ცხოვრების „აღწერა“ ზეპირადაც შეეძლო. ესეც რომ არ იყოს, თვით დასასრულმა, რომელიც ერთი შეხედვით თითქოს ბასილ პროტოასიკრიტის ავტორობის სასარგებლოდ მეტყველებს, IX საუკუნის ლიტერატურულ აზროვნებასა და საკუთრივ ვრცელი ათონური რედაქციის დასაწყისის ჩვენებასთან მიმართებაში შეიძლება განსხვავებული აზრი შეიძინოს.

აღინიშნა, რომ ვრცელი ათონური რედაქციის შემთხვევლი დასაწყისში უპირისპირდება შესხმას „ცხოვრების“ აღწერის მოტივით, განასხვავებს მათ ერთმანეთისაგან და უკუაგდება პირველს მეორის სასარგებლოდ. სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოთქმულია მოსაზრება, რომ შესხმის ავტორი ბასილ პროტოასიკრიტი, მაგრამ იგივე ვრცელი ათონური რედაქცია დასასრულში მას „ცხოვრების“ აღმწერის პატივითაც მოიხსენიებს. ეს წინააღმდეგობა მოჩვენებითია და მისი ახსენა შედარებით ადვილად ხერხდება. კერძოდ, მ ა ს შ ი ა ს ა ხ უ ლ ი ა წ მ ი ნ

დანიის თანადროული ეპოქის ლიტერატურულ-ფორმული აზროვნების რეალური ვითარება, როცა „შესხმა“ მოხსენიებულა „ცხოვრების“ სახელით, ათონური რედაქციის დასაწყისის ჩვენება ფასეულია იმ მხრივ, რომ მან გაამყარა ბასილის მიერ აღწერილი „ცხოვრების“ ხასიათი: იგი ქების, შესხმის სტილში ყოფილა შესრულებული, რაც „საქმიანი ცხოვრების“ წყაროდ ვერ გამოდგებოდა. აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ საზოგადოდ სასულიერო მწერლობაში წმინდანის შესხმა გააზრებულია ღვთაებისადმი ქებად. ასეა იგი გააზრებული „ილარიონ ქართველის ცხოვრების“ მოკლე ათონურ რედაქციაშიც (ბასილმა ენკომი გამოთქვა „სადიდებლად მამისა და ძისა და წმიდისა სულისა“). ერთ ქართველ აგიოგრაფს ისიც აქვს შენიშნული, რომ ღვთაების ქება არის „დიდება და შესხმა მისთაჲ, მოთხრობა ცხოვრებისა მოღუაწეებისა მათისაჲ წერით და უწერლად, რაჲთა ცნას ესე თესლმან სხვამან“ ([4], 102). აქედან გამომდინარე, ჩვენთვის საინტერესო საკითხი ამგვარადაც უნდა დაისვას: ბასილ პროტოასიკრიტმა ილარიონის შესხმა „წერით“ მოუთხრო თუ „უწერლად“? აღნიშნულის გასარკვევად ფასეულია მეტაფრასული და მოკლე ათონური რედაქციების ჩვენებანი, რომელთა მიხედვით ბასილი თვითონაა ერთ-ერთი პერსონაჟი „ცხოვრებისა“ (რაც აგრეთვე ვრცელი ათონური რედაქციის დასაწყისშიც თავისებურად დასტურდება). კერძოდ, „ცხოვრების“ ყველა რედაქცია მოგვითხრობს: ილარიონის გარდაცვალების ამბავმა იმპერატორამდე მიადგინა. იმპერატორმა მიიღო ყოველგვარი ზომა წმინდანის „ნაწილთა“ პატივსაცემად: თესლონიკიდან გამოიწვია ბერები, ააშენა პრომანას ქართველთა მონასტერი, საზეიმო ვითარებაში გადმოსვენა ილარიონის წმინდანაწილები. ეს საზეიმო ვითარება, მონასტრისადმი შეწირულების გაღებასთან ერთად, დაამშვენა აგრეთვე იმპერატორისაგან დავალებული ორატორის გამოსვლამ, რომელმაც ხოტბა შეასხა წმინდანის სახელს. ამ მონაკვეთში მოკლე ვარიანტი საქმის ვითარებას ასე გადმოგვცემს: „გამოთქუა ენკომი... ბასილი ასიკრიტმან.“ ძველ ქართულ მწერლობაში სიტყვა „გამოთქუმა“ ორი მნიშვნელობით იხმარებოდა: აღწერა და ზეპირი თხრობა. აქ ამბავი ისეა გადმოცემული, რომ ბასილი ზეპირად უნდა გამოდიოდეს ხალხის წინაშე. მაგრამ მნიშვნელოვანი უფრო სხვა გარემოებაა. კერძოდ, თვით „ცხოვრებაშია“ ნათქვამი, რომ ბასილმა ენკომი გამოთქვა. მოტანილი ცნობა საკუთრივ „ცხოვრების“ სიუჟეტის ორგანიზაციის ნაწილია და მისგან განუყოფელია. აქ ბასილის შესხმა, თუნდაც წერილობითი სახით რომ ყოფილიყო იგი შესრულებული, სავსებით დიდებულ რედაქციურებულა დღეს ჩვენს ხელთ არსებულ ითხულებულაგან.

არსებითად იგივეა ნათქვამი მეტაფრასულ რედაქციაშიც იმ განსხვავებით, რომ აქ ასეთი დიფერენცირება უფრო მკვეთრად შეიძინევა: „ესე არს ცხოვრებაჲ ილარიონისი..., რომელი ქებითაცა პატივცემულ იქმნა ბასილის მიერ მონაზონისა“. მოტანილი ცნობის შინაარსი ასეთია: ილარიონის ცხოვრება ეს არის — წინამდებარე თხზულება, იგივე პირის ცხოვრება ქებითაც პატივცემული ყოფილა ბასილის მიერ (სიტყვის ფორმა „ქებითაც“ გარკვევით მიუთითებს, რომ წმინდანის ცხოვრება სხვაგვარადაც ყოფილა აღწერილი). მაშასადამე, „ცხოვრება“ სულ სხვაა და „ქებაც“ სულ სხვა.

ბასილის მიერ ქების წარმოთქმის ფაქტი, თავისი მნიშვნელობით, შეიძლება დაყვანილ იქნეს ქართული აგიოგრაფიის ანალოგიურ ჩვენებათა დონემდე იმ განსხვავებით, რომ იგი ძველში არ ჩანს და დამოუკიდებლადც არ არსებობს. მეტიც,



მისი შორეული გავლენაც კი „ცხოვრებას“ ოდნავა-  
დაც არ ეტყობა არც ფაქტობრივ ვითარებათა გეგმით  
მოცემისას და არც სტილის თვალსაზრისით. ტექსტი  
მხოლოდ ფაქტია დასახელებული (ბასილის გამოსვლა ქებით) და საესეებით კანონ-  
ზომიერადაც.

აქამდე ნაკვლევის ფონზე სიმბტომატური ჩანს უკვე აღნიშნული გარემოება  
მეტაფრასულ რედაქციაში ორი დასასრულის არსებობის შესახებ. იგი ვრცელი  
ათონური რედაქციის ჩვენეულ ინტერპრეტაციასთან მიმართებაში გარკვეულ აზრს  
იძენს. ნათქვამი იყო, რომ ვიდრე ვრცელი ათონური რედაქცია შეიქმნებოდა, ილი-  
რიონ ქართველის ცხოვრება უკვე აღწერილი ყოფილა „ლუთისმოყუარე კაცის“  
მიერ. ისმება კითხვა: აქ გარდავლით მინიშნებული ცნობა ხომ არ პოულობს ფაქ-  
ტობრივ დადასტურებას მეტაფრასულ რედაქციაში? უფრო კონკრეტულად: მე-  
ტაფრასული რედაქციის ორი დასასრული ხომ არ მი-  
ანიშნებს აგრეთვე მასში ორი პლასტის არსებობაზე,  
რომელთაგან ერთი ვრცელი ათონურ რედაქციაში  
ნახსენებ ვილაც „ლუთისმოყუარე კაცს“ ეკუთვნის,  
ხოლო მეორე — თვით მეტაფრასს? ამ კითხვაზე დადებითი პასუ-  
ხის გაცემა არსებითად შეცვლიდა მიღებულ შეხედულებას საზოგადოდ რედაქცი-  
ათა ურთიერთმიმართებაზე მათი წარმომავლობის თვალსაზრისით.

ასეთ ვითარებაში გასათვალისწინებელია ის გარემოება, რომ ვრცელი ათონუ-  
რი და მეტაფრასული რედაქციები სიუჟეტურად ერთმანეთს ფარავენ იმ მონაკ-  
ვეთამდე, სადაც ილარიონის გარდაცვალებაზეა საუბარი. იქმნება შთაბეჭდილება,  
რომ აქამდე ავტორები რომელიღაც საერთო წყაროს ვარიანტებით სარ-  
გებლობენ, ხოლო თხზულების დამამთავრებელ ნაწილებში ინდივიდუალურად  
ალაგებენ დამოუკიდებლად არსებულ მასალებს. ეს გულისხმობს ვარაუდს, რომ  
ვილაც „ლუთისმოყუარე კაცის“ მიერ აღწერილი „ცხოვრება“, უფრო კი მისგან  
გამომდინარე ვარიანტებია ვრცელი ათონური რედაქციისა და თეოფილე ხუცეს-  
მონაზონის ის საერთო წყარო, რომელშიც მოთხრობილი ყოფილა წმინდანის მო-  
ღვაწეობა სიყრმიდან გარდაცვალებამდე. ამასთანავე მოკლე ათონური რედაქცია  
მის ძირითად ნაწილში იმდენ ფაქტობრივ მსგავსებას იჩენს მეტაფრასულ რედაქ-  
ციასთან და ამ ფაქტებით იმდენად განსხვავდება ვრცელი ათონურისაგან, რომ  
ეჭვის ქვეშ დგება მისი უშუალო მომდინარეობა ამ უკანასკნელიდან. ზოგჯერ  
ეს განსხვავება იმდენად თვალსაჩინოა და მეტაფრასის ჩვენებათა ტოლფარდი, რომ  
შესაძლოა დაისვას საკითხი მათ წყაროთა იდენტურობის შესახებაც აგრეთვე ვა-  
რიანტულ სხვაობათა აღიარებით\*.

**მოვიტანთ მაგალითებს:**

<p>მეტაფრასული „მიიწია მამულსა თვსსა და პოვა, რამეთუ მამაჲ და ძმაჲ მისი აღსრულე- ბულ იყვნეს“.</p> <p style="text-align: center;">([3], 221).</p> <p>„აქუნდა პირველ პატი- ვი მთავრობისა ქა-“</p>	<p>მოკლე ათონური „და ვითარ მივიდა, პო- ვა, რამეთუ აღსრულებულ იყო მამა მისი და ძმაჲ- ცა“.</p> <p style="text-align: center;">([1], 171).</p> <p>„მწევალმან მის მთავრის- მან გამოიყვანა ძე“</p>	<p>ვრცელი ათონური და ვითარ მიიწია პოვა, რამეთუ აღსრულებულ იყ- ვეს მამაჲ და ძმანი მისნი“.</p> <p style="text-align: center;">([4], 78)</p> <p>„მწევალმან მის მთავრი- სამან გამოილო ძე“</p>
---	---	---

\* ამ სხვაობათა მეტი წილი შენიშნულია მკვლევართა (კ. კეკელიძე, ე. გაბიძაშვილი) მიერ.

ლაქსა მას შინა და  
ესუა მას ქე მოწყ-  
ლული ეშმაყისაგან...  
რომელი მჭევალმან გამო-  
ილო სახლით“.

([3], 233).

„ხოლო იგი თავადი შე-  
ვიდა მცირესა მას სე-  
ნაკსა“ და შაბათს „ას-  
წავა მათ მრავალი ცხორე-  
ბისათვის სულისა“.

([3], 238).

მთავრისა მის ოთხისა  
წლისა ნახევრად მიღებუ-  
ლი“.

([1], 173).

„და შევიდა სე-  
ნაკად და დაეშა კარი  
თვისი, და ვითარ მოიწია შა-  
ბათი, მოუწოდა მოწაფეთა  
თვისთა და ასწავა ფრიად“.

([1], 174).

თვისი ოთხისა წლისა  
ნახევარ მიღებული“.

წიგნი 24-ე  
პირველი თავი

„და ვითარ მიიწია შაბათი,  
მოუწოდა წმინდამან მო-  
წაფეთა თვისთა და ჰრქუა  
მათ“.

([4], 27).

### ცალკე აღნიშნავთ ასეთ ჩვენებებს:

„იყო (ილარიონ) ნათე-  
სავით ქართველი... სამ-  
თავროსაგან კახეთ-  
ისა“.

([3], 208).

„ესე წმიდა ჩუენი ილა-  
რიონი იყო ნათესავით ქარ-  
თველი, ქუეყანით კა-  
ხეთით“.

([1], 170).

„იყო ...ილარიონ ნათე-  
სავით ქართველი, ქუეყ-  
ანით ქართლით-  
საზღვართაგან და  
კერძოთა კახეთი-  
სათა“.

([4], 10).

„განიტქუა ჰამბავი მისი  
ყოველსა მას ქუეყ-  
ანასა“.

([3], 214).

„განიტქუა ღირსება მი-  
სი მას ქუეყანასა“.

([1], 171).

„განიტქუა ჰამბავი ღირ-  
სებისა მისისა ყოველ-  
სა მას ქუეყანასა  
ქართლისა“.

([4], 11).

„სახელი წმიდისა მის გა-  
ნიტქუა ყოველსა მას  
ქუეყანასა“.

([3], 216).

„მაშინ განიტქუა ჰამბა-  
ვი მისი“.

([1], 172).

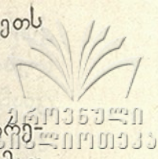
„განიტქუა ჰამბავი მისი  
ყოველსა მას ქუეყ-  
ანასა ქართლისა-  
სა“.

([4], 17).

ცალკე და საგანგებოდა აღსანიშნავი ის გარემოება, რომ მეტაფრასული და მოკლე ათონური რედაქციები გამოტოვებენ ჩვენი ერის ცხოვრებაში ისეთი უდიდესი მნიშვნელობის მქონე ფაქტს, როგორცაა აზრი საქართველოს ღვთისმშობლის წილხვდომის შესახებ. „ცხოვრების“ ყველა რედაქცია ერთხმად აღნიშნავს: ღვთისმშობელმა გაიცხა თავნება ბერძენი მამასახლისი ქართველთადმი უდიერი მოპყრობის გამო და განუმარტა, რომ ვინც ქართველებს არ შეიწყნარებს, „მტერ ჩემდა არიანო“. მეტაფრასული და მოკლე ათონური რედაქციები აქ ჩერდებიან, ხოლო ვრცელი ათონური განაგრძობს: „(მტერ ჩემდა არიან), რამეთუ ჩემდა მონიჭებულ არს ძისა მიერ ჩემისა ნათესავი იგი შეურყევლად მართლმორწმუნებისათვის მათისა“ ([4], 20).

მსგავს უამრავ ფაქტთაგან, რომლებიც საგანგებოდ გვაქვს აღნუსხული, კიდევ ორს დავასახელებთ.

მეტაფრასულ და მოკლე ათონურ რედაქციებში გამოტოვებულია სახელი ისაკისა და მისი ღვაწლი, რაც ვრცელ ათონურში ასე იკითხება: ა) „...და თანა წარიყვანა მოწაფე ერთი, სახელით ისაკ“; ბ) „რამეთუ მარადის ხედვასა ღუთისასა შემსჭულა გონებაჲ თვისი და მუნცა (რომში — ბ. კ.) მრავალნი სასწაულნი და კურნებანი აღასრულა უფალმან მის მიერ, ვითარცა უკანასკნელ მოწაფემან მისმან ნეტარმან ისაკ ყოველივე მოგვითხრა, მოიქცა რაჲ შემღვომად მიცვალებისა მისისა“.



დასახელებული ორი რედაქცია ზოგი ეპიზოდის გადმოცემისას ერთმანეთს ემსგავსება.

რა დასკვნების გამოტანა შეიძლება ყოველივე ზემოთქმულიდან?

უწინარესად საგულისხმოა „ცხოვრებათა“ რედაქციებში ფაქტობრივ ვითარებათა გადმოცემის რაობა. მეტაფრასული და მოკლე ათონური რედაქციები ერთმანდ მიუთითებენ, რომ ილარიონს გარდაეცვალა მ ა მ ა და ძ მ ა, ვრცელი ათონურით კი მ ა მ ა და ძ მ ე ბ ი. პირველ ორში ნათქვამია, რომ სწეული იყო მ თ ა ვ რ ი ს ძ ე, ვრცელ ათონურში კი — მ ხ ე ვ ა ლ ი ს ძ ე. მეტაფრასული და მოკლე ათონური რედაქციებით, ილარიონი გარდაცვალების წინ ს ე ნ ა კ შ ი შევიდა და მოწაფეებზე აქ შეჰყარა. ვრცელი ათონურით კი ილარიონი ამ დროს სენაკში არ ჩანს.

ეს გარემოება არ უნდა იყოს შემთხვევითი. არც ის ფაქტი ჩანს უმიზეზო, რომ აღნიშნული ვითარება დასტურდება თხზულების იმ მონაკვეთამდე, სადაც ილარიონის გარდაცვალებაზეა საუბარი. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ მოკლე რედაქცია უშუალოდ ვრცელიდან არ მომდინარეობს. იგი სარგებლობს წყაროთი, რომელიც რამდენადმე ახლოს ყოფილა მეტაფრასული რედაქციის დედანთან. ეს გულისხმობს ვარაუდს „ილარიონ ქართველის ცხოვრების“ ადრინდელი ვარიანტების არსებობის შესახებ\*.

ფაქტობრივი თვალსაზრისით ძველი შრე მეტწილად მეტაფრასულ და მოკლე ათონურ რედაქციებშია შემორჩენილი. ამ მხრივ საყურადღებოა ტექსტებში დადასტურებული ეთნიკურ-გეოგრაფიული ჩვენებანი. ამთავითვე უნდა შევნიშნოთ, რომ „ნათესავით ქართველი“ არ გულისხმობს „ცხოვრების“ რედაქციებში ფიქსირებულ გეოგრაფიულ ჩვენებათა ერთიანობას; იგი ზოგად-ეთნიკური ცნებაა, რომელიც სახელს სდებს ყველა ქართველ ტომს (ისტორიის გარკვეული ეტაპიდან — ქართველურ ტომებსაც) ნებისმიერ ვითარებაში — პოლიტიკური ერთიანობის თუ დაქსაქსულობის დროს და ტოლფარდი ხდება ჯერ ეთნიკური ცნება „იბერისა“, ხოლო მოგვიანებით იტვირთავს მთელი ქვეყნის ეთნიკური სახელდების როლს. ამიტომაც სავსებით ბუნებრივია, რომ ილარიონი „ნათესავით ქართველია“ სამივე რედაქციის მიხედვით. მაგრამ სხვაობა მათ შორის თავს იჩენს მაშინ, როცა საკითხი წმინდანის სადაურობას ეხება.

მეტაფრასული და მოკლე ათონური რედაქციები თითქოს შეგნებულად არც ერთხელ არ ასახელებენ ილარიონის სამშობლოდ „ქუეყანა ქართლს“, თუმცა ამის აღნიშვნის საჭიროება ტექსტში თითქოს იგრძნობა. ასეთად იხილი რაცხენ მხოლოდ „ქუეყანა ან „სამთავრო კახეთს“ (გიორგი მთაწმინდელის სვინაქსარიტაც ილარიონი იყო „ქუეყანით კახეთით“). ვრცელი ათონური რედაქცია კი თანმიმდევრულად, ყველა შემთხვევაში უჩვენებს ქართლის ქვეყანას.

მოტანილი გეოგრაფიულ ჩვენებათა გააზრება IX—XI სს. საქართველოს შინა პოლიტიკურ ვითარებასთან მიმართებაში გარკვეულ შედეგს გვაძლევს. კერძოდ, არსებობს მოსაზრება, რომ ილარიონის ეპოქაში საქართველო ოთხ მსხვილ პოლიტიკურ ერთეულად იყო დაყოფილი, რომელთა შორის ერთ-ერთი კახეთის სა-

\* საყურადღებოა მ. დოლაჭიძის შენიშვნა, რომ ილარიონის უცნობი ავტორის საგალობელი ზოგ ისეთ ფაქტს შეიცავს, რომლებიც არც ერთ რედაქციებში არ მოიპოვება ([5], 163—166). შესაძლოა, ისინი „ცხოვრების“ ადრინდელი ვარიანტებიდან გამომდინარეობდეს, თუმცა ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ მკვლევარის მიერ დასახელებულ ჩვენებათა ერთი ნაწილი უთუოდ არის „ცხოვრებათა“ მიღწეულ რედაქციებში.

ქორიკოზო გახლდათ ([6], 45). „მეთვე საუკუნეში იწყება პროცესი ამ ერთეულების გაერთიანებისა, რომელიც მთავარ ხაზებში დასრულდა ამ საუკუნის რევოლუციური წლების დამდგენისათვის „ქართლის“ „საქართველოდ“ ქცევისათვის ([6], 114-115).

შეიძლებოდა გვეფიქრა, რომ „ილარიონ ქართველის ცხოვრების“ რედაქციები არეკლავენ ამ ვითარებას. კერძოდ, მეტაფრასული და მოკლე რედაქციები სწორად აჩვენებენ ილარიონის ეპოქის საქართველოს შინა პოლიტიკურ სახეს და „ქართლის ქუეყანაში“ არ ათავსებენ „კახეთის ქუეყანას“, ანუ „სამთავროს“, ხოლო თხზულების ვრცელი ათონური რედაქცია X საუკუნის ვითარებას გვითვალისწინებს — ადასტურებს „ქუეყანათა“ გაერთიანებას ქართლის ჰეგემონობით.\*

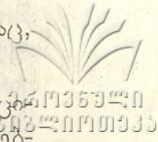
ამ კუთხით განიხილება აგრეთვე ღვთისმშობლის წილხვდომის საკითხიც. მეტაფრასული და მოკლე ათონური რედაქციების მიხედვით საქართველო ჯერ კიდევ უშუალოდ არაა აღიარებული ღვთისმშობლის წილხვდომილად, მაგრამ აქ ეს აზრი უთუოდ ჩასახული ჩანს და დადგენების პროცესშია. ღვთისმშობელი ქართველობას მფარველობს და აცხადებს: ვინც მათი მტერია, იგი აგრეთვე ჩემი მტერიაო. არის მიზეზი დაისვას კითხვა: რატომ? ამ კითხვაზე მხოლოდ ვრცელი ათონური რედაქცია პასუხობს: იგი დაასრულებს აღნიშნულ პროცესს და მთლიან სისტემად წარმოადგენს აზრს საქართველოს ღვთისმშობლის წილხვდომის შესახებ. ამდენად, პირველი ორი რედაქცია ასახავს ადრეულ ეტაპს, ხოლო მესამე — შემდგომ ეტაპს.

თუმცა კ. კეკელიძე ამ საკითხში განსხვავებულ პოზიციას იღვა, მისი თვალსაზრისი მაინც საუცხოოდ ამართლებს თხზულების ჩვენებათა აქ წარმოდგენილი ინტერპრეტაციას: „ბიზანტიელთა სიამაყის გრძობას იმის გამო, რომ მათი სატახტო ქალაქი ღვთისმშობლის საგანგებო მფარველობის ქვეშ იმყოფება, ქართულმა ეროვნულმა თვითშეგნებამ უპასუხა სწორედ იმ დროს, მეცხრე საუკუნეში ჩასახული აზრით, რომ ქართლის ქუეყანა „წილხვდომილია“ იმავე ღვთისმშობლისა. ეს აზრი, რომელიც X საუკუნისათვის მთლიან სისტემად ჩამოყალიბდა, თავს იჩენს ილარიონ ქართველის „ცხოვრებაში“ ([8], 126)\*\*.

აქაც მეტაფრასული და მოკლე რედაქციები სწორად ასახავენ IX ს. ქართულ სინამდვილეს, ხოლო ვრცელი ათონური რედაქცია — X საუკუნისას, რის გამოც ამ უკანასკნელს დანარჩენ რედაქციათა დენად ვერ ვიგულებთ. წინააღმდეგ შემთხვევაში შეუძლებელია, დაუჯერებელია, რომ მეტაფრასულ და მოკლე რედაქციებს თხოვრება მაინც დამაინციქ შეეწყვიტათ, საიდანაც უშუალოდ ღვთისმშობლის „წილხვდომასე“ საუბარი. ეს განსაკუთრებით პირველზე ითქმის, რადგანაც მისთვის ტექსტის შემოკლება არაა დამახასიათებელი, არამედ სიტყვის „ძალის“ წარმოჩენასთან ერთად ფაქტობრივი მხარის გახვევლობა, ან, ყოველ შემთხვევაში. მათი შენარჩუნება მაინც, თუკი ეს ფაქტები არსებითი მნიშვნელობისანი არიან.

\* ბოლო ხანებში დასმულ საკითხზე ფრიად საყურადღებო მოსაზრება წარმოადგინა რ. სირაძემ ([7], 173—181). ავტორი განამტკიცებს აზრს, რომ აღრიდანვე „ყოველ ქართლად“ მთლიანი საქართველო მოიხსენიებოდა, თუმცა საზოგადოდ სეარაუდოა, რომ აღმოსავლეთ საქართველოში სპარსთა და არაბთა, ხოლო დასავლეთში ბიზანტიელთა ბატონობისა და მათი პოლიტიკის გათვალისწინებით გაჭირდება, „ყოველ“ ან „ერთობილ ქართლზე“ საუბარი ადრეულ საუკუნეებში. არ უნდა იყოს შემთხვევითი, რომ „ქართლის“ „საქართველოდ“ გადაქცევის დასაწყისი სწორედ მათი ბატონობის დასასრულს დაემთხვა.

\*\* იგულისხმება ვრცელი ათონური რედაქცია.



მეტაფრასული და მოკლე რედაქციები ძველ ვითარებას ასახავენ იმ მხრივაც, რომ ისინი არ გადმოგვცემენ ილარიონის სახელის ხსენებას „წლითი-წლად“.

არაა უგულებელსაყოფი ის ფაქტიც, რომ მეტაფრასული და მოკლე რედაქციები, თუ ისინი მართლა მომდინარეობენ ვრცელი ათონურისაგან, არ გამოტოვებდნენ სახელსა და ღვაწლს ილარიონის საყვარელი მოწაფე ისაკისა, რომელიც ვრცელში ორგზისაა ნახსენები.

უმნიშვნელო არც ის გარემოება ჩანს, რომ პირველი ორი რედაქცია ცალკეულ ეპიზოდთა ვადმოცემისას ერთმანეთს ემსგავსება (უწინარესად მოცულობის თვალსაზრისით) და ამით განსხვავდება ვრცელი ათონურისაგან.

როდესაც ახლებურად დგება საკითხი „ცხოვრების“ კიმენური რედაქციის ქართულ ენაზე არსებობისა და მისი ატრიბუციის შესახებ, ხელმოკრედ, სხვა კუთხით უნდა განვიხილოთ ვრცელი ათონური რედაქციის ჩვენება ისაკის როლის თაობაზე თხზულების შექმნაში.

ცნობილია, რომ ზმნა „მოგვითხრა“ (საწყისით: „თხრობა“) ადრე ორგვარი მნიშვნელობით იხმარებოდა: ჩვეულებრივ ზეპირი მოყოლა და აღწერით გადაცემა, ანუ „აღწერით მითხრობა“. ამასთანავე, როგორც აღინიშნა, საფიქრებელია, რომ, რა მნიშვნელობითაც არ უნდა იყოს ეს სიტყვა აქ ნახმარი, იმპერატორისაგან დავალებული და საჯაროდ გამოსული ბასილ პროტოასიკრიტი ამას ვერ იტყვოდა. ამ მხრივ ჩვენ მიერ უკვე დასახელებულ მიზეზთა გარდა ის ფაქტიცაა მნიშვნელოვანი, რომ „ცხოვრების“ მიხედვით ილარიონის გარდაცვალების შემდეგ მის მოწაფეთაგან კონსტანტინოპოლში არავინ მობრუნებულა მანამ, სანამ საქმეში თვით იმპერატორი არ ჩაერეოდა. ამავე დროს ბერძენ მწერალს ისაკისაგან ადრევე რომ სცოდნოდა ილარიონის დიდი სახელი და მისი სასწაულმოქმედებანი, მაშინ არც იმპერატორს დასჭირდებოდა ულუმბო-თესალონიკელთა საგანგებო თავყრილობის მოწვევა და დადგენა იმისა, ცოცხალნი არიან თუ არა ილარიონ ქართველის მოწაფენი: ამის შესახებ იგი ცნობას იმთავითვე მიიღებდა თვით ბასილისაგან, რომელიც მაშინ, პროტოასიკრიტი თუ არა, იმპერატორთან დაახლოებული პირი მაინც ჩანს. მეტიც, ისაკი მასწავლებლის გარდაცვალების შემდეგ კონსტანტინოპოლში საერთოდ არც უნდა ყოფილიყო. ვრცელი ათონური რედაქცია მას ორგზის ასახელებს და ორივეჯერ ძირითად ნაწილში, ხოლო თხზულების დამამთავრებელ მონაკვეთში იგი არ ჩანს იმპერატორის მიერ კონსტანტინოპოლში საგანგებოდ მოხმობილ ილარიონის მოწაფეთა შორის. იმპერატორის შეკითხვაზე „არიანლა ვინ მოწაფეთა მისთაგანნი მთასა მას?“ — ულუმბოელმა მამასახლისმა მიუთხო: „ჰე, წმიდაო მეფეო, არიან სამნი მოხუცებულნი მოწაფეთა მითაგანნი ღირსნი და სათნონი ღმრთისანი“ (14, 30—31). ესენი უნდა იყვნენ ის „სამნი ძმანი ქართველნი“, რომლებიც ერთ დროს ულუმბოში დაემოწაფნენ ილარიონს. ამდენად, ილარიონის გარდაცვალების შემდეგ მომდარი ამბების (პრომანას მონასტრის აშენება, წმინდანის წმინდა ნაწილთა გადმოსვენება, ბასილის მიერ შესხმის წარმოთქმა) თვითმხილველნი და თანამონაწილენი არიან სწორედ „სამნი ძმანი ქართველნი“, რომელთა შორის ისაკი იმთავითვე არც იგულისხმება. ყოველივე ამის გამოც, ვფიქრობთ, იგი ბასილს ვერ მოუთხრობდა თავისი მოძღვრის ამბავს, როგორც ეს დღეს ესმით მეცნიერებაში.

მაშ, როგორ უნდა გავიგოთ მოტანილი ფრაზის შინაარსი? თუ მასში ჩადებულია აზრი ჩვეულებრივი მოყოლასა, ზეპირი ვადმოცემისა, მაშინ იგი არ შეიძლება ვრცელი ათონური რედაქციის შემთხვეულადაც მივაკუთვნოთ, რადგანაც ამ უკანასკნელს ილარიონ ქართველის ეპოქისაგან დიდი დრო



აშორებს. ამასთანავე, ისიც ფაქტია, რომ აღნიშნული ცნობა მხოლოდ დასახელებული რედაქციის კუთვნილებაა. ეს გარემოება ძალაში ტოვებს სიტყვა „მოგვიტხრას“ ერთადერთ გაგებას — „აღწერით მოთხრობა“ და, ვფიქრობთ, ფაქტურა აქცევს ჩვენს ვარაუდს ვრცელი ათონური რედაქციის შექმნამდე ილარიონ ქართველის ცხოვრების შემცველი ორიგინალური, კიმენური ძეგლის არსებობის შესახებ. ვრცელმა რედაქციამ შესავალში გაამჟღავნა, რომ ქართულად არსებობდა „ცხოვრება“, შეთხზული „ლუთისმოყვარე კაცის“ მიერ, ხოლო ბოლო მონაკვეთში „მოთხრობელის“ როლში ისაკი დასახელა. ასეთ შემთხვევაში იქნებ დასაშვებია აღმოჩნდეს ვარაუდი, რომ ეს „ლუთისმოყვარე კაცი“ ისაკია, რომელსაც შეუთხზავს „ცხოვრების“ კიმენური ტექსტი, აღრიხდელი რედაქცია.

საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ ვრცელი რედაქცია ისაკს „მოთხრობელის“ პატივით მოიხსენიებს მაინცდამაინც იქ, სადაც ილარიონის გარდაცვალებაზეა საუბარი. რაკი მოძღვარის გარდაცვალების შემდეგ მომხდარ ამბებს ისაკი არ იცნობს, ბუნებრივია ვიფიქროთ, რომ იგი თხზულებას ქმნის 875 წლის ახლო ხანებში, რომელშიც მოთხრობილი იქნებოდა წმინდანის მოღვაწეობა სიყრმიდან გარდაცვალებამდე. მეტაფრასულ რედაქციას კი იქ, სადაც ილარიონის უკანასკნელ დღეებზეა საუბარი, აქვს პირველი, ზედმეტი, დასასრული. შესაძლოა ის ყველაფერს უკეთ ასახავდეს რეალურ ვითარებას და მის დაუნებურად წარმოაჩენდეს პირველწყაროს, ისაკის საგულვეტელ თხზულებას, რომელიც ილარიონის გარდაცვალებასთან სრულდებოდა და რომელსაც, ბუნებრივია, ჰქონდა თავისი დასასრული. ეს დასასრული გადმოჰყვა მეტაფრასულ ტექსტს. ამდენად, „ცხოვრებას“ ყველა რედაქციის ძირითად ნაწილში საფუძვლად უნდა ედოს აღრიხდელი, კიმენური თხზულების ვარიანტები, რომელთაგან ერთმანეთთან მეტსიახლოვეს იჩენენ მეტაფრასულ და მოკლე ათონურ რედაქციათა წყაროები.

ეს ვარიანტები შემდგომში, ეტყობა, დამოუკიდებლად დასრულდა იმ მასალით, რომელშიც ილარიონის გარდაცვალების შემდგომ მომხდარი ამბები იქნებოდა გადმოცემული. რედაქტორები ამ მასალებს თავისებურად ალაგებენ და ქმნიან ახალ რედაქციებს, რის გამოც ბოლო მონაკვეთში მათ შორის შეიმჩნევა ფაქტობრივ-სიუჟეტური სხვაობა.

ვრცელი ათონური რედაქცია „განასრულებს“, განავრცობს მოკლე ათონური რედაქციის ტიპის „ცხოვრებას“ (ვრცელი ათონური რედაქციის სახით სწორედ მოკლე ათონურ ტექსტს ეტყობა „განსრულება“, ვავრცობა, ფრაზეოლოგიურ სიახლოვესაც ამიტომ იჩენენ ისინი ერთმანეთთან), ხოლო მეორეს მეტაფრასული რედაქცია იყენებს. ამიტომ განსხვავდება მეტაფრასული რედაქცია ბოლო მონაკვეთში დანარჩენი ორისაგან.

მეტაფრასული ტექსტის ბოლო მონაკვეთი უშუალოდ ვრცელი ან თუნდაც მოკლე ათონურისაგან რომ მომდინარეობდეს, იგი არ დაუშვებდა ასეთ ლაფსუსს: იმპერატორი ქართველ ბერებს ჰლოცვიდა „აღშენებად მონასტერსა ქალაქსა შინა სამეფოსა“. ბერები კი უპასუხებენ: „მეუძღვებელ არს უცხოთა მონასტერთა და პყრობადო“. ვრცელსა და მოკლე ათონურში ამ მხრივ უთანხმოება არ შეიხიშნება. გარდა ამისა, ეტყობა, მეტაფრასმა არ იცის, რომ ბასილს პროტოასიკრიტის (იმპერატორის მდივნის, მდივანთუხუცესის) თანამდებობა ეჭირა, წინააღმდეგ შემთხვევაში მის მონაზვნობასთან ერთად იგი ამ ფაქტსაც აღნიშნავდა.



1. „ილარიონ ქართველის ცხოვრების“ შემცველი კრებულის შენიშვნა ავტორის მიერ შესრულებული პირველწყაროს ჩვენებათა საფუძველზე. კერძოდ, შენიშვნის ავტორის თხზულების ატრიბუციის მისეულ გადაწყვეტაში, ეტყობა, ხელს არ აძლევს მეტაფრასული რედაქციის დასასრული. ამიტომაც ამ შენიშვნას და, მაშასადამე, მეტაფრასული რედაქციის დასასრულის ჩვენებასაც, „ცხოვრების“ ავტორის ვინაობის კვლევისას არ უნდა მიენიჭოს არსებითი მნიშვნელობა. იგივე ითქმის დანარჩენ რედაქციათა შესაბამის ჩვენებებზეც, რადგანაც, ეტყობა, ისინი პრინციპში ერთი წყაროდან მომდინარეობენ და არსებითად განსხვავებულ ცნობებს არ შეიცავენ. მთლიანად „ცხოვრება“ ქართველთა ეროვნული ღირსების შეგნებითაა შთაგონებული და ამ ღირსების დემონსტრირება-დახასიათებას ითვალისწინებს, რაც აბსოლუტურად მოულოდნელია IX ს. ბერძენი მწერლისაგან.

2. ბერძენი მწერლის ავტორობის საწინააღმდეგოდ მეტყველებს უწინარესად შესხმით გამოსული ბასილის მხრივ ილარიონის სახელის „წლითი-წლად“ ხსენებისა და რომაული სარწმუნოებისადმი ისაკისეული სიმპათიების წარმოჩენის შეუძლებლობა.

3. მაგრამ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი მაინც ვრცელი ათონური რედაქციის დასაწყისის ჩვენებაა, სადაც ერთმანეთისაგან გამიჯნულია ილარიონის სახელთან დაკავშირებული „შესხმა“, „სახსენებელი“ და „ცხოვრება“, რომელიც წინ უსწრებს ვრცელ ათონურ რედაქციას.

მაშასადამე, აქ გარკვევითაა მინიშნებული, რომ ილარიონის „შესხმა“ სხვა არის და „ცხოვრება“ კიდევ სხვა. დაუწერელი თუ დაწერილი ენკომის ავტორი ბასილ პროტოასიკრიტია. საკითხი დგას ვრცელ ათონურ რედაქციამდე შექმნილი „ცხოვრების“ ატრიბუციის შესახებ. ცხადია, იგი არ შეიძლება ბერძენ ავტორს მივაკუთვნოთ თუნდაც დასახელებული დიფერენციაციის გამო. ამას ემატება ის გარემოებაც, რომ კონტექსტში საუბარია მხოლოდ ქართველთა ქვეყანასა და ქართულ მწერლობაზე და ამით საზოგადოდ ბერძენი ავტორი და ბერძნული მწერლობა ლოგიკურად გამორიცხულია. საგულისხმოა ისიც, რომ მოკლე ათონურსა და მეტაფრასულ რედაქციებში ბასილი „ცხოვრების“ შემქმნელის პატივით კი არაა მოხსენიებული, არამედ გამოყვანილია იგი თვით „ცხოვრების“ პერსონაჟად. ამიტომაც უნდა ითქვას, რომ ადრე არსებული რედაქციის (კიმენური ტექსტის) ავტორი ქართველი მწერალია.

4. ამ ავტორის ვინაობის კვლევა, დამოუკიდებელ წყაროთა უქონლობის გამო, თხზულების რედაქციათა ფარგლებში უნდა ვცადოთ. არც მეტაფრასული და არც მოკლე ათონური რედაქცია არ უნდა მომდინარეობდეს ვრცელი ათონურისაგან. პირიქით, ეს უკანასკნელი მოკლე ათონური რედაქციის ტიპის „ცხოვრების“ გავრცობილ ტექსტს წარმოადგენს. მეტაფრასულ რედაქციას ორი დასასრული აქვს. პირველი დასასრული დასტურდება იქ, სადაც ილარიონის გარდაცვალებაზეა საუბარი. მეტაფრასულ ტექსტში იგი ქართულ ენაზე არსებული კიმენური რედაქციიდან უნდა იყოს შესული. აქედან გამომდინარე, შესაძლებელია დავუშვათ ვარაუდი, რომ კიმენში მოთხრობილი იქნებოდა ილარიონის ცხოვრება ბავშვობიდან გარდაცვალებამდე. ამიტომაც, რომ ყველა რედაქცია ამ მონაკვეთამდე გარკვეულ მსგავსებას იჩენს, ხოლო ილარიონის გარდაცვალების შემდეგ მომხდარი ამბების გადმოცემისას ვრცელ ათონურსა და მეტაფრასულ რედაქციებს შორის სიუჟეტური (და ფაქტობრივი) ხასიათის სხვაობა შეიმჩნევა.

5. ვრცელი ათონური რედაქცია ილარიონის მოღვაწეობის დასასრულის გად-

მოცემისას „მოხრობელის“ როლში ისაკს ასახელებს. არის საფუძველი დავებაც, ვათ ვარაუდი, რომ კიმენური ტექსტის ავტორი შეიძლება იყოს ისაკი. მართლაც, ყველაზე უკეთ თავისი მასწავლებლის თავგადასავალი მან იცოდა და ამისთანავე იგი არ იყო თვითმხილველი ილარიონის გარდაცვალების შემდეგ მომხდარი ამგებისა.

ქველი ქართული ლიტერატურის ისტორიის კათედრა

#### ლიტერატურა

1. ქველი ქართული ლიტერატურის ქრესტომათია, I, შედგენილი სოლ. ყუბანეიშვილის მიერ, თბ., 1946.
2. ქველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, წიგნი IV, თბ., 1968.
3. ქველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, წიგნი III (მეტაფრასული რედაქციები XI—XIII სს.), თბ., 1971.
4. ქველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, წიგნი II (XI—XV სს.), თბ., 1967.
5. მ. დოლაძე, ილარიონ ქართველის სახელზე დაწერილი საგალობლები, მრავალთავი, I, თბ., 1971.
6. კ. ქეკელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, I, თბ., 1960.
7. რ. სირაძე, „ესპანეთის ქართველთა“ უძველესი მოხსენიება ქართულ მწერლობაში და მისი მნიშვნელობა, „მნათობი“, 1971, № 3.

Б. И. КИЛАНОВА

#### К АТРИБУЦИИ «ЖИТИЯ ИЛЛАРИОНА ГРУЗИНА»

#### Резюме

В работе пересмотрен существующий взгляд на взаимосвязь редакций «Жития Иллариона Грузина». В частности, высказано предположение, что краткий афонский текст вытекает не из пространного афонского текста, а наоборот — подлинник пространной афонской редакции, вероятно, является вариантом текста краткой (кименовской) редакции.

Мы склонны считать, что кименовский текст был создан сразу после смерти Иллариона (875 г.) его учеником Исааком.

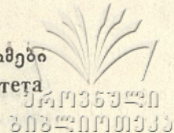
B. KILANAWA

#### ZUR ATTRIBUTION „DES LEBENS VON ILARION KARTWELI“

#### Zusammenfassung

In der vorliegenden Arbeit wird die Frage des Zusammenhanges von einzelnen Redaktionen des „Lebens von Ilarion Kartweli“ überprüft. Der Autor vertritt die Ansicht, daß der kurze Text von Athos nicht von der uns bekannten längeren Fassung abstammt, sondern, daß die längere Redaktion des Textes eine Variante der kürzeren Redaktion zur Grundlage gehabt haben soll.

Der Autor ist der Meinung, daß der kimenische Text kurz nach dem Tode Ilarions (875) von seinem Schüler Isaak verfaßt wurde.



## „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტის დადგენისათვის

ზოთა ჩიჯავაძე

### 1. „ხევა“ თუ „ხვევა“?

შ. რუსთაველის პოემის მე-13 სტროფში ვკითხულობთ:

ვითა ცხენსა შარა გრძელი და გამოსცდის დიდი რბევა,  
მოზურთალსა მოედანი, მართლად ცემა, მარჯვედ ქნევა,  
მართ აგრევე მელექსესა ლექსთა გრძელთა თქმა და ხევა,  
რა მისჭირდეს საუბარი და დაუწყოს ლექსმან ლევა\*.

ამ სტროფის მესამე ტაეპი — „მართ აგრევე მელექსესა ლექსთა გრძელთა თქმა და ხევა“ ხელნაწერთა უდიდეს ჯგუფში იკითხება — „მართ აგრევე მელექსესა საუბართა ტკბილთა ფრქვევა.“ ამ წაკითხვას მხოლოდ და მხოლოდ იუსტინე აბულაძე (1926 წლის გამოცემა) და ს. კაკაბაძე (1913—1927 წწ. გამოცემები) იზიარებდნენ. ამ ბოლოს მათ მიემხრნენ ა. შანიძე და ა. ბარამიძე (იხ. პოემის 1966 წლის მათეული გამოცემა). ტრადიციულად განმტკიცებული წაკითხვა (ლექსთა გრძელთა თქმა და ხევა) გვაქვს პოემის DEGVVF<sub>4</sub>LQT ხელნაწერებში, ამ წაკითხვას ემხრობოდნენ ვახტანგ მეექვსეიდან დაწყებული თითქმის ყველა მკვლევარი და 1937, 1966 წლების საიუბილეო კომიტეტის გამოცემები.

ჩვენი მიზანია, ჯერ გავარკვიოთ ზემოაღნიშნული ორ წაკითხვათაგან, რომელი უნდა იყოს მართებული. რიმა ფირცხალაიშვილმა სამართლიანად შენიშნა, რომ მე-13 სტროფის მესამე ტაეპის წაკითხვაში „მართ აგრევე მელექსესა საუბართა ტკბილთა ფრქვევა“ აღნიშნულია მხოლოდ ერთი მხარე — ტკბილთა ლექსთა თქმა, მაგრამ ძირითადი არსი, რასაც გულისხმობს შედარება — გრძელთა ლექსთა თქმა — აღარ არის პოეტურად გააზრებული ([1], 134—135). ამავე მკვლევარის აზრით, მეორე გარემოება, რომელიც აბრკოლებს ხელნაწერთა უდიდესი ჯგუფის ზემოთ დასახლებულ წაკითხვას, იმაში მდგომარეობს, რომ მოცემული წაკითხვისას III ტაეპი სინტაქსურად ვერ უკავშირდება მე-4 ტაეპს ([1], 139). ჩვენი აზრით, არის მესამე გარემოებაც, რომელიც ხელნაწერთა დიდი ჯგუფის წაკითხვის გაზიარებას აბრკოლებს: ადამიანი შეიძლება იყოს დაჯილდოებული უაღრესად ტკბილი საუბრის (ფრქვევის) უნარით, იყოს გამოჩენილი ორატორი, მაგრამ სრულებით არ შეეძლოს ლექსის, მით უმეტეს, გრძელი ლექსის წერა, რომელსაც რუს-

\* ციტირებას ვაწარმოებ 1957 წლის გამოცემიდან.

თაველი მოითხოვს მე-15, მე-16 და განსაკუთრებით მე-17 სტროფებში (მრეწველი არა ჰქვია, ვერას იტყვის ვინცა გრძელად) და პირიქით: კაცს შეიძლება არ ჰქონდეს ორატორობის უნარი, არ შეეძლოს „საუბართა ტკბილთა ფრქვევა“ მკერამ გენიალური პოეტი, სიტყვის უდიდესი ოსტატი იყოს. აღნიშნულის გამო შეიძლება ითქვას, რომ „საუბართა ტკბილთა ფრქვევა“ სრულიადაც არაა დიდი პოეტობის მანიშნებელი, მელექსის გამომცდელი, კარგი მელექსეობის, გრძელი ლექსის ნიჭის მაჩვენებელი. ამის გამოც მე-13 სტროფის მესამე ტაეპი, რომელშიც დიდი პოეტობის მანიშნებლად მელექსის „საუბართა ტკბილთა ფრქვევა“ დასახელებული, არა თუ შეესაბამება, უპირისპირდება ამ სტროფის I და II ტაეპებს, აგრეთვე მე-17 სტროფს.

ამრიგად, ჩვენ სრულიად დამაჯერებლად მიგვაჩინა ხელნაწერთა უმრავლესობის წაკითხვის („საუბართა ტკბილთა ფრქვევა“) არაავტოგრაფულობა.

ახლა პასუხს მოითხოვს კითხვები: რით უნდა აიხსნას გადამწერის მიერ ტრადიციული წაკითხვის („...თქმა და ხევა“) შეცვლა „საუბართა ტკბილთა ფრქვევით“?

რა აზრის არიან მკვლევარნი „ხევა“ სიტყვის მნიშვნელობის შესახებ? ვახტანგ მეექვსეს, დ. კარიჭაშვილს, იუსტ. აბულაძეს და ა. შანიძეს ეს სიტყვა არ განუმარტავთ. ჩვეულებრივი გაგებით, მასდარი „ხევა“ გახევას, დახევა-დაგლეჯას ან მახვილის რბილ საგანში გაყრას ნიშნავს. ნ. ჩუბინაშვილის განმარტება ასეთია: გახევა, გაგლეჯა.

თეიმურაზ ბაგრატიონი ამბობს: „ხევა ანუ დახევა ეს ნიშნავს გალობის კილოსა: ჯმა ანუ კილო ოდესცა მაღალი ჯმით სწორეს საზომსა მიმართ მისდრიკოს, რადგანაც ყოველი ლექსი გალობაზედ უნდა იყოს გამართული, რომელ ლექსი თავისის სასწორისაგან გარე არ გავიდეს; და მდაბიოდ ასრე გამოითარგმნება, რომელ ჯართა თავდაღმართში დაუხევენ, რომელ ურემი არ გარდაიხეხოს. მელექსე-მაც თავისი თავი ესე გვარად უნდა იპყრას — ქართული ლექსის ხევა“ ([2], 10).

როგორც ვხედავთ, ცნობილი რუსთველოლოგის აღნიშნული განმარტებები („გალობის კილო“, ლექსის თქმის დროს პოეტის მიერ შეყოვნება) კონტექსტისათვის შეუფერებელია. დ. ჩუბინაშვილსაც „ხევა“ ლექსების კილოზე თქმის აღმნიშვნელად მიაჩნია ([3], 208). მოსე ჯანაშვილმა „ხევა“ განმარტა, როგორც ხევა, მაგრამ ეს განმარტება შემდეგ შეცვალა ასეთი ახსნით: ა) „ხევა“ ხელოვნურად უკან დაწევა საქმის გამოსაბრუნებლად, გაჭირვების ასაცდენად; ბ) გარტყმა, განწონა, დანასა მახია, ლახვარსა მიმცა [4]. პ. ინგოროყვას „ხევა“ მიაჩნია უკან დახევის, შეყოვნების აღმნიშვნელად. იგი წერს: პოეტს გამოაჩენს მონუმენტური შემოქმედება, შეერთებული პოეტური ზომიერების გრძნობასთან — ლექსთა გრძელთა თქმა, მაგრამ ამასთან მოხერხებული უკან დახევა პოეტური ცხენისა, როცა სრულდება საუბრის საგანი და ლექსიც ამოწურვას იწყებს ([5], 288). ვუკოლ ბერიძემაც „ხევა“ განმარტა როგორც „უკან დახევა“, შედგომა, გაჩერება [6], 32).

შ. ნუცუბიძით „ხევა“ რუსთველთან არ ნიშნავს უკან დახევას, დადაბლებას; პირიქით, „ხევა“ საშუალებაა ზეშთაგონებისა და პოეტური პათოსის დაქვეითების წინააღმდეგ. „...ცხადია, რომ, — წერს ის, — როცა პოეტი ამოწურავს ერთ თემის და მასთან დაკავშირებულ ნაკადს შემოქმედებისა, მან უნდა შეძლოს „ხევა“, ე. ი. უკან დახევა არა ამ სიტყვის ყოველდღიური აზრით. პოეტმა უნდა მოძებნოს ახალი თემა, როგორც ზეშთაგონების ახალი აზვირთების წყარო და ამ გზით გაიმარჯვოს“ ([7], 400). ამავე მეცთიერის თანახმად, ჩახრუხაძემ „თამარს უძღვნა ახალი რეფორმირებული ოდა, რომელიც — გადახევეათა („ხევეათა“) გამო პო-

ეპოში გადაიზარდა“ ([7], 404). ჩანს, შ. ნუცუბიძის აზრით, „ხევა“ ნიშნავს ალგ-  
ბული თემიდან პოეტურ გადახვევას.

ს. იორდანიშვილი მე-13 სტროფს ასე თარგმნის:

Как коня испытывает долгий путь и быстрая скачка,  
Игрока в мяч — поле, ловкий взмах и меткий удар,  
Точно так же поэта — умение слагать длинные стихи, смолкать,  
Когда беседа затрудняется и стих начинает иссякать ([8], 7).

ამრიგად, მკვლევარს „ხევა“ ბჭკარედის მიხედვით გაჩუმებად უთარგმნია.  
ჰუგო ჰუპერტის თარგმანში მე-13 სტროფი ასეთი სახითა გვაქვს:

Wie man eines Trabers Kräfte  
an der langen Strecke mißt,  
Wie beim Ballspiel auf dem Rundplatz  
Sieg den sichern Wurf erliest,  
so des Dichters Kunst im langen  
Wellegang der Verse fließt... (9.39).

როგორც ვხედავთ, თარგმანში „ხევა“ სიტყვის გაგება არსად არა ჩანს.

რიმა ფირცხალაიშვილის თანახმად, გამოდის, რომ „ხევა“ ნიშნავს ლექსის  
მაღალი ხელოვნებით თქმას ([1] 140).

ნ. ნათაძეც ჩვენთვის საინტერესო მასაღარს უკან დახვევის, შეყოვნების აღმნი-  
შვნელად თვლის ([10], 16).

წინასწარ საჭიროა აღინიშნოს შემდეგი: ტაეპში „ლექსთა გრძელთა თქმა“ ნიშ-  
ნავს ლექსის არა ზეპირად წარმოთქმას, არამედ დაწერას, გრძელი ლექსისათვის  
წერილობითი ფორმის მიცემას. მოცემულ ტაეპში საწყისი „თქმა“ რომ დაწერას  
ნიშნავს და არაზეპირად დეკლარაციულ შესრულებას, მრავალი მაგალითით ჩანს:  
„მისი სახელი შეფარვით ქვემოთე მით ქვეამს, მიქია“ (19); „მიბრძანეს მათად  
საქებრად თქმა ლექსებისა ტკბილისა“ (5); „აქამდის ამბად ნათქვამი,  
აწ მარგალიტი წყობილი“ (7); „როსტომიანი უთქვამსო თურმანიძესა ხოს-  
როსა“ (არჩილი); „ნანუქას რუსთვლის ნათქვამში ბევრი რამ ჩაურევია“  
(მისივე) და ა. შ.

ჩვენი აზრით, „ხევა“ მასღარის ზემოჩამოთვლილი განმარტებები მოცემული  
ტაეპისათვის შეუფერებელია, ხოლო სიტყვა „ხევა“ უნდა წარმოადგენდეს გაღამ-  
წერთაგან დამახინჯებით — ვინის დაკარგვით — დაწერილი „ხევეა“ სიტყვის ნაკ-  
ლულ ფორმას, ე. ი. ავტოგრაფში უნდა გვქონოდა არა „ხევა“, რაც ტაეპს უზ-  
როს ხდის, არამედ „ხევეა“, რაც დახვევას, გრძლად ნაწერი — დიდი მოცულო-  
ბის — ლექსის ხვეულად, გრაგნილად შენახვას უნდა გულისხმობდეს. ჩვენს ამ  
ვარაუდს ადასტურებს შემდეგი ვარემოებანი: მოცემულ ტაეპში „ხევეა“ მასღა-  
რის დახვევა-დაგრაგნის მნიშვნელობით გაგება მშვენივრად შეესაბამება მე-13  
სტროფის ტაეპთა და სხვა სტროფების მოთხოვნას კარგი პოეტის მიერ „გრძელი“  
ანუ დიდი მოცულობის ლექსის თქმის შესახებ. მაგრამ ეს მაინც არ არის მთავარი.  
საქმე ისაა, რომ გრაგნილები (ტყავი ან ქალღლი დახვეულად), ვინაიდან უფრო  
პრაქტიკული იყო სახმარად და უფრო გამძლეც, არა მარტო შუა საუკუნეებში,  
არამედ უფრო დიდი ხნით ადრეც ყოფილა ხმარებაში. არა მხოლოდ დიდი მო-  
ცულობის „გრძელ“ ლექსებს წერდნენ და ინახავდნენ გრაგნილად, არამედ უფრო  
დიდ ტექსტებსაც.

ამასთან დაკავშირებით საჭიროდ მიგვაჩნია აღინიშნოს, რომ გრაგნილები  
ანუ ხვეულები ხმარებაში იყო ჯერ კიდევ ძველი წ. ა. მეორე ათასწლეულში. და -

ახლოებით ამ დროის მოღვაწის — თებელი ელჩის — ვენ ამონის „მოგზაურობაში“, რომელიც პაპირუსზეა დაწერილი, ნათქვამია, რომ ელჩმა თებელან მიიღო ოქრო-ვერცხლი, ფული და გადასაცვლელი საქონელი, მათ შორის „შინდასცვლის ქსოვილის ათი სამეფო ტანსაცმელი, პაპირუსის ხუთასი გრაგნილი, ხუთასი ხარის ტყავი“ და სხვ. ([1], 221).

ყურადღების შეჩერება ღირს იმაზეც, რომ 1947 წელს თამირას ტომის მწყემსმა მკვდარ ზღვასთან მდებარე გამოქვაბულში იპოვა თიხის დიდი ჭურჭლები, რომლებშიც აღმოჩნდა ცხვრის ტყავზე დაწერილი გრაგნილები ანუ ხვეულები რომლებიც გადაწერილია ძვ. წ. ა. მესამე ან მეორე საუკუნეში (ამერიკელებმა შეიძინეს ექვსი გრაგნილი 290 ათას დოლარად). „ამის შემდეგ ბედნიებმა 25 გამოქვაბულში იპოვეს რამდენიმე ასეული გრაგნილი და ათასობით ფრაგმენტი ძველებრათუ, არამეულ და ბერძნულ ენებზე ([11], 434—435).

როგორც ვხედავთ, მთელ რიგ ქვეყნებში არსებობდა გრაგნილთა ანუ ხვეულთა ხმარების მტკიცე ტრადიცია. არსებობს 868 წლის ბუღას თხუთმეტმეტრიანი ნაბეჭდი გრაგნილი ([12], 44).

„ათას ერთ ღამეში“ ხშირად გვხვდება წერილის ანუ ბარათის მიცემა-გაგზავნა ხვეულად. მაგ., ამ ძეგლით, ერთმა პერსონაჟმა „წერილი დაახვია, დაბეჭდა და ვაზირ დანდანს“ მისცა ([113], 145). „საიღა ღუნიამ დაახვია წერილი და დედაბერს“ გადასცა ([13], 282, 286).

იმ ფაქტს, რომ შ. რუსთაველის პოემის ავტოგრაფში უნდა გვქონოდა „ლექსთა გრძელთა თქმა და ხვევა“ და არა „...ხევა“, ნათლად მიგვანიშნებს აგრეთვე შემდეგი გარემოებანი: საქართველოს ისტორიის უმნიშვნელოვანესი ძეგლი „ვაჰანის ქვაბთა განგება“ (მე-13 ს.) წარმოადგენს დახვეულ ეტრატს, ეს გრაგნილი სიგრძით 5 მეტრი და 52 სმ-ია, სიგანით კი 19-დან 27 სმ ([14], 60). არა მარტო დიდი თუ პატარა მოცულობის ლექსები, არამედ გუჯრები (დიდი სიგელები) ხვეულის ანუ გრაგნილის სახით ინახებოდა. მაგ., ბაგრატ მეოთხის გუჯარი, ტყავზე ნაწერი, სიგრძით 35,5 გოჯია, სიგანით კი ექვსი. ბაგრატ მეოთხის მეორე სიგელი 1058 წლისა, სიგრძით სამი არშინი და შვიდი გოჯია, სიგანით — ექვსი გოჯი ([15] 8). დავით აღმაშენებლის ანდერძი (1123 წლისა) სიგრძით სამი არშინია, სიგანით ექვსი გოჯი ([15], 14). თამარ მეფის სიგელი, დაახლოებით 1190 წლისა, ორი არშინი და ერთნახევარი გოჯია, სიგანით კი ოთხნახევარი. ეს სიგელებიც გრაგნილად მოღწეულია ([15], 21).

ყოველივე ზემოთქმულის გამო, დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ სავესებით კანონზომიერი ჩანს, ძველი სპარსელი მხატვრის ნახატში აბულ-ყასიმ ფირდოუსს ხელში რომ უჭირავს „შაჰნამეს“ ნაწილი ხვეულის სახით (16). ასევე მართებულად მოიქცა მიხაი ზიჩი, როცა დაემყარა მტკიცე ტრადიციას და მისი ნახატის მიხედვით რუსთაველი თამარ მეფეს მიართმევს „ვეფხისტყაოსანს“ გრაგნილის ფორმით (17). ირაკლი თოიძის ნახატებშიც ნესტან-დარეჯანის წერილი სატროსადმი ხვეულის სახითაა ([18], 270). მსგავსი მდგომარეობა გვაქვს სერგო ქობულაძის პოემისეულ ეპიზოდთა ნახატებშიც ([19], 272).

ფრიად საინტერესოა, რომ ქალღმერთ დაწერილის ხვეულად გაკეთება დასტურდება თვით „ვეფხისტყაოსანშიც“. ავთანდილმა ფრიდონთან გასაგზავნი ბარათი მონებს გრაგნილის ფორმით გადასცა:

ესე უსტარი დაწერა, შეკრა და წა-ცა-ხვია მან,  
მისცა ფრიდონის მონათა ვარდმან და ვითა იამან (324).



ზემონათქვამიდან, ცხადია, იმ დასკვნის გაკეთება არ შეიძლება, რომ კლასიკურ ხანაში თითქოს მხოლოდ გრაგნილებზე წერდნენ და წიგნური ფორმა არ იყო ერთი სიტყვით, პოემის მე-13 სტროფში „ლექსთა გრძელთა თქმა და ხვევა უაზრობაა, იგი არც ერთი ინტერპრეტაციით არ მართლდება, ლექსთა თქმა და ხვევა კი ნიშნავს ტყავზე ან ქალაღზე დაწერილი მრავალსტროქონიანი ანუ „გრძელი ლექსის“ დახვევას, გრაგნილად გაკეთებას, რის გამოც საფიქრებელია, რომ პოემის ცალკეული ნაწილები ან რამდენიმე თავი ხვეულადაც ინახებოდა.

ამრიგად, მე-13 სტროფი ასე უნდა გვესმოდეს: როგორც ცხენს გამოსცდის (შეამოწმებს) გრძელი შარა და დიდხანს ჭენება, ხოლო მობურთაღს — მოედან-ზე ჩოგნის სწორად დარტყმა (მიზანში) და მისი მარჯვედ ქნევა (სწორედ ასევე) მელექსეს — გრძელი (დიდი მოცულობის) ლექსების წერა და ხვევა ანუ გრაგნილად კეთება, როცა პოეტური სიტყვის თქმა გაუძნელდება და სათქმელი გაუთავდება. ყოველივე ეს იმას მიგვანიშნებს, რომ მე-13—14 სტროფებს შორის ანუ ამაღმეანის (გადატანის) არსებობა, წინააღმდეგ ზოგიერთი მეკვლევის მოსაზრებისა ([20], 221), გაუმართლებელია. ამიტომ ამ სტროფებს შორის უნდა დაისვას წერტილი, ხოლო მეცამეტე სტროფის III ტაეპის შემდეგ კი — მძიმე.

**2. „ფილოსოფოსი“ თუ „ფილასოფოსი“?**

შ. რუსთაველის პოემაში სიტყვა „ფილოსოფოსი“ ორჯერ გვხვდება: მას მხოლოდ ავთანდილი ხმარობს:

„...არა ვიქმ, ცოდნა რას მარგებს ფილოსოფოსთა ბრძნობისა“ (790)  
 „...ვის ხატად ღმრთისად გიტყვიან ფილოსოფოსნი წინანი“ (837).

„ვეფხისტყაოსნის“ ვახტანგისეულ გამოცემაში (1712 წ.), ბროსეს (1841), ზუბინაშვილის (1861), დ. კარიჭაშვილის (1903, 1920 წწ.), იუსტინე აბულაძის (1926), ს. კაკაბაძისა (1926) და კ. კიჭინაძის (1934) გამოცემებში გვაქვს წაკითხვა — „ფილასოფოსი“, ხოლო თითქმის ყველა შემდეგდროინდელში — „ფილოსოფოსი“. აქ ბუნებრივად იზადება კითხვა — რომელი წაკითხვა უნდა იყოს ავტორისეული? გვაქვს საფუძველი ვიფიქროთ, რომ პოემის ავტორგრაფში გვქონდა „ფილასოფოსი“, რაც ემყარება შემდეგ გარემოებათ:

1. „ვეფხისტყაოსნის“ თითქმის ყველა უძველესი — სანდოდ მიჩნეული ხელნაწერი ორივე სტროფში გვაძლევს წაკითხვას — „ფილასოფოსი“. თხზულების მნიშვნელოვან 48 ხელნაწერიდან მხოლოდღა სამ ხელნაწერში (CRR<sub>1</sub>) გვაქვს ონიანი წაკითხვა. ხელნაწერთა ასეთი — თითქმის ერთობლივი ჩვენება ძნელია აფხსნათ შემთხვევითი გარემოებით. ეს გარემოება აღძრული საკითხისათვის ერთ-ერთი ანგარიშგასაწევი ფაქტორი ჩანს;

2. მე-9—10 საუკუნის ხელნაწერით მოღწეულ აპოკრიფულ თხზულებაში „საქმენი და სწავლანი იოვანე მოციქულისა და ღვთისმეტყველისანი“, რომელიც მის მოწაფეს პროხოროსს დაუწერია, ვკითხულობთ: „...ხოლო იყენეს სამნი ძენი მისნი ფილასოფოსნი“ ([21], 72).

სვიმონ მესვეტის ცხოვრებაში, რომელიც დაუწერია მეშვიდე საუკუნის პირველი ნახევრის მწერალ კვიპრის ეპისკოპოსს არკადის და რომლის უკანასკნელი ნუსხა გადაწერილია 978 წელს ([22], 10), იხმარება ანიანი ფორმა: „და თანა წარვედ სიტყვათა ქცეულებასა ფილასოფოსთა მრავლად მეტყველებასა“ ([22], 46).

3. მე-10—11 საუკუნის ხელნაწერით შემონახულ ერთ ძეგლში ნათქვამია: „გულისხმა ვყავ წულილადთა მათ ყოველთა გამოძიება და ფილასოფოსთა მათ ბრძენთა მეცნიერებაჲ“ ([23], 136).





4. ექვთიმე ათონელის (მე-10—11 სს.) მიერ თარგმნილ ბასილ დიდის (მე-4 სს.) ერთ-ერთ შრომაშიც, რომელიც მთარგმნელის ავტოგრაფიდან არის გადაწერილი (24. 88), იკითხება „ფილასოფობა“, „ფილასოფობამან“ (24, 89).

5. ეფრემ მცირე (მე-9 ს.) მისგანვე თარგმნილ იოანე დამასკელის (მე-8 ს.) „დიალექტიკის“ შესახებ წერს: „ესე ერგასისნი თავნი გარეშეთა წიგნთა და საფილასოფოსოჲსა სწავლებანი არიან... ენასა ჩუენსა სხუაი არარაი ოდეს თარგმნილა საფილასოფოსოთა წიგნთაგანი“ ([25], 215, 216).

6. „ისტორიანი აზმანი შარავანდეტანის“ (მე-12—13 სს.) ყველა ძირითად ხელნაწერში ნათქვამია: „შავთელი კაცი ფილასოფოსი და რიტორი“. სარგის თმოგველი „კაცი სწავლული და ფილასოფოსი და მრავალღონე“ ([26], 95, 191).

7. ანა დედოფლისეული „ქართლის ცხოვრება“, რომელიც აკად. ივ. ჯავახიშვილის დაკვირვებით გადაწერილი უნდა იყოს მე-15 საუკუნეში, ხმარობს ანიან ფორმას: „...სევესტოს იყო კაცი სახითა უშვენიერეს ყოველთა კაცთასა, სრული სიბრძნითა, ფილასოფოსი ენითა, სუიანი ბედითა“, „...რამე თუ ითქუმისცა, ფილასოფოსმან მან ვინმე რქუა მას“ ([27], 192, 213).

8. სულხან-საბა ორბელიანი, რომელიც „სიტყვის კონის“ შედგენისათვის უმთავრესად ქართული კლასიკური ხანის ძეგლებიდან კრებდა სიტყვებს, სალიტერატურო ფორმად თვლიდა ანიან წაკითხვას: „ფილასოფოსი — სიბრძნის მოყვარე“. „არკადიმია — სახლი საფილასოფოსო“, — განმარტავს ის.

9. ჩვენი სწავლული მეფე-პოეტები არჩილი (1713 წ.) და ვახტანგ მეექვსე (1737) სალიტერატურო ფორმად მიიჩნევდნენ ანიან წაკითხვას:

„ფიცი და აღთქმა ძნელია, ვით სჯულიც მემოწმებისა,  
ფილასოფოსთა გასინჯეთ სიტყვისა აწ ამებისა“ ([28], 282).  
„ფიცხელნო, ფილასოფურად ფონებსა ფონავთ ფარებით“ ([29], 58).

მოტანილი მაგალითები მოწმობებს, რომ მე-9—12 საუკუნეთა ქართულ სალიტერატურო ენაში გაბატონებული უნდა ყოფილიყო ჩვენთვის საინტერესო სიტყვის ანიანი წაკითხვა. ზემონათქვამი, ცხადია, იმას არ ნიშნავს, რომ შ. რუსთაველის ეპოქაში ონიანი ფორმა თითქოს საერთოდ არ იხმარებოდა, მაგრამ „ვეფხისტყაოსნის“ თითქმის ყველა ხელნაწერთა ჩვენება, კლასიკური და გვიანფეოდალური ხანის ქართული ძეგლებიდან ამოწერილი მაგალითები გვაგვარაუდებინებს, რომ რუსთაველისდროინდელ სალიტერატურო ენაში უპირატესობას ანიკებდნენ ანიან წაკითხვას — „ფილასოფოსს“.

ყოველივე აღნიშნული უფლებას გვაძლევს დავასკვნათ, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ავტოგრაფში უნდა გექონოდა არა „ფილოსოფოსი“, არამედ „ფილასოფოსი“. ამიტომ მართებულად მიგვაჩნია პოემის 1966 წლის (ა. შანიძისა და ალ. აბარამიძის რედაქციით) გამოცემის წაკითხვა — ანიანი ფორმით და არა ამავე წლის საუბილგო კომიტეტისა „ფილოსოფოსი“.

ქველი ქართული ლიტერატურის ისტორიის კათედრა

ლიტერატურა

1. რ ი მ ა ფ ი რ ც ხ ა ლ ა ი შ ვ ი ლ ი, ვეფხისტყაოსნის პოეტურ შედარებათა ზოგიერთი საკითხი, კრებ. „ქველი ქართული მწერლობისა და რუსთაველოლოგიის საკითხები“, თბ., 1973.
2. თ ე ი მ უ რ ა ზ ბ ა გ რ ა ტ ი ო ნ ი, განმარტება პოემა ვეფხისტყაოსნისა, გ. იმედაშვილის რედაქციით, გამოკვლევითა და საძიებლით, 1960.
3. რ უ ს თ ა ვ ე ლ ი, ვეფხისტყაოსანი, 1860 წლის გამოცემა.
4. მ. ჯ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი, ვეფხისტყაოსნის ლექსიკონი (ხელნაწერი).

5. პ. ი ნ გ ო რ ო ყ ვ ა, რუსთველიანა, 1926.
6. ვ უ ქ ო ლ ბ ე რ ი ძ ე, ვეფხისტყაოსნის კომენტარები, ტექსტი გამოსაცემად მოამზადეს სარგის ცაიშვილმა და გურამ შარაძემ, 1974.
7. შ. ნ უ ტ ე ბ ი ძ ე, შრომები, 4, 1976.
8. Шота Руставели, Витязь в тигровой шкуре, Подстрочный перевод с грузинского С. Иорданишвили, 1966.
9. S c h o t a R u s t h a w e l i, Der Recke im Tigerfell, altgeorgisches Nachdichtung von Hugo Huppert, 1955, Berlin.
10. შ. რ უ ს თ ა ვ ე ლ ი, ვეფხისტყაოსანი, სასკოლო გამოცემა, ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა, შესავალი, განმარტებანი და კომენტარი დაურთო ნ. ნათაძემ, 1974.
11. ზ ე ნ ო ნ კ ო ს ი დ ო ვ ს კ ი, ბიბლიური თქმულებები, რუსულიდან თარგმნა ფილიპე ბერიძემ, 1976.
12. ქურნ. „მეცნიერება და ტექნიკა“, 1962, № 1.
13. ათასერთი ღამე, II, არაბულიდან თარგმნა და განმარტებანი დაურთო ნანა ფურცელაძემ, 1970.
14. ვაჰანის ქვაბთა განგება, მე-13 ს., გამოსცა ლ. მუსხელიშვილმა, 1939.
15. თ ე დ ო ყ ო რ დ ა ნ ი ა, ისტორიული საბუთები შიომღვიმის მონასტრისა და ძველი ვაჰანის ქვაბთა, 1895.
16. ა ბ უ ლ - ყ ა ს ი მ ფ ი რ დ ო უ ს ი, შაჰ-ნამე, II, 1934.
17. შ. რ უ ს თ ა ვ ე ლ ი, ვეფხისტყაოსანი, 1903, დ. კარიჭაშვილის გამოცემა.
18. შ. რ უ ს თ ა ვ ე ლ ი, ვეფხისტყაოსანი, 1957.
19. შ. რ უ ს თ ა ვ ე ლ ი, ვეფხისტყაოსანი, 1951.
20. ვ უ ქ ო ლ ბ ე რ ი ძ ე, რუსთველოლოგიური ეტიუდები, 1962.
21. ქართული ვერსიები აპოკრიფებისა მოციქულთა შესახებ მე-9—10 საუკუნეების ხელნაწერთა მიხედვით, ტექსტები გამოსაცემად მოამზადა, გამოკვლევა და ლექსიკონი დაურთო ც. ქუციანიძემ, 1959.
22. კ. კ ე ქ ე ლ ი ძ ე, კიმენი, I, 1918.
23. ი ლ ი ა ა ბ უ ლ ა ძ ე, ქართული და სომხური ლიტერატურული ურთიერთობა მე-9—10 საუკუნეებში, 1944.
24. თ. ჭ ყ ო ნ ი ა, ი. პეტრიწის „განმარტების“ ახალი წყაროს შესწავლისათვის (ძველი ქართული მწერლობის ოთხი ძველი მე-10—11 საუკუნეთა ხელნაწერების მიხედვით), 1965, რედ. ილია აბულაძე.
25. თ ე დ ო ყ ო რ დ ა ნ ი ა, ქრონიკები, I, 1888.
26. ქართლის ცხოვრება, ტ. II, ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, 1959.
27. ა ნ ა დ ე დ ო ფ ლ ი ს ე უ ლ ი, „ქართლის ცხოვრება“ ს. ყაუხჩიშვილის რედ., 1942.
28. ა რ ჩ ი ლ ი ა ნ ი, I, ალ. ბარამიძის და ნ. ბერძენიშვილის რედ., 1936.
29. ვ ა ხ ტ ა ნ გ მ ე ე ქ ვ ს ე, ლექსები და პოემები, ალ. ბარამიძის რედაქციით და შენიშვნებით.

### Ш. ЧИДЖАВАДЗЕ

#### К УСТАНОВЛЕНИЮ ТЕКСТА «ВЕПХИСТКАОСАНИ»

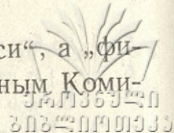
##### Резюме

Тринадцатая строфа поэмы Руставели „Лекста გრძელთა თქმა და ხევა“ лишена смысла.

В автографе должно быть вместо «хева» «хвева» (виток, свиток), то есть написанное на коже или бумаге «გრძელი», или многострочный (большого объема) стих.

Между тринадцатой и четырнадцатой строфами нет анжамбеман, поэтому между этими строфами нужно поставить точку, а после третьей строфки тринадцатой строфы нужно поставить запятую.

В автс. рафе „Вепхисткаосани“ должно быть не „философоси“, а „филасофоси“. Поэтому прочтение в изданном в 1966 году Юбилейным Комитетом тексте „философоси“ — неправильно.



SH. CHIJAVADZE

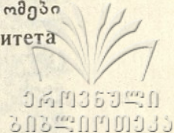
## TOMARDS THE ESTABLISHMENT OF THE RUSTAVELIAN TEXT

### Summary

The third line of thirteenth stanza of Rustaveli's poem should be read as follows: „Leksta grdzelta tkma da khveva „ლექსთა გრძელთა თქმა და ხვევა“. and not „kheva“, „ხვევა“. The mentioned line must be interpreted as follows: a horse is tested in a long way and the class of a player is seen through the skill, accuracy and strength of his strokes, a same judgement can be applied to a poet writing „grdzeli“ „გრძელი“ (lengthy) verses when he cuts his work shorter after he feels his spring of poetic inspiration exhausting.

The third stanza must have been concluded by a stop, whereas the third line of the same stanza must have been followed by a comma.

In the autograph of „The Knight in the Tiger's Skin“ there should have been the word „philasophosi“ „ფილასოფოსი“ and not „philosophosi“ „ფილოსოფოსი“.



## ანბანთქება გრიზოლ ბაგრატიონის შემოქმედებაში

ნანირა ბაკიძე

გარდამავალი ხანის ქართულ პოეზიაში მრავლად გვხვდება ანბანთქება, „ჩვეულებაში შემოდის ისეთი თხზულებების წერა, რომელნიც წარმოადგენენ ამა თუ იმ საგნის „ქებას“ ან „შესხმას“. შეიძლება ეს გამოძახილი იყოს ხოტბითი პოეზიის განვითარების ... განსაკუთრებით გავრცელებულია ანბანთქება, ხილთა ქება, სასახლის ქება“ ([1], 318), — აღნიშნავდა აკად. კ. კეკელიძე.

ქართულ ლიტერატურაში ანბანთქების შემომღებად ბოლო დრომდე ქეთევან დედოფალი (წამებული) ითვლებოდა. მაგრამ იოანე ოქროპირის თხზულებათა შემცველ ერთ-ერთ ხელნაწერში გვხვდება ადრეული ფრაგმენტი ანბანთქებისა, რომელსაც XV საუკუნით ათარიღებენ ([2], 2).

ქეთევანის საქმიანობა (ამ მიმართულებით) განაგრძო მისმა შვილმა — თეიმურაზ პირველმა. მათ შემდეგ იშვიათად იქნებოდა პოეტი, ანბანთქება არ შეეთხზა, უფრო მეტიც — „არ დარჩენილა თითქმის არც ერთი მნიშვნელოვანი პოეტი, რომ არ შეეთხზა ახალი ტიპის ანბანთქება“ ([3], 90).

ანბანთქების ჟანრის წარმოშობას ხელი შეუწყო აკროსტიქული ფორმის ლექსების არსებობამ, რომელიც „მდიდრადაა წარმოდგენილი ქართული ჰიმნოგრაფიის ძეგლებში“ ([4], 593), ქებითი ხასიათის თხზულებებმა; „გასათვალისწინებელია ისიც, რომ აღნიშნულ პერიოდში საკმაოდ დიდი გაცაცება შეინიშნება აღმოსავლური პოეზიით, სადაც გავრცელებული იყო ანბანთქებები, აკროსტიქები და სხვა ამგვარი ფორმალისტური ლექსები“ ([3], 90).

ანბანთქებაში ავტორის ყურადღება ლექსის ფორმაზეა მიქცეული, შინაარსი კი შეზღუდულია, რადგან ავტორი გარკვეული ჩარჩოთია შეზოჭილი. „უფლება“ არა აქვს ნებისმიერი ლექსიკური მასალა გამოიყენოს.

აღორძინების ხანაში მრავალი ტიპის ანბანთქება იქნა შემოღებული და დამკვიდრებული. მაგალითად, ტაეების დასაწყისი ასოები იძლევა მთლიან ანბანს (ეს ანბანთქება ქართულ პოეზიაში დაამკვიდრა არჩილმა. ანბანთქების ეს ფორმა უხმარია ვახტანგ ორბელიანს, ბესიკს, იოსებ გაბაშვილს, დავით რექტორს და სხვ.); ტაეების პირველი ორი სიტყვა ალაგებს ანბანს რიგის მიხედვით ისე, რომ პირველი ტაეების ორი სიტყვა ა-ნით იწყება, მეორისა — ბ-ნით და ა. შ. მ-მდე (ასეთი სახის ანბანთქება ონანა მდივანს შემოუღია); ტაეების პირველი სიტყვა ა-ნით იწყება, მეორე ბ-ნით, მესამე გ-ნით და ა. შ. ბოლომდე (ეს ფორმა პირველად სულხან-საბა ორბელიანს უხმარია), ამ სახის ანბანთქებას განსაკუთრებული მნიშვნე-

ლობა ენიჭებოდა, რადგან ანბანის რიგის დამახსოვრება გაცილებით ადვილი იყო. ცნობილია აგრეთვე ვახტანგ მეექვსის, დავით გურამიშვილის, თეიმურაზ პირველის, დიმიტრი ორბელიანის და სხვათა მიერ შემოღებული ანბანთქება (ქსქ 91).

გრიგოლ ბაგრატიონს (1789—1830) თავის ლექსებში გამოუყენებია სამი ტიპის ანბანთქება:

1. ერთ სტროფში მთელი ანბანია მოთავსებული, სტროფის პირველი სიტყვა იწყება ა-ნით, მეორე ბ-ანით, მესამე გ-ანით და ა.შ. ზ-მდე.

გრიგოლ ბაგრატიონი ლექსის სათაურშივე განმარტავს, რომ მთელი ანბანი ოთხ ტაეპშია მოთავსებული—„თქმული მეფის ძის [ძის] გრიგოლისაგან ოთხი ხანა ანბანთქება ოთ(ხ) ტაეპში გამოყტანილი მთელი ანბანი სანკტეტერბურლსა შინა, ჩახრიხაული ფსტიკაურად პლი ლექსი“.

ამოდ ბავთა, გულის დავითა, ეშხს ვინა ზომდეთ შრთ თვით ინებით,  
კავ ლამაზ მანგით, ნარგიზ ორ პუნგით, ყუყუნ რწყვის ტრფობა უზვად ფინებით,  
ქნარ ღულუნობით, ყელ-შუბლ ჩინობით, ცა ძრწოდა წვითა ჭირის ხდინებით,  
ველის ხმარებით, მამა-ჩაჭვებით, ჰი არ მიკითხე ჭი ვანებით. ([5], 53)

ასეთივე ტიპისაა „იგივე ფსტიკაური მისგანვე“:

ამას ბრძანებ გუნდ დაწყობად, ესე ვითა ზომით შრთა,  
თიფ იმ კრებით, ლომად მწყობრნი, ნავარდ ონართ პობით ქღერთა,  
რამ სტრფო ტურფათ, უცხოლ, ფაქიზ, ქება ღირს ჰყოფს შვეზად ჩემთა,  
ცნობ ძალ-წვევად, ჭაბუკთ ნდომად, ხელთა ჩაჭვ ჰეჰ ებითა. ([5], 53)

ამგვარივეა „მისგანვე თქმული ანბანთქება ჩახრუხაულად“ (ალვა ბუტკი გულსა დაღად, ერხევ ვარდად ზრო შლევებით) ([5], 54).

2. პირველი ტაეპის ყველა სიტყვა იწყება ა-ნით, მეორისა ბ-ანით, მესამისა— გ-ანით და ა. შ. ბოლომდე. ასეთი სახისაა გრიგოლ ბაგრატიონის თქმული „უცხო ერთს ლამაზ ქალზე“.

აღმკულ ალვა აღბუტკებით ამოდ აშვენს აერს ამით,  
ბროლ ბალახში ბაბილურად ბეთსამოს ბავავის ბავით,  
გიშრად გუგა გარდაცმული, გულს განგმირავს გრიგლის გებით,  
და დისკოდ დალალ დათხულ დასად დამაწყულულად დამწუა დალით.  
ესურვების ესარების ედემს ელვად ეკრთობოდეს.  
ვაშად ვნახე ვარჯნი ვაზად ვისითმინმე ვაებობდეს,  
ზარფი ზილფი ზე ზოსტევებ, ზაბები ზედ ზუმირობდეს,  
და შსრეთ ვჰსჭენები, შჰა, მისით, შრთა შრთავის შსობოდეს. ([5], 54)

ასეთივე ტიპისაა მისი ანბანთქება, რომელიც ვარვარასათვის (მეუღლისათვის) მიუძღვნია. საინტერესოა ის ფაქტი, რომ ეს ორი ანბანთქება, გარეგნულად ერთმანეთის მსგავსი (ორივე ერთი და იმავე სახის ანბანთქების ფორმითაა შეთხზული), ერთსა და იმავე ეპითეტებზეა აგებული. მოგვაქვს ამ ორი ლექსიდან ახლოდ საგულებელი ადგილები.

აღმკულს ალვა აღბუტკებით...  
ბროლ-ბალახში ბაბილურად...  
გუგის გიშრითა გაელვებულსა...  
დისკოდ დათხულსა დალალებულსა...  
ზილფსა ზარფად ზანანებულსა...

([5], 53)

აღმკულს ალვისა აელუ შბულსა...  
ბალახში ბაის ბაბილებულსა...  
გიშრად გუგა გარდაცმული...  
დისკოდ დალალ დათხულ...  
ზარფი ზილფი ზე ზოსტევებ...

([5], 54)

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ეს ორი ანბანთქება ერთმანეთისაგან განსხვავდება სალექსო საზომით (ერთი თექვსმეტმარცვლიანი შაირითაა დაწერილი, მეორე თერთ-

მეტმარცვლიანი მუხამბაზური ლექსია) და ადრესატით (ერთი დაწერილია „უცხო ერთსა ლამაზ ქალზე“, მეორე კი მეუღლისათვის მიუძღვნია).

3. პირველი სტროფის ყველა ტაეპი იწყება ა-ნით, მეორისა ბ-ნით, მესამისა გ-ანით და ა. შ. ანბანის ბოლომდე. ამასთანავე ყველა სტროფს ერთი გარკვეული გეგმა აქვს, ყველა ემსახურება ერთ გარკვეულ მიზანს. ესაა ორიგინალური ანბანთქება, რომელსაც ეწოდება „ან-ზე სით მიხვალ?“ ასეთი სახის ანბანთქება პირველად დიმიტრი ორბელიანს შეუქმნია. თავად დიმიტრი გადმოგვცემს: „პირველი სიყრმის ნამუშავევი არის და არც ვის ეთქუა“ ([6], 1—4). დიმიტრი ორბელიანის გადმოცემით მესხებს ასეთი ანბანთქება ჰქონიათ, მხოლოდ პროზად. „ეს ანბანი სიტყუამარჯულობა მესხთა ძუშლოთაგანვე ამბავად ნათქუამი იყო ერთიმეორის შესაქცევრად, აწ მე ლექსად შევაწყვეე ანბანთქებადვე“ ([7], 1). შემდეგ გვაცნობს ამ ანბანთქების აგებულებას. ასეთივე ანბანთქება დაუწერია მიაა გაბაშვილს, რომელიც ამ ანბანთქების გეგმას ასე აყალიბებს:

აწ ესე მინდა ანბანის გამოცანა ვთქვა ენითა,  
ვის ვმონებ ანუ სით წავალ, სახელად რა გვიხმენითა, —  
მშვილდი რისა გვაქვს, ისარი ან რისა იხმარენითა,  
ნადირს რას მოჰკლავთ, რაში ჰკრავთ, ჭვეითად სდევთ თუ ცხენითა.  
([1], 677)

იოანე ბატონიშვილი ამ სახის ანბანთქებაზე „კალმასობაში“ გადმოგვცემს: „ანბანთქება მრავალგვარად არს... ერთგვარადცა არს ანბანთქება ქმნილი, ვითარცა ჰკითხვენ ერთიმეორის „ანხედ ვისი ყმა ხარ, ან რა გქვიან, ან საიღამ მოხვალ, ან სად მიხვალ, ან შვილდი რისა გაქვს, ან ისარი, ან რასა მოჰკლავ, ან რაში მოარტყამ ისარს, ვითარცა აქა ჩახს“ (და მოაქვს მაგალითი თავისი ვაჟის ანბანთქებიდან):

ათინას ბრძნულად გაზრდილი ანგლიად ვლიდი არესა,  
ადამ ვიახელ აბრამს ამოდ და ლომობიარესა,  
არყისა მშვილდი ხელთა მაქვს, აკაკის ისრით დარესა,  
და ასკატსა აფსკას დავასვი მომღრინავს მყისად ჰაერსა.  
ბაბილოვნით მოარულმან ბერლინს განვლე გზასა ველად,  
ბაგრატ ვეყმე ბარამ ლომსა მას ჰაბუკსა ქებულს ძველად,  
ბორბნის მშვილდი ბრწამლის ისრით მოვიმარჯვე მჰსწრაფლად, ხელად,  
და ბაბრსა ბაყვი დავაღეწე, სიკვდილს მივეც განწოლველად.

„და ესრეთ სხვაჩი ასონი სრულად ასე უნდა დასწეროს მნებებელმან ლექსით ამგვარად ა-ნიდან გ-ემდის“ ([7], 49).

ამ სახის ანბანთქებანი „ყოფილა შემოღებულნი ლხინში ზმა-შაირობის დროს პასუხად მისაცემად“ ([8], 50).

ამგვარი ანბანთქებას მიზანი მართო ანბანის რიგზე განლაგება არ ყოფილა. ის, როგორც აღვნიშნეთ, გარკვეული გეგმით იყო აგებული და ამდენად ავტორისაგან პოეტურ დახელოვნებასთან ერთად მოითხოვდა გარკვეული დარგის (მეტნიერების) ცოდნას, სპეციალურ წვრთნა-ვანსწავლას. „ასეთი ანბანთქებანი უმთავრესად იმ მხრივ წარმოადგენენ ინტერესის საგანს, რომ გვიჩვენებენ რამდენად შესწევდათ მათ ავტორებს გეოგრაფიის, ისტორია-მითოლოგიის, ზოოლოგიისა და ბოტანიკის ცოდნა“ ([1], 676).

ასეთი სახის ანბანთქებანი დავიტოვეს ონანა მდივანმა, ბესიკმა, პეტრე ლარაძემ, გრიგოლ ბაგრატიონმა, ალექსანდრე ჭავჭავაძემ და სხვ.

გრიგოლის ანბანთქება მოთავსებულია ოთხ ხელნაწერში ([9], [5], 10) (ამ ანბანთქებებში შეინიშნება მცირე ვარიანტული სხვაობა)\*.

გრიგოლის ანბანთქება ასე სათაურდება: „თქმული საქართველოს მეფისაჲს იოანეს ძის გრიგოლისაგან ანბანთქებაზე ვისი ყმა ხარ, ან სად მიხვალ, ან მშვილდი რისა გაქვს, ან რას მოჰკლავ; წამკითხველნო, თუ რამე შეცდომა ნახოთ, გათხოვთ შენდობას“\*\*.

გრიგოლის დასახელებული ანბანთქება ბესიკის ანბანთქების (ანზე სით მიხვალ) წაბადება. ბესიკისათვის „მიუბაძნია იოანე ბატონიშვილის ძეს გრიგოლს“ ([11], 677), — აღნიშნავდა აკად. კ. კეკელიძე.

მსგავსება აშკარაა ქვემოთმოტანილ ადგილებში:

გ. ბ ა გ რ ა ტ ი ო ნ ი

ბ ე ს ი კ ი

ათინად ბრძნულად გაზრდილი  
ბაბილოვნით მოარულშან  
ზირაქაჲ ზურგსა დავექრ  
ჭანდრის მშვილდი  
ცაცხვი მშვილდა.

ათინად ბრძენთა გაზრდილი  
ბაბილოვნით მრებელშან  
ზირაქს ზურგსა ზედან  
ჭანდრის მშვილდი  
ცაცხვი მშვილდათ. ([11], 115—121)

([5], 115—116)

მიუხედავად ბესიკის გავლენისა, გრიგოლი ბრმა ეპიგონი როდია, მის ანბანთქებაში გვაქვს დამოუკიდებელი სახეები, გეოგრაფიული, ისტორიული თუ სხვა საგანთა სახელები აქ გრიგოლისეულია (და არა ბესიკისეული), რაც ავტორის განსწავლულობა-დახელოვნებაზე მიგვანიშნებს.

გრიგოლის ანბანთქებაში 37 სტროფია და ანბანის ყველა ასოს მოიცავს, ბესიკისა—35 სტროფია. ბესიკთან არაა და მ ასოებზე შედგენილი სტროფები, გრიგოლთან ასეთი გვაქვს.

ასპანით აერიქოდ მივიდოდი მყისად გზასა,  
ასარვით აროდიონს ვმსახურებდი ვიყავ მზასა და ა. შ.  
ან მრევნით მოვლე მრათი, ვიარე ცოტა გვიანად,  
მროდომ მნახა შემიტკბო, მცხევიმ ვმონე ჰკვიანად და ა. შ. ([5], 116)

როგორც ჩანს, ამ ასოებზე სტროფების შეთხზვა ძნელი ყოფილა და ამიტომაც ხშირ შემთხვევაში ერიდებოდნენ. აი, რას ამბობს ამის შესახებ ზოგიერთი მკვლევარი: „ვინაიდან ქართული ანბანის ზოგიერთ ასოზე სიტყვების მოძებნა მეტად ძნელი და შეუძლებელი იყო. ანბანთქების შემთხვევლი ყოველთვის როდი ახერხებდნენ მთელი ანბანის გალექსვას. მაგალითად, თავის ახალშემოღებულ ანბანთქებაში არჩილს ვერ გაულექსავს მ, მ და ჳ ასოები, რადგან პოეტ მეფეს ვერ მოუნახავს სიტყვები დასახელებულ ასოებზე სტრიქონების გასაწყობად.... ჳ ასოზე ანბანთქების გალექსვა გასჭირვებია ვახტანგ მეფესაც. ა ასოზე ხომ არც ერთი ანბანთქება არა გვხვდება პაატა ბატონიშვილამდე. პაატა თვითონ აღნიშნავდა: „ამ მეფეთ ანბანთქებაში დიე არსად არს ლექსითა“ ([8], 92—93). თვით „ალ. ჰავჭავაძის ანბანთქებას „ანზე სით მიხვალ“ ჰკლებია ჰაე და ჳ-ოე ასოებზე სტროფები, რაც მერე დავით რექტორს შეუესია“ ([12], 111).

გრიგოლის ანბანთქება ბესიკის ანბანთქებისაგან პოეტური საზომითაც განსხვავდება. გრიგოლს უხმარია შაირი და ჩახრუხაული ლექსი. და ბოლოს კიდევ ერ-

\* იგივე ანბანთქება მოთავსებულია ლენინგრადის მ. სალტიკოვ-შჩედრინის სახ. საჯარო ბიბლიოთეკაში ვახტანგისეული „ვეფხისტყაოსნთან“ შეკინძულ ფურცლებზე.

\*\* ასეთივე ტიპისაა გრიგოლის მეორე ანბანთქებაც („ასურეთით ამერიკას მოგინებე მიმოსვლანი“), რომელიც ლენინგრადის მ. სალტიკოვ-შჩედრინის სახ. საჯარო ბიბლიოთეკაში ინახება.

თი მსგავსება — გრიგოლის ანბანთქებაც, ისევე როგორც ბესიკისა, ცრუ და გაუ-  
ტანელი სოფლის გმობით მთავრდება:

ში, რა ძნელი ხარ სოფლო, აყოლა შენი ძნელია,  
ში, მახერე უყამოდ და ღონე გამომელია,  
ში, დავკარგენ მშვილდი და ისარნი ბევრნი ძველია,  
ში, მაშორვე ჩემს თემსა, აღარ ვარ ქართლში ქველია.

([5], 115).

მიუხედავად ბესიკის პოეტური ავტორიტეტისა, თავის მხრივ გრიგოლის ან-  
ბანთქებაც საკმაოდ გახმაურებულა. გრიგოლის ანბანთქებითაა დავალებული დი-  
დი ქართველი რომანტიკოსი ა. ჭავჭავაძე:

გ რ ი გ ო ლ ბ ა გ რ ა ტ ი ო ნ ი

ა. ჭ ა ვ ჭ ა ვ ა ძ ე

კაჯახსა ვეჭმენ კუჭ-განპოხელად  
ტრედსა ვსტყორცე, ტვინსა ეცა  
ციყვსა ცხვირსა ეცა მარჯვედ  
ჯოჯობს წახსა ვასობდი და ა. შ.

კაჯახს კუჭი განუგმირე  
ტრედსა მოჰკლავ, ტვინს გაუგლი  
ციყვსა ცხვირსა ეცემოდის  
ჯოჯობს ხახსა ვჰკარ და ა. შ.

გრიგოლ ბაგრატიონი ანბანთქებებს სხვადასხვა სალექსო საზომით წერდა  
(ჩახრუხაულით, შაირით, ფისტიკაურით და ა. შ.). როგორც ი. გრიშაშვილი აღ-  
ნიშნავდა, „ამოჩემება, რომელიმე ფორმის არ არის სავალდებულო და არც საქე-  
ბურია, ვინაიდან ამით მოლოქსე ამტკიცებს, რომ მას აკლია ზინათი თავის სალარო-  
ში და სილაღე თავის სარბიელზედ“ ([13], 99).

ძველ ქართულ მწერლობაში ანბანთქებანი იწერებოდა სასულიერო და საე-  
რო მოტივებზე. გრიგოლ ბაგრატიონის ანბანთქებანი ყველა სატრფიალო-სამიჯ-  
ნურო ხასიათისაა და ანბანის ქებასთან ერთად მიჯნურის ქებას შეიცავს (გვხვდება  
სოფლის სამღურავის შემცველი სტროფიც).

ამგვარად წარმოგვიდგება ანბანთქების ყანრი გრიგოლ ბაგრატიონის, ამ მრავ-  
ალმხრივ საინტერესო მოღვაწის შემოქმედებაში.

ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიის კათედრა

#### ლიტერატურა

1. კ. კეკელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. II, თბ., 1958.
2. რ. ბარამიძე, ლირიკული ლექსის ფრაგმენტი, გაზ. „ლიტერატურული გაზეთი“, 8, VI, 1962.
3. გ. მიქაძე, ნარკვევები ქართული პოეტიკის ისტორიიდან, თბ., 1974.
4. კ. კეკელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. I, თბ., 1960.
5. საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტის ხელნაწერი H 2130.
6. საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტის ხელნაწერი H 1103.
7. ქართული პოეტიკის ქრესტომათია (XVIII—XIX სს.), გ. მიქაძის რედაქციითა და შენიშვნებით, თბ., 1954.
8. აღ. ჭავჭავაძე, ლექსები, თბ., 1881.
9. სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის აღმოსავლეთმცოდნეობის ინსტიტუტის ლენინგრადის განყოფილების ხელნაწერი, № 5.
10. საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტის ხელნაწერი S 3686.
11. ბესიკი, თხზულებანი, აღ. ბარამიძისა და ვ. თოფურიას რედაქციით, თბ., 1972.
12. ლ. ქუთათელიძე, დავით რექტორისეული ანთოლოგია (1821—1823 წწ.), მრავალთავი, IV, თბ., 1975.
13. გ. ი. გრიშაშვილი, თხზულებანი, ტ. III, თბ., 1961.



Резюме

В эпоху Возрождения в грузинскую литературу входит и утверждается жанр «анбанткеба». Возникновению этого жанра способствовало наличие акrostиха в древнегрузинской литературе и близость к восточной поэзии.

В переходный период создаются много «анбанткеба», Григорием Багратиони (1789—1830) созданы разнотипные «анбанткеба». Они написаны разными стихотворными размерами и обыгрывают в большинстве своем тему любви.

N. B E P I E W A

LOB DER BUCHSTABEN IM SCHAFFEN VON GRIGOL BAGRATIONI

Z u s a m m e n f a s s u n g

In der Zeit der Renaissance entsteht in der georgischen Literatur das Genre „Anbantkeba“ (Lob der Buchstaben). Die Entstehung dieses Genres wurde durch das Vorhandensein des Akrostichons im Georgischen und durch die engen Verbindungen der altgeorgischen Literatur zur orientalischen Dichtung begünstigt.

In der Übergangsperiode entstanden mehrere Arten von „Anbantkeba“. Viele „Anbantkebas“ schrieb Grigol Bagrationi (1789—1830). Sie haben verschiedenes Versmaß und handeln in der Überzahl von der Liebe.

## იმაჯიზმის საპიტონისათვის ინგლისურ პოეზიაში

ზაზა გაჩეჩილაძე

იმაჯიზმი — ინგლისურ პოეზიაში ფრიად საინტერესო მოვლენა იყო. მან მნიშვნელოვანწილად განაპირობა მეოცე საუკუნის დასაწყისის ინგლისურენოვანი პოეზიის განვითარება. ამ პერიოდში იწყება ახალი გზების ძიება და დაპირისპირება ძველის მიმართ. ახალი საუკუნე ახალ მწვავე პრობლემებს წარმოშობდა: ეპოქის პულისის ცემის ცენტრი, უკვე საბოლოოდ, ინაცვლებდა ქალაქში, რომელიც ახალ რიტმებს, ახალ პეიზაჟებს სთავაზობდა ხელოვანთ — და ეს ყოველივე უკვე ძველ ფორმებში არ თავსდებოდა. უთუოდ ამით აიხსნება, რომ საუკუნის დასაწყისის პირველი ორი ათწლეულის მანძილზე ინგლისურენოვან პოეზიაში თითქმის ერთდროულად ჩნდებოდა მიმართულეები, რომლებიც რაღაც ახლის ექმას ცდილობენ: ჯორჯიანელები, იმაჯისტები, ფუტურისტები, ვორტიცისტები და სხვა მრავალი. მათგან პირველი ორი იყო განსაკუთრებით დამახასიათებელი ინგლისური პოეზიისათვის. ორივე ეს მიმდინარეობა უპირისპირდებოდა თავის უშუალო წინამორბედს — ვიქტორიანულ ტრადიციას.

ამ დაპირისპირების ორი გზა შეიძლება აღინიშნოს: პირველი, რომელიც წინამდებარე ტრადიციას დაეყრდნობოდა და იქიდან გამომდინარე ახალ ხარისხობრივ საფეხურზე აიყვანდა პოეზიას, და მეორე, რომელიც მთლიანად გაწყვეტდა კავშირს მის უშუალო წინამორბედ ტრადიციასთან და ეცდებოდა სრულიად ახალი გზის მონახვას.

თუმცა ჯორჯიანელებიც უპირისპირდებოდნენ ვიქტორიანელებს, არსებითად მათი პოეზია არ ყოფილა რაიმე ახალი ეპოქის აღმნიშვნელი. იგი უფრო ერთი ეპოქის დასასრულის მომასწავებელი იყო, თუმცა მასში, ვიმეორებთ, მაინც იყო დაპირისპირების მარცვალი.

რაც შეეხება იმაჯისტებს, მათი შემოქმედებაცა და თეორიული გამონათქვამებიც სრულიად ახალ ტალღას წარმოადგენდა ინგლისური პოეზიის განვითარებაში. იმაჯიზმის ისტორია ძალზე ხანმოკლე გამოდგა და ფრიად თავისებურად განვითარდა.

იმაჯისტი, იმაჯიზმი — ეს ტერმინები მომდინარეობენ სიტყვიდან — „Image“ — რაც გამოხატავს ცნებას „სახე“ ან „ხატი“\*. 1908 წლის მიწურულში ნაკლებ ცნობილი პოეტი ელუარდ სტორერი აქვეყნებს ლექსების კრებულს „სარკე-

\* ჩვენს აზრით, ცნება „ხატი“ უფრო მიესადაგება ინგლისურ ტერმინს Image.

ები ილუზიისა“. მისი პირველი ლექსი სამი სტრიქონისგან შედგებოდა და ეწევა „Image“ ანუ „ხატი“. იმავე წელს რამდენიმე პოეტი უკავშირდება ენციკლოპედიურ „პოეტთა კლუბში“. ამ ჯგუფის სათავეში ექცევა თ. ე. ჰიუმი. იგი იყო ლიტერატურაში ახლის ძიებით გატაცებული ადამიანი და წარმოადგენდა საკმაოდ საინტერესო ფიგურას. მან ძალზე მოუსვენარი ახალგაზრდობის წლები განვლო. სანამ ლიტერატურას მიაღებოდა: 1904 წელს გაირიცხა კემბრიჯის უნივერსიტეტის მათემატიკის ფაკულტეტიდან, შემდეგ ერთ ხანს ლონდონშია, მოგვიანებით მიდის კანადაში სატვირთო გემით და იქ მოგზაურობს. კანადის ბუნება მასზე წარუშლელ შთაბეჭდილებას ახდენს. დასავლეთის პრერიების ხილვისას, როგორც თვითონ წერდა, მას „დაეუფლა ლექსის შექმნის დაუოკებელი სურვილი, რათა გამოეხატა ეს განსაკუთრებული გრძნობა“ ([11], 266). 1907 წელს ჰიუმი ბრუნდება ევროპაში და იწყებს ლიტერატურის თეორიის შესწავლას, პარალელურად ეწაფება ანრი ბერგსონის ფილოსოფიას. 1908 წლიდან პოეზიის საკუთარ თეორიას აყალიბებს და ლონდონში „პოეტთა კლუბის“ წევრთა შორის ავრცელებს. მაგრამ იგი ცოტას წერდა. მისი თეორიული შრომები მხოლოდ მისი გარდაცვალების შემდეგ გამოქვეყნდა და არ წარმოადგენდნენ იმაჯისტურ მანიფესტს. იმავე დროს იგი არ შეიძლება პროფესიულ პოეტადაც მივიჩნიოთ. მან სულ რამდენიმე ლექსი დაწერა და ისიც თავისი პრინციპების საილუსტრაციოდ\*. მიუხედავად ამისა, როგორც ირკვევა, ჰიუმი თავისი თეორიული შეხედულებებით დიდი პოპულარობით სარგებლობდა ახალგაზრდა პოეტებში და ამიტომაც იმაჯიზმის განვითარების პირველ ეტაპზე იგი ამ მიმართულების თეორეტიკოსად და ლიდერად გვევლინება. 1909 წელს ჰიუმი უმეგობრდება ფ. ს. ფლინტს, რომელიც ფრანგული პოეზიის, კერძოდ კი Vers libre-ის მკვლევარი და კარგი მცოდნე იყო. ფლინტი მოგვიანებით იგონებდა, რომ მათზე მაშინ „დიდ გავლენას ახდენდა ფრანგული სიმბოლისტური პოეზია“ ([2], 70). მათ საუბრებში, როგორც ჩანს, ყალიბდებოდა იმაჯიზმის, როგორც მიმდინარეობის წანამძღვრები. მათთან ერთად შეკრებებში მონაწილეობდნენ სხვა ნაკლებ ცნობილი პოეტებიც. იმავე წელს მათ უახლოვდება ამერიკიდან ახლახან ჩამოსული პოეტი ეზრა ფაუნდი, რომელიც სულ მოკლე ხანში ამ ჯგუფის აქტიური წევრი და მისი ლიდერიც კი ხდება. 1912 წელს მან პირველად გამოიყენა სიტყვა „იმაჯისტური“ ახალი ტიპის ლექსის ფორმის გამოსახატავად\*\*. წერილში ჰარიეტ მონროსადმი 1912 წლის 18 აგვისტოს მან თავის ერთ-ერთ ლექსს პოსტ-ბროუნინგული პერიოდის იმაჯისტური ტიპის ლექსი უწოდა ([8], 44).

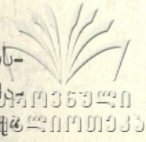
იმავე ხანებში ეზრა ფაუნდი რიჩარდ ოლდინგტონთან და ჰილდა დულიტლთან ერთად მსჯელობს იმაჯიზმის თეორიულ დასაბუთებაზე, ესწრება ჰიუმის ლექციებს ანრი ბერგსონის კონცეფციების შესახებ, უფრო ღრმად ეცნობა ფლინტის შრომებს ფრანგულ სიმბოლიზმზე, სწორედ ამ პერიოდიდან იპყრობს ყურადღებას იმაჯიზმი როგორც მიმდინარეობა, ხოლო ეს ტერმინი სულ უფრო ხშირად გვხვდება ლიტერატორთა მსჯელობის საგნად.

ამერიკელი გამომცემლის ჰარიეტ მონროს მიერ იმჟამად ჩიკაგოში დაარსებულ ჟურნალში „Poetry“ 1912 წლის ნოემბრისა და 1913 წლის იანვრის ნომრებში ოლდინგტონისა და ჰილდა დულიტლის\*\*\* ლექსები ქვეყნდება. მათ აქ იმაჯისტებს უწოდებენ. ხოლო 1913 წლის მარტში იგივე ჟურნალი აქვეყნებს ფ. ს. ფლინ-

\* 1912 წელს ეზრა ფაუნდმა გამოაქვეყნა წიგნი, რომელსაც ჰქონდა დამატება: „თ. ე. ჰიუმის პოეტურ თხზულებათა სრული კრებული“. იგი სულ ხუთი ლექსისაგან შედგებოდა.

\*\* საინტერესოა, რომ ფაუნდი ჯერ კიდევ იმაჯისტური თეორიების გაცნობამდე გამოთქვამდა აზრებს, რომლებიც ვარკვეულად იმაჯისტურს უახლოვდებოდა.

\*\*\* ამერიკელი პოეტი ქალის ჰილდა დულიტლის ფსევდონიმი იყო ჰ. დ.



ტის წერილს „იმაჯიზმი“ და ეზრა ფაუნდის წერილს „ზოგიერთი აკრძალვა იმაჯისტიკისათვის“, რომელსაც ზოგჯერ მცდარად იმაჯისტთა მანიფესტს უწოდებენ. ამჟამინდელი პერიოდიდან იმაჯისტები აყალიბებენ თავის ბეჭდვით ორგანოს „The Egoist“ და იწყებენ ლექსების კრებულების გამოცემასაც.

1914 წელს ფაუნდი აქვეყნებს ანთოლოგიას სახელად „Des Imagistes“\*, რომელიც უნდა ყოფილიყო მისი თეორიული მოსაზრებების მხატვრული დადასტურება. მაგრამ კრებულმა ვერ შეასრულა თავისი მისია; ინგლისშიც და ამერიკაშიც მას ცივად შეხვდნენ კრიტიკოსებიც და რიგითი მკითხველებიც. ამის შემდეგ ფაუნდი იმაჯისტებთან კავშირს წყვეტს, ხოლო როდესაც 1915 წელს ფლინტი ბეჭდავს იმაჯისტების ყურნალ „The Egoist“-ში\*\* „იმაჯიზმის ისტორიას“, ეს სტატია იძლევა საბაბს ამ ორ ავტორს შორის უსიამოვნების დაწყებისათვის\*\*\*. აქედან მოყოლებული იმაჯისტური მოძრაობის სათავეში კვლავ ამერიკელი პოეტი ამჯერად ემი ლოუელი\*\*\*\* ექცევა. მისი ინიციატივით 1915—17 წლებში ყოველწლიურად გამოდის თითო იმაჯისტური კრებული. 1915 წლის კრებულს დართული ჰქონდა რ. ოლდინგტონის წინასიტყვაობა, რომელსაც ასევე მცდარად, მსგავსად ფაუნდისა, იმაჯისტების მანიფესტს უწოდებენ. მეორე კრებულის წინასიტყვაობა 1916 წელს ემი ლოუელისა იყო. ამ კრებულს მოჰყვა კიდევ ერთი 1917 წელს და ამით იმაჯიზმი, როგორც ორგანიზებულმა მოძრაობამ, არსებობა შეწყვიტა. მამასაღამე, ამ მიმდინარეობის არსებობა მხოლოდ ათ წელს მოიცავს. ამ ხნის განმავლობაში მან არსებითად სამი ეტაპი განვლო—ჰიუმის, ფაუნდისა და ლოუელის ლიდერობით. თავისი არსებობის მანძილზე იმაჯისტებმა გამოსცეს ოთხი კრებული, ოთხი თეორიული დასაბუთება, ერთი ფლინტისეული „იმაჯიზმის ისტორია“ და ცალკეული ლექსები პერიოდიკაში.

ე. ი. იმაჯიზმის ისტორია საკმაოდ ხანმოკლე აღმოჩნდა, ხოლო მის წამყვან ფიგურათა შორის არ იყო აზრთა სრული ერთიანობა\*\*\*\*. მაგრამ მათ მაინც აკავშირებდათ ერთმანეთთან ერთი მძლავრი მიზანი — სურვილი დაპირისპირებოდნენ მათ უშუალო წინამორბედ პოეტებს. ამიტომ ორიოდ სიტყვით იმის შესახებ თუ რას უპირისპირდებოდნენ იმაჯისტები.

საუკუნის დასასრული, დედოფალ ვიქტორიას გარდაცვალება და ახალი საუკუნის დასაწყისი თითქოს სიმბოლურად დაემთხვა ერთმანეთს. მეცხრამეტე საუკუნის მეორე ნახევრის ლიტერატურულ მემკვიდრეობას, დედოფალ ვიქტორიას მეფობის ხანას რომ ემთხვეოდა, ვიქტორიანულს უწოდებენ. ვიქტორიანული მწერლობა ქრონოლოგიურად რომანტიზმის პერიოდს მოსდევდა. როგორც ლიტერა-

\* ამ კრებულში შევიდა ლექსები: ოლდინგტონის, ჰ. დ.-ს, ფლინტის, სკიპუიზ კენელის, ემი ლოუელის, უილიამ კარლოს უილიამსის, ჯოისის, ფაუნდის, ფორდ მადოქს ფორდის, ალენ აფუარდისა და ჯონ ქუზნოუზის. თუმცა ზოგიერთი ავტორი არ იყო წმინდა იმაჯისტი, როგორც ამას რ. ოლდინგტონი მიუთითებდა ([1], 15).

\*\* იმაჯისტთა ძირითადი ბეჭდვითი ორგანო 1914 წლის იანვრიდან.

\*\*\* მათ შორის დაპირისპირება უკვე ადრე იჩენს თავს, რადგან ფაუნდი თავის თავს ამ მიმდინარეობის წინამძღოლად თვლიდა, ხოლო ფლინტი ხაზს უსვამდა სტორერის, ჰიუმისა და სხვათა როლსაც. თუმცა მოგვიანებით ფლინტი აღიარებს ფაუნდის დამსახურებას იმაჯისტური მოძრაობის წინაშე, იმასაც დასძენს „სიტყვა — Image ჰიუმისაგან აიღო, ხოლო ism — ჩემგან და შეაერთაო“ ([3], 686—7).

\*\*\*\* მოგვიანებით ფაუნდი მასაც დაუპირისპირდა.

\*\*\*\*\* უნდა აღინიშნოს, რომ თავის დროზედაც იმაჯიზმის წარმომადგენელთა შორის არ იყო სრული ერთიანობა, კერძოდ 1915 წლის 22 მაისის „New Republic“-ის მიმომხილველი კონრად აიკენი ამბობს, რომ „ამ მოძრაობას ორგანიზებულობა არ გააჩნიაო“.

ტურულ პროცესებს საზოგადოდ სჩვევიათ, ვიქტორიანელებსაც ჰქონდათ გარკვეულად რომანტიზმის ვალი, მაგრამ მათი შემოქმედება სრულიად განსხვავებული ვხვით გაემართა. ვიქტორიანულმა ეპოქამ რამდენიმე დიდი პოეტი მოგვცა: როდენინგი, ტენისონი და სხვა. მაგრამ უმეტესი პოეტებისა, ამ ეპოქაში და განსაკუთრებით კი საუკუნის დასასრულს, ხასიათდებოდნენ გარკვეული შეზღუდულობით თემატიკისა და პოეტური ხედვის თვალსაზრისითაც. მათ პოეზია შემოფარგლეს სამყაროს იმ ნაწილის აღწერით, რომელთაც მხოლოდ მათი მხედველობის არე სწვდებოდა. რომანტიზმის მასშტაბური, სამყაროს მომცველი თემები მათთვის უცხო იყო. ვიქტორიანული ტრადიციით შექმნილი მეცხრამეტე საუკუნის პოეტთა შემოქმედებაში სამყარო ძალზე შეზღუდული კუთხიდან წარმოდებოდა. ისინი განმარტოვდნენ თავის ნიჟარებში, რათა ვულგარულ და უხეშ ცხოვრებას გაცლოდნენ და აკვირდებოდნენ სამყაროს იმ ნაწილს, სადაც ჰარმონია სუფევდა. ლირიკულ ნაწერებსა და ეპიკურ ქმნილებებში ამაღლებულისა და ნაზი გრძნობების შესახებ წერდნენ, ხშირად მიმართავდნენ მორალისტურ ტონს, ალეგორიას და ვრცელ და მოსაბუზურებელ ფილოსოფიურ-ეთიკურ მსჯელობებს. სამყაროს ხედვა, ჩვევები, პირობითობები, ლექსწერის ტექნიკა — უმეტესად ძველი ყაიდისა გააჩნდათ. რთულ დროებას, ახალი საუკუნის მიერ მოტანილ ცხოვრებისეულ ახალ და ახალ ამბებს გრძნობადობას უპირისპირებდნენ, რამეთუ პასუხს ვერ სცემდნენ წამოჭრილ პრობლემებს.

ამ პერიოდის ინგლისური პოეზია ნაკლებად სარგებლობდა ევროპულ და სხვა ლიტერატურებში არსებული მიღწევებით, თვალ-ყურს არ ადევნებდა სხვაგან მიმავალ ლიტერატურულ პროცესებს. მკვლევარი ჯ. ჰოლოუეი ამ დროის ინგლისური პოეზიის შესახებ წერს, რომ იგი „შეზღუდულ კუთხს მისდევდა“ ([5], 58). ინგლისური პოეზია თვითონ აქცევდა საკუთარ თავს იზოლაციაში. პროფესორ ფ. რ. ლივისის აზრით, იგი იყო გართულა რაღაც არარეალური სამყაროს შექმნით ([7], 15). იგი თვითკმაყოფილი იყო და არ ხედავდა პრობლემებს, რომელთა დანახვაც არ სურდა. მისთვის სამყაროში ყველაფერი კარგად იყო გაწონასწორებული. „The Oxford Companion to English Literature“ წერს, რომ „სხვა დამახასიათებელ თვისებებს გარდა, რისთვისაც ამ პერიოდს ვიქტორიანულს უწოდებენ, არის თვითკმაყოფილება სიმდიდრის დიდი რაოდენობით დაგროვების გამო... უსიტყვოდ მიღება ავტორიტეტისა“ ([9], 858).

ჰარმონია, სიმშვიდე, ბუნების იდილია და ამაღლებული გრძნობებით მოცული ადამიანი ამ პერიოდის პოეზიის ტიპური თემაა. ფორდ მადოქს ფორდი წერდა 1913 წელს ვიქტორიანული ტრადიციის მიმდევრებზე: „ჩიტების სიმღერა, მთვარის შუქი — ამაზე დასწერს პოეტი და მას მხარს აუბამს კრიტიკოსიც, რომელიც ეძებს, რათა რამე შეაქოს — ეს მომგებიანია, რადგან სენტიმენტალურობის აღმძვრელია; ხოლო სენტიმენტალობა რომ პოეზიის საქმეა, ამაზე არავინ დაობს“ ([6], 14).

კიდევ უფრო მკაცრია თავისი კრიტიკით ეზრა ფაუნდი: „გავრცელებული ლექსი ინგლისში 1890 წლიდან იყო კომპოსტის საზიზღარი აგლომერატი, ჩამოუყალიბებელი, გამოუმწვარი, სულ ლეგატო, ცომისებური მასა სამგზის გამოყენებული კიტის, უორდსუორთისა და ღმერთმა იცის კიდევ ვისი არა; ოთხგზის გამოყენებული გაუხეშებული ელისაბედისდროინდელი ჟღერადობისა, ნახევრად-გამდნარი და მოუქნელი“ ([10], 14—15).

ვიქტორიანულ პოეზიას თავის დროზე პრე-რაფაელიტები დაუპირისპირდნენ. ისინი აკრიტიკებდნენ ვიქტორიანელთა პრაქტიციზმსა და კეთილგონიერებას. პრე-რაფაელიტებმა ვიქტორიანელებს დაუპირისპირეს ადრეული იტალიური

აღორძინების კულტურის მონაპოვარი: ჯოტო—ფერწერაში, დანტე—პოეზიაში მაგრამ მათში ისინი უპირატესობას შუასაუკუნეობრივ ელემენტებს ანიჭებდნენ. ვიქტორიანელთა წინააღმდეგ გამოვლენა თუ პროგრესული იყო, მის საპირისპიროდ შუასაუკუნეობრივი მისტიციზმის გამოყენება დეკადანსს მოასწავებდა. აკი ამიტომაც პრე-რაფაელიტები დეკადენტური ლიტერატურის წინამორბედებად არიან მიჩნეულნი. არსებითად კი, ვიქტორიანული პოეზია მდორედ, მაგრამ მტკიცედ მიედინებოდა არჩეული კალაპოტით.

გვიანვიქტორიანული პოეზიის სისუსტე და შეზღუდულობა განსაკუთრებით გამოიკვეთა ახალი, მეოცე საუკუნის დასაწყისისათვის, რადგან მაშინ გამოვლინდა უკმაყოფილება ძველი ტრადიციებით და მომწიფდა სანაცვლოდ რაღაც ახალის შექმნის აუცილებლობა. სწორედ ასეთ ნიადაგზე აღმოცენდა იმაჯისტური „ამბოზი“.

როგორც უ. უ. რობსონი აღნიშნავს თავის წიგნში თანამედროვე ინგლისური პოეზიის შესახებ, „მეოცე საუკუნის დასაწყისში იგრძნობოდა, რომ ერთი ლიტერატურული პერიოდი დასასრულს უახლოვდებოდა“ ([12], 66). საჭირო იყო ისეთი რაიმე ძლიერი ბიძგი, რომელიც პოეზიას მიძინებული წონასწორობიდან გამოიყვანდა.

მამასადამე, შეიძლება ითქვას, რომ იმაჯისტების გამოვლენა ლიტერატურულ სარბიელზე ძალზე დროული იყო.

ისინი უპირისპირდებოდნენ უშინაარსო და სიტყვაჭარბ ლექსს, რომელიც მხოლოდ სმენის დატკობისათვის და გასართობად იყო გამიზნული. „თუ სიმეტრიულ ლექსს წერ, ნუ იქმ იმას, რომ ჯერ სათქმელი თქვა და დარჩენილი ვაკუუმი სისულელით გაავსო“ ([4], 145), — ამბობდნენ ისინი. ხოლო ამის საწინააღმდეგოდ მოითხოვდნენ მაქსიმალურ კომპაქტურობასა და ხატების სიცხადეს. ამიტომაც ისინი ყოველთვის ზუსტ სიტყვას თხოულობდნენ\*.

ამ პრინციპს ქადაგებდნენ ისინი თავის თეორიულ გამოსვლებში. „საგნის პირდაპირი გამოყენება, გინდა სუბიექტურისა ან ობიექტურისა... არ გამოიყენო სიტყვა, რომელიც რაღაცის წარმოდგენას არ ემსახურება“ ([4], 142). „არ იხმარო ზედმეტი სიტყვა ან ზედსართავი, რომელიც რაიმეს არ გახსნის“ ([4], 143). სხვათა შორის, იმაჯისტები თითქმის არ იყენებდნენ შედარებებს, თუმცა მათი პოეზიის მეტი წილი მეტაფორულია. „ჩვეულებრივი სამეტყველო ენის გამოყენება; მაგრამ ყოველთვის ზუსტი სიტყვის ხმარება“ ([13], VI).

ზუსტი სიტყვა, იმაჯისტების აზრით, არ ნიშნავს ისეთ სიტყვას, რომელიც ზუსტად დაახასიათებდეს საგანს, — არამედ იმ სიტყვას, რომელიც ამ საგნის ეფექტს წარმოადგენს მკითხველის წინაშე — ისევე, როგორც იგი წარმოადგენდა ამ საგნის ეფექტს პოეტის გონებაში — ლექსის შექმნისას.

იმაჯისტების პრინციპი არ იყო მხოლოდ ცალკეული სახეების, ხატების ან სურათების ხატვა. მათი მიზანი იყო ყოველივე ზემოხსენებულის ხატვის მანერის განსაზღვრა და დახვეწა. მათი აზრით, ლექსის ფორმასაც უნდა გამოეხატა შინაარსის ნიუანსები, როგორც ეწერა 1916 წელს გამოცემული იმაჯისტების ანთოლოგიის წინასიტყვაობაში, „თუ ავტორს უნდა წარმოუდგინოს მკითხველს ლანდშაფტზე მოსრიალე და ცვალებადი შუქი, ადამიანის გონების განცდებით საცხე, ცვალებადი დამოკიდებულება, მაშინ მისი ლექსიც მოსრიალე და ცვალებადი უნდა იყოს, რომ ყოველივე ნათლად წარმოადგინოს“ ([14], VIII), ე. ი. ლექსის ფორმა უნდა

\* ფლინტი წერდა: „ნებისმიერ არაიმაჯისტ პოეტს შეიძლება უჩვენო, რომ, სადაც იგი ორმოცდაათ სიტყვას ანდომებს, იმაჯისტი ათს იკმარებს“ ([4], 142).

ყოფილიყო შინაარსის ადეკვატური: ალბათ სწორედ ამას გულისხმობდა თ. ვ. ვიუმი, როდესაც ამბობდა, რომ პოეზია სკულპტურული უნდა იყოს. ლექსის ჰიზუალურ მხარეს იმაჯისტები გარკვეულ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ.

ვიქტორიანელთა საპირისპიროდ იმაჯისტები ხაზს უსვამდნენ თავის კავშირს ევროპის სხვა ქვეყნებში არსებულ მხატვრულ-ესთეტიკურ მიმდინარეობებთან. ემი ლოუელი აღნიშნავდა, რომ იმაჯიზმი უნდა განხილულიყო, როგორც ევროპულ მუსიკასა და მხატვრობაში მიმდინარე რევოლუციის ნაწილი და სამაგალითოდ დე-ბიუსის, სტრავინსკის, გოგენისა და მატისის სახელები მოპყავდა.

იმაჯიზმზე გარკვეული გავლენა იქონია ფრანგულმა სიმბოლიზმმა, განსაკუთრებით Vers libre-მა; მაგრამ, როგორც ცნობილია, ასეთი ფორმა ლექსისა არ იყო სიმბოლისტების გამოგონება. მათ შექმნეს ტერმინი და არა ფორმა, ხოლო ამ ფორმას ახალი სიცოცხლე შესძინეს. სწორედ ამ ფორმის პროპაგანდისტები იყვნენ იმაჯისტები. მათ იმდენად აინტერესებდათ თეორი ლექსი, რამდენადაც იგი იძლეოდა საშუალებას ყოველგვარი ფორმალური შეზღუდვა მოეშორებინათ თავიდან. პოეზიის ასეთ გადაწყვეტაში კვლავ იგრძნობა ვალაშქრება წინამორბედი ტრადიციის კანონების წინააღმდეგ, ვაცვეთილი თემებისა და ერთფეროვანი ფორმის წინააღმდეგ. სამაგიეროდ ისინი თხოულობდნენ ლექსის არსის მაქსიმალურ გამომხატველობას, სახეობრიობის ექსპრესიულ გამოსახულებას.

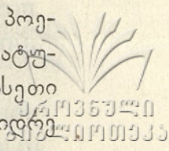
ამასთანავე, უნდა ხაზი გავსვას იმ გარემოებას, რომ მიუხედავად ფორმალური თავისუფლებისა, იმაჯისტები არ უარყოფდნენ ლექსის მუსიკალურ მხარეს, მაგრამ ამ ფენომენს მათთან თავისებური ელფერი გააჩნდა. მათ არ მიაჩნდათ, რომ ლექსისთვის მუსიკალური ყდერადობის მიცემა მხოლოდ გარითმვით შეიძლებოდა. ე. ი. რითმა არ უნდა ყოფილიყო თვითმიზანი\*. მეტრიც არ იყო მათთვის გადაწყვეტი. მუსიკალურობის მისაღწევად იმაჯისტები იყენებდნენ კადანსის ცნებას, რომელიც, მათი აზრით, არ ეთანხმებოდა მუსიკალურ კადანსს, რამეთუ მუსიკაში არის ტონი, ხოლო ლექსში კი რიტმი. კადანსი მათი გაგებით იყო თანმიმდევრულობისა და რიტმის კარგი ბალანსის გრძნობა. მთელი ლექსი ისე უნდა ყოფილიყო აწყობილი, რომ დაბალანსირებული ქანქარას მოძრაობას უნდა დამსგავსებოდა.

საზოგადოდ, მუსიკას იმაჯისტთა თეორიებში დიდი ადგილი უჭირავს. „მუსიკოსივით მოიქეცი, კარგი მუსიკოსივით, როდესაც პოეზიის იმ ფაზაზე ხარ, რომელსაც ძალზე ზუსტი პარალელი აქვს მუსიკაში. აქ იგივე წესები ბატონობენ...“ ([4], 144).

მართალია იმაჯისტები გარკვეულ სიახლეს ქადაგებდნენ, მაგრამ არ უარყოფდნენ პოეზიის საზოგადო კანონებს. მათი აზრით პოეტმა ჯერ უნდა კარგად შეისწავლოს „ასონანსი და ალიტერაცია, რითმა მიმყოლი და შეყოვნებული, უბრალო და პოლიფონიური“, ე. ი. ტრადიციული ლექსწერის ტექნიკა, და მხოლოდ ამის შემდეგ გადავიდეს თავისებური მელოდიკური სტრუქტურის შექმნაზე.

იმაჯიზმი ჯერ კიდევ თავის დროზე იწვევდა მრავალ გამოხმაურებას. პოეტი და კრიტიკოსი ჰაროლდ მონრო 1915 წლის 1 მაისის „ეგოისტის“ ნომერში იმაჯისტურ პოეზიას „უმნიშვნელო პოეზიას“ უწოდებს ([6], 31); 1917 წლის 11 იანვრის ნომერში გაზეთ „ტაიმსის“ ლიტერატურული დამატება წერდა: „იმაჯისტური პოეზია იმედით გვაგსებს; თუნდაც მაშინაც კი, როდესაც იგი არაა მთლად კარ-

\* „რითმას უნდა ჰქონდეს რაღაც ელემენტი სიურპრიზისა, თუ იგი გამიზნულია რაიმე სიაშინების მოსანიჭებლად; იგი არ უნდა იყოს უცნაური ან საკვირველი, მაგრამ თუ საერთოდ გამოიყენებთ — კარგად უნდა გამოიყენოთ“ ([4], 145);



გა თავისთავად, ისეთ ფორმას გვპირდება, რომელნირადაც ძალიან კარგი პოეზია უნდა დაიწეროს... თუ იმაჯისტურ პოეზიას შეუძლია გზა გაუხსნას ლიტერატურაში ყველაფერს, რაც სურს რომ პოეტმა თქვას და ამავე დროს მიაცეს ისეთი ფორმა, რომლითაც ავტორი უნდა გამოხატავდეს სათქმელს უფრო უკეთ ვიდრე ჩვეულებრივი აზრით ან მეტყველებით გამოთქვამდა, მაშინ იმაჯიზმი გამართლებულად შეიძლება ჩაითვალოს“ ([6], 14).

არსებითად, იმაჯისტების პოზიტიური ელემენტი დაპირისპირებაში ვიქტორიანული ტრადიციის მიმართ ის იყო, რომ მათ ინგლისური პოეზია თითქოს ბურანიდან გამოიყვანეს და ცხოვრების განსხვავებული მხარეები დაანახვეს. პოეზიის ცხოვრებისეულ ამბებთან დაკავშირების თვალსაზრისით იმაჯისტური მიმდინარეობა აქტუალური მოვლენა იყო. მაგრამ იგი არ გახლდათ იმდენად ორიგინალური, რამდენადაც დროული. ამ დროულობაში იყო მისი განსაკუთრებული მნიშვნელობა.

შეიძლება თამამად ითქვას, რომ იმაჯიზმმა მოგვცა საინტერესო სახელები ხოლო იგი, როგორც მოძრაობა თანამედროვე ინგლისური პოეზიის, მისი დღევანდელი დღის საფუძვლად შეიძლება ჩაითვალოს. ამის შესახებ ინგლისური პოეზიის მკვლევრებში ერთსულოვნება სუფევს. ინგლისურენოვანი პოეზიისათვის იმაჯიზმის წამყვანი როლი ერთხმადაა აღიარებული.

იმაჯიზმმა, როგორც მოძრაობამ, თავისი ისტორიული მისია შეასრულა იმ თვალსაზრისით, რომ მეოცე საუკუნის ინგლისური პოეზიის ათვლას სწორედ მისგან იწყებენ.

ინგლისური ფილოლოგიის კათედრა

ლიტერატურა

1. Ashleigh Ch., "Des Imagistes", in The Little Reviw, Chicago, July, 1914.
2. Flint F. S., "History of Imagism", in The Egoist, II, 5, I May, L., 1915.
3. Flint F. S., "Verse Chronicle", in The Criterion, XI, 45, July, L., 1932.
4. Flint F. S., E. Pound, "Imagism", in The Modern Tradition, ed. by Rh. Ellman and Ch. Feidelson, N. Y. OUP, 1965.
5. Holloway J., The Literary Scene, in The Pelican Guide to English Literature, v. 7, ed. by B. Ford. Penguin Books, L., 1975.
6. Imagist Poetry, introd. and ed. by P. Jones, Penguin Books, L., 1972.
7. Leavis, F. R., New Bearings in English Poetry, Penguin Books, L., 1972.
8. The Letters of E. Pound 1907—1941, ed. by D. D. Paige, F. and F., L., 1951.
9. The Oxford Companion to English Literature, Clarendon Press, Oxford, 1967.
10. Reck M., Ezra Pound: A Close Up, Rupert Hart-Davies, L., 1968.
11. Roberts M., T. E. Hulme, F. and F., L., 1938.
12. Robson W. W., Modern English Literature, OUP, L., 1970.
13. Some Imagist Poets 1915, Constable, L., 1915.
14. Some Imagist Poets 1916, Constable, L., 1916.

3. Г. ГАЧЕЧИЛАДЗЕ

К ВОПРОСУ ОБ ИМАЖИЗМЕ В АНГЛИЙСКОЙ ПОЭЗИИ

Резюме

Работа посвящена рассмотрению главных этапов развития имажизма в английской поэзии. Особое внимание уделяется литературному новаторству имажистов, которые выступили против устаревших штампов



поэзии конца XIX—начала XX в., продолжавшей викторианские традиции.

Эта своевременность имажизма, правильно выразившего требования новой эпохи, определяет его значение. Несмотря на очень кратковременную историю, имажизм выдвинул ряд интересных деятелей и сыграл несомненную роль в поисках новых путей развития поэзии XX века.

## Z. GACHNECHILADZE

### IMAGISM IN ENGLISH POETRY

#### Summary

The paper gives a survey of the main stages of the development of Imagism in English poetry. The chief attention is paid to the innovations of the Imagist poets who came out against the old-fashioned poetry of the late 19th and early 20th centuries that continued the Victorian tradition.

The importance of Imagism mostly lies in being timed to the demands of the new era. Although it did not last for a long time it produced many interesting poets and influenced considerably the development of modern English poetry.

## РОЖДЕНИЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ ВО ФРАНЦИИ: И. ТЭН

А. Г. ЧИКОВАНИ

„Критика, в сегодняшнем понимании этого слова, есть продукт XIX века. До этого времени были критики, но критики, как отдельной дисциплины, не было“ ([1], 18) — это высказывание А. Тибодэ служит основой для осмысления дисциплины критики.

Литературная критика могла появиться только на определенном этапе развития художественного мышления.

В XIX веке художественное творчество наиболее точным и четким образом выделяется в самостоятельный вид человеческой деятельности. Начало же этого процесса в Западной Европе приходится на эпоху Ренессанса. В этот исторический период происходит процесс „профессионализации литературного труда, возрастание личностного начала в писательском творчестве“ ([2], 87), связанные с определенными социальными изменениями.

Естественно, что подобный процесс мог лишь предшествовать во времени появлению критики, как самостоятельной области знания, ибо в процессе „письма-оценки“ критика, естественно, вторична.

Первое, что бросается в глаза, когда приступаем к изучению вопроса, — это неопределенность, характеризующая статус этой области знания. Начнем хотя бы с названий, которые дают ей: это — критика: история литературы, наука о литературе, наука о текстах и т. д. Та же неопределенность, когда речь идет о социальном статусе писателя, призванного писать о других художниках и их творчестве, т. е. критика. Широкий спектр лиц, занимающихся подобной оценкой литературной продукции, от критика, ведущего еженедельную рубрику в какой-либо газете, представляющего публике новые книги до их появления на книжном рынке, до такой фигуры, как Ж.-П. Сартр, рассуждающего в своем фундаментальном монологе („L'Idiot de la famille“) о неисследованных доселе сторонах творчества Флобера. Первый выполняет социальную функцию, второй продолжает свое творчество, но творит на базе специфического материала. Отсюда и чрезвычайная разнородность критических исследований от простой хроники до большой монографии.

Необходимо выяснить, какие факторы обусловили появление профессии критика. В первую очередь это — существование читающей публики в широком понимании этого слова, не ограниченной лишь рамками высших слоев общества. Хотя и в XVII и в XVIII веках уже существовали и сеть распространения печатных изданий, и определенная категория людей, занимающаяся оценкой литературной продукции. Несмотря на это — очевидно, что читающая публика того времени слишком узка, критики слишком догматичны, а писатели в огромной степени зависят от господствующей элиты, на содержании которой они полностью находятся.

Для существования критики необходимо было потребление литературной продукции в национальных масштабах. Этому способствовали индустриализация печатного дела, увеличение потока печатной информации и практическое исчезновение неграмотности (с 50% в 1830 году до 15% в 1880 году).

Появление критики тесно связано с утверждением в обиходе термина „литература“, т. е. распада понятия „belles lettres“, в которое входили до середины XIX века история, философия, красноречие, поэзия, роман. Согласно Р. Эскарпи, впервые появление термина „литература“ наблюдается в Европе между 1770 и 1800 годами (13), 259—272).

Для рождения критики необходимо было также появление автора в сегодняшнем понимании слова, т. е. писателя, специализирующегося в данной области и имеющего определенную читающую публику. Иначе говоря — писателя, обладающего определенным социальным статусом. Схематично подобная эволюция совершилась в период от эпохи Мольера, Расина и Лабрюйера до эпохи Бальзака, чье „Письмо к французским писателям XIX века“ непосредственно обусловило возникновение во Франции Общества литераторов (La Société des gens de lettres).

Все предварительные условия возникновения профессии критика были налицо между 1830 и 1850 годами, в тот самый момент, когда Сент-Бёв начинал свою литературно-критическую деятельность. Кто же, Сент-Бёв или Тэн основал литературную критику как обособившуюся научную дисциплину? От выяснения этого вопроса зависит уточнение тех методологических основ, на которых была построена эта область науки. Симпатия Сент-Бёва к деятелям прошлого очевидна, взгляд его обращен в глубь веков. Его „Понедельники“, „Портреты“, „Новые Понедельники“ — это целая эпопея восприятия и воссоздания прошлого. Страсть к личностям превалирует над изучением текста, его самоценностью. Интересы Сент-Бёва обширны и многосторонни. Его взгляд проникает в области, еще не исследованные критикой, — право, нравы, институты общественной жизни, мораль, религия, история жанров и стилей. Несмотря на подобный широкий охват явлений литературы, Сент-Бёв не задумывается над сколько-нибудь последовательным научным обоснованием своей деятельности.

Необходимо было появление Тэна, чтобы критика и история в полной мере смогли осознать свою специфичность и независимость. За 10 лет тэновский позитивизм в значительной мере видоизменил все эпистемоло-

гическое поле: системы приходят на смену доминирующему интересу к личности. Тэн — первопроходец, первоначинатель. Для этого у него есть все необходимые качества систематизатора: уверенность в правильности избранного пути, четкость ума и стиля, некоторая доля догматизма.

На сцену литературной критики Тэн выступает в 1858 году со статьей о Бальзаке, что с самого начала отмежевывает его от когорты официальных критиков Второй империи и от Сент-Бёва, сфера интересов которого обращена, в основном, в прошлое.

В 1858 году Тэн собирает несколько ранее изданных статей в сборник „Критические и исторические опыты“ и пишет к нему предисловие, где впервые излагает основные моменты своего метода. Он считает, что в эпоху, когда психология должна обосновывать историю литературы, невозможно только лишь „рисовать“, как это делает Сент-Бёв. Надо также „понимать“, т. е. объяснять причины литературных явлений, используя мощное средство абстракции и обобщений.

В 1861 году публикуется „Лафонтен и его басни“, где в наиболее завершенной форме применяются Тэном положения его метода. В 1865 году выходит в свет „История английской литературы“, затем второе издание „Критических и исторических опытов“ с новым предисловием. Почти одновременно с этим печатаются курсы лекций, прочитанные Тэном в Школе изящных искусств под названием „Философия искусства“, где в систематизированном виде формулировались высказанные ранее принципы. За какие-то 10 лет Тэн дает новый импульс литературной критике своими статьями о современниках, своими исследованиями творчества Бальзака, Стендаля и др.

Тэн творил в эпоху, когда научные дисциплины одна за другой утверждали свою специфичность, отделялись и определяли собственное поле деятельности. Именно недостаточностью разграничения областей науки можно объяснить частое смешение Тэном элементов психологии, философии, истории, естественных наук. Слово „история“, часто используемое Тэном, понимается им то как история литературы, то как обособляющаяся историческая наука. Тэн — последний философ истории в духе Гердера и Гегеля. Именно этой высокой точкой зрения и обуславливается, с одной стороны, некоторый догматизм метода Тэна, а с другой — его влияние на целый ряд научных дисциплин на протяжении полувека. Сциентизм Тэна — это одновременно большая идеалистическая конструкция и первая попытка открыть путь к теории гуманитарных наук. Тэннизм заключает в себе плодотворное противоречие.

Что же представляет собой эта система и как она выразилась в литературной критике? Ответить на этот вопрос — задача довольно-таки трудная, если учесть тот факт, что наследие Тэна противоречиво и не может быть сведено к одной ясной формуле. Здесь надо быть чрезвычайно внимательным, чтобы не пойти по пути недопустимого упрощения и представления Тэна как автора теории трех факторов. Мы попытаемся проследить генезис системы Тэна, увидеть, каким образом слагающие её элементы постепенно занимают свои места в ней. Во втором предисловии к

„Критическим и историческим опытом“, полемизируя с теми, кто обвинял его в создании системы, Тэн писал: „Многие критики или осуждали или одобряли то, что они хотят назвать моей системой. У меня нет претензии на систему: я лишь стараюсь следовать методу“ ([4] 3). Но немного ниже Тэн хвалит Бальзака именно за его систематичность: „Он настолько силен потому, что он систематичен“ ([5] 157). Подобная неуверенность в выборе термина отражала колебания Тэна между научным и идеалистическим подходами, его желание дать общее объяснение гетерогенных явлений, связать их в одну систему.

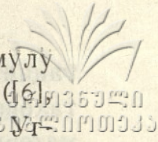
В чем же заключается эта система? Корни ее можно проследить в ученических годах Тэна (1848—1850), когда молодой Тэн хочет соединить воедино гегелевскую философию и открытия в области естественных наук. Начиная с 1849 года Тэн читает в оригинале Гегеля и Гете. „Эстетика“ Гегеля оказала на Тэна первое большое влияние. Из „Эстетики“ Тэн заимствовал идеи относительности и исторического характера произведений искусства, значения эпохи, народа и среды, необходимости формулировки теории искусства. Но было бы ошибкой считать, что гегелевские идеи являются доминирующим компонентом тэновской системы, уклон которой в сторону естественных наук гораздо более очевиден.

Еще в *Ecole Normale* Тэна живо интересуют естественные науки и медицина. Его биограф пишет по этому поводу следующее: „Огромную часть своего времени он уделял научным занятиям. Он прослушал в Сорбонне курс лекций по физиологии, ботанике, зоологии. В Медицинском институте он прослушал лекции по анатомии. Эти занятия продолжались на протяжении многих лет, они были прочным фундаментом его работ по психологии“ ([6], 308).

В 1850 году Тэн составляет набросок „Истории философии“, где в зародыше уже есть те идеи, которые станут впоследствии конститутивными элементами его системы: „История философии во всем похожа на естественную историю. Органические типы, так же как и философские идеи, имеют свое развитие, свои условия существования, свои причины гибели“ ([6], 354).

Вслед за Гегелем, который первый после Аристотеля делает сознательную попытку исследования логики философского развития, Тэн представляет здесь историю философии, как науку, развивающуюся на основе диалектического закона отрицания. Философские системы содержат в себе и свое собственное отрицание. Конечно, подобный подход с целью идентификации истории философии с естественной историей, с „организмами“ Кювье, Ламарка или Сент-Илера не может быть принят безоговорочно, но идея развития философских систем несомненно плодотворна. Что касается литературного феномена, то Тэн подчас невольно идентифицирует его с явлениями, не входящими в область литературы.

Далее Тэн высказывает мысль о том, что философская идея есть продукт „моральной температуры“ данного общества: „нравственное, религиозное, художественное состояние страны определяют рождение определенной философской идеи“ ([6], 350).



В философской модели Тэна чисто гегелевские идеи: „дать формулу систем“, „начертать всемирное движение“, „найти идеальный тип“ (161, 120) — сочетаются со значительным влиянием естественных наук. Любление системы в последующем пойдет по направлению создания научной модели. Предисловие 1866 года к „Критическим и историческим опытам“ — последнее систематизированное изложение тэновских концепций в области литературы — ясно указывает на этот факт. Вся вторая часть предисловия — это попытка перенести законы Кювье, Сент-Илера, Дарвина в область литературной критики и истории. Тэн хочет указать на то, что идея „среды“, зоологического происхождения может помочь нам в понимании того или иного произведения, той или иной цивилизации. Столь важное с методологической точки зрения предисловие не повторяет тех положений, которые были стержнем введения в „Историю английской литературы“: три фактора — среды, расы, момента, непосредственно идущие от Гегеля.

Этим объясняется в свою очередь первая часть предисловия, формулирующая два следующих друг за другом момента психологического исследования критики. Вначале критик изолирует „зависимость“, так сказать, доминирующие черты того, что он называет явлениями нравственными и физическими. „Семь или восемь формул“, которые связаны друг с другом наподобие того, как пригнаны кости скелета (по Кювье). После этого критик может постичь „некое доминирующее постоянное, психологическое состояние“ художника; подобный подход может быть использован при изучении школы в живописи, целой цивилизации или определенной исторической эпохи, например, „века Людовика XIV“.

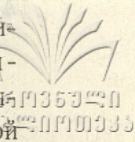
Этот первый момент анализа имеет целью найти некоего рода общий знаменатель разнородных с первого взгляда явлений: „Между аллеей Версальского парка, философским и теологическим рассуждением Мальбранша, канонами стихосложения Буало, законом Кольбера, придворным комплиментом в Марли, расстояние кажется огромным и непреодолимым; никакой видимой связи“ ([4] 10). И тем не менее, утверждает Тэн, каждый из этих фактов есть „действие того типа идеального человека вообще, вокруг которого собираются все особенности эпохи — человека века Людовика XIV“ [5]. Главное здесь для философа то, что все эти элементы принадлежат одному организму и взаимосвязаны. Но, кроме подобного общего взгляда, остается выяснить „условия“, т. е. причины, внешние и внутренние силы, благодаря которым стала возможной подобная эволюция. Здесь-то и входят в игру три фактора: „расы, среды, момента“, действие которых Тэн подробно объяснил во вступлении к „Истории английской литературы“. Изучение этого предисловия ясно показывает, что научные категории и понятия, которыми оперирует Тэн, еще недостаточно четко сформулированы, а сфера применения их недостаточно четко определена. Имеет место смешение гетерогенных явлений. Часто Тэн сводит к психологии все другие стороны литературного произведения, в котором отражаются, кроме психологии, политика, экономика, язык эпохи. Тэна можно упрекнуть также в неисторическом подходе к изучаемым явлениям. Это, во-первых, скудость используемой докумен-

таций в некоторых ее построениях и посылках. Тэн — догматик, и как таковой он идет прямо к обобщениям, мало заботясь о поисках архивных материалов или о внимательном перечитывании текстов, которые позволяли Сент-Бёву проникнуть в глубину изучаемого произведения, интуитивно постичь секреты мастерства великого писателя.

У Тэна статическое видение мира. У него нет чувства истории, он не замечает взаимодействия сил, постоянно изменяющих почву, на которой развивается всякая умственная деятельность. Такая игра исторических взаимодействий ускользает от него. Тэн рассматривает продукты художественного творчества как инертные вещи, объясняя психологией то, что следует объяснить при помощи истории.

С другой стороны, Тэн первым начал систематичное изучение всего мира литературы. Сент-Бёв уделял больше внимания автору, его биографии, нежели тексту, интересуясь иногда группой индивидуумов. Тэн первым начал переходить от изучения произведений к изучению школ, от школ к жанрам, от жанров к эпохе, всегда отдавая предпочтение самоценности текстов. По правде говоря, Тэна интересует психология писателей в той степени, в какой она характерна, способна вылиться в обобщения. Статья о Бальзаке, прежде всего, показывает стремление Тэна, отталкиваясь от произведения, перенести центр своего внимания на изучение культуры описываемой эпохи. Если наследие Сент-Бёва предстает нам в виде крупных монографий о писателях, то Тэна интересует в основном дух описываемой эпохи. По меткому выражению Ж.-Ф. Ревеля, Тэн — социолог культуры. Все это не умаляет того факта, что Тэн при помощи своей системы расширил границы литературной критики, даже если подобное расширение приводило к растворению вопросов литературной критики в других областях знания. Но Тэну мы обязаны тем, что он сделал литературу объектом изучения науки. Стараясь „понять“ литературу, а не только „описать“ ее, Тэн порывает с идеалистическим пониманием литературного явления. Понятия „гения“ и „вдохновения“ отходят на второй план. Конечно, идея о том, что произведение есть продукт данного общества, не принадлежит Тэну, но он первым систематизировал понятие „production de l'oeuvre d'art“. После 1863 года Тэн постоянно возвращается к этой идее: „Современный метод, которому я стараюсь следовать, и который начинает входить в гуманитарные науки, заключается в том, что все произведенное человеком и, в особенности, произведения искусства рассматриваются как факты и продукты. Мы должны отметить лишь их характер и искать их причины. Понятным образом наука не осуждает и не прощает; она констатирует и объясняет“ ([7], 21).

Теперь легко представить, какую важную освобождающую роль сыграл Тэн после целых десятилетий сакрализации литературы романтизмом и после столетий догматической литературной критики. Критика его времени подчинялась порой явно реакционным нравственным критериям. Она ведет борьбу против „декаданса“ литературы, против „индустриальной литературы“, обычно служа интересам Второй Империи. Своей знаменательной статьей о Бальзаке в 1856 году Тэн открывает новый этап



в области литературной критики. Он ставит перед собой цель сформулировать принципы критического метода, которые не будут более подчиняться интересам власти, моде, субъективным моментам. Он старается обобщить, порой весьма схематично, связи художника с той социальной группой, к которой он принадлежит: „великие художники наиболее полно воплощают в себе и выражают качества, чувства и страсти окружающей их публики“ ([7], 12).

Эта идея во многом предвосхищает все последующее движение того течения критической мысли, целью которой было вскрытие связей между художественным произведением и реальными условиями общественной жизни (Лафарг, Гольдман, Плеханов, Лукач). Тип мышления, направление поиска для нас важнее, чем содержание системы Тэна. Сент-Бёв был последним из „критиков“. Тэн открывает эпоху „критики“ в той мере, в какой литература, освобожденная от всех эстетических или моральных априорных установок, стала объектом науки. Идея о том, что практика недостаточна, что необходимо создать теорию литературной критики, принадлежит Тэну. Писать историю критики надо начинать с него.

ЛИТЕРАТУРА

1. Н. Я. Джинджихашвили, „Искусство и прогресс“, Тбилиси, 1977.
2. А. Thibaudet, „Physiologie de la critique“, Paris, 1930.
3. R. Escarpit, „Le littéraire et le social“, Paris, 1970.
4. Н. Тaine, „Essais de critique et d'histoire“, Paris, 1913.
5. Н. Тaine, „Nouveaux essais de critique et d'histoire“, Paris, 1914.
6. Н. Тaine, Sa vie et sa correspondance, Paris, t. I, 1914.
7. И. Тэн, „Философия искусства“, М., 1934.

ა. ჩიქოვანი

ლიტერატურული კრიტიკის წარმოშობა სავრანგეთში: ი. ტენი

რ ე ზ ი მ ე

ლიტერატურული კრიტიკა ამ სიტყვის დღევანდელი გაგებით არის მე-19 საუკუნის პროდუქტი. მართალია მანამდე იყვნენ კრიტიკოსები, მაგრამ კრიტიკა, როგორც დამოუკიდებელი დარგი არ არსებობდა. მრავალმა ობიექტურმა ფაქტორმა განაპირობა ლიტერატურული კრიტიკის წარმოშობა. უპირველეს ყოვლისა, საჭირო იყო ლიტერატურის გამოყოფა ცალკე დისციპლინად, ისეთი მკითხველი საზოგადოების ჩამოყალიბება, რომელიც ადრე არსებულ ვიწრო ჩარჩოებს გასცდებოდა. ამ ფაქტორებს მიეკუთვნება აგრეთვე მწერლის სოციალური სტატუსის შექმნა. ყველა ეს პირობა ამ პერიოდისათვის (1830—50 წწ.) მომწიფებული იყო.

კრიტიკის საბრეღზე ტენის გამოჩენის შემდეგ ლიტერატურა ხდება მეცნიერული შესწავლის ობიექტი. ტენი პირველი იწყებს ლიტერატურული მოვლენების სისტემატურ შესწავლას და ლიტერატურის თეორიის ჩამოყალიბებას. ტენი არ კმაყოფილდება მარტოდონ ნაწარმოებების ტექსტების შესწავლით, არამედ იგი სწავლობს ლიტერატურულ სკოლებს, ჟანრებს, ეპოქას.

ლიტერატურული კრიტიკის ისტორიის წერა უნდა დავიწყოთ ტენით.





## Résumé

Comment ou, plutôt, pourquoi naît la critique? — Telle était notre première question. Pour que naisse la critique, il fallait une perception dynamique du temps, l'apparition de la notion de „littérature“, la formation d'un public débordant largement le cadre de la Cour et de la haute bourgeoisie, enfin, l'affirmation du statut social de l'écrivain. Toutes ces conditions préalables sont à peu près en place entre 1830 et 1850. C'est pourquoi la critique littéraire telle qu'on la conçoit aujourd'hui est un produit du XIXe siècle. Avant cette date il y avait des critiques, mais il n'y avait pas de critique.

C'est avec Taine que s'instaure la „critique“ dans la mesure où la littérature est posée comme objet de science. Taine est le premier à explorer systématiquement tout l'univers de la littérature et à esquisser une théorie de la critique. Il nous habitue à passer de l'étude des oeuvres à celle des écoles, de écoles aux genres, des genres aux époques, mais en accordant toujours la priorité aux textes. Écrire l'histoire de la critique littéraire en France imposa qu'on remonte jusqu'à Taine.

**სიმპოზიუმები, კონფერენციები: მასალები**  
**СИМПОЗИУМЫ, КОНФЕРЕНЦИИ: МАТЕРИАЛЫ**  
**SYMPOSIA AND CONFERENCES: MATERIALS**

С 5-го по 7-е мая 1977 года в Тбилиси состоялась научная конференция, посвященная столетию со дня рождения выдающегося представителя реалистического искусства XX века, писателя-гуманиста Германа Гессе (1877 — 1962). В работе конференции приняли участие специалисты из Москвы, Ленинграда, Тбилиси, Риги, Таллина и Орехово-Зуева. Ниже мы публикуем часть материалов, зачитанных на конференции.

**СНОВИДЕНИЕ О ГЕТЕ В «СТЕПНОМ ВОЛКЕ» ГЕРМАНА ГЕССЕ**  
**(Предварительные мысли к интерпретации одной сцены)**

**Р. Г. ҚАРАЛАШВИЛИ**

Примечательной особенностью прозы Гессе является то, что почти все его крупные работы, — я имею в виду повести и романы, написанные после первой мировой войны, — по сути дела представляют собой «биографии души» и имеют целью эпическое воплощение внутренних психических процессов, т. е. той действительности, которую писатель в противовес реальности социально-эмпирической называл „магической действительностью“\*. В полном соответствии с этой общей целенаправленностью творчества Гессе характеризует фиктивный издатель „Степного волка“ записки Гарри Галлера как „попытку выразить глубоко пережитые душевные процессы в форме зримых событий“ ([2], 201). Следовательно, не будет ошибкой, если мы попытаемся рассмотреть роман Гессе как некое душевное пространство, в котором отдельные персонажи являются не самостоятельными и суверенными действующими лицами, а воплощениями разных сторон и аспектов „высшего единства“, или, говоря иначе, души самого автора. (Кстати, на этот поэтологический принцип

\* Приведу свидетельство самого Гессе: «Почти все прозаические сочинения, которые мною написаны, являются биографиями души. В них речь идет не о событиях, завязках и развитиях, а они суть монологи, в которых рассматривается одно единственное, лицо... в его отношении к миру и к собственному «Я» ([1], 81).

настойчиво обращал внимание сам писатель (см. [2], 242—244); отмечался он и в критической литературе (см., напр., [3], 130).

Таким образом, условимся для начала, что персонажи, предметы и события в „Степном волке“ являются знаками-символами, шифрами, за которыми скрывается определенное, однозначно невыразимое и невысказываемое содержание. А посему восстановление концепта, постижение того „невысказанного“ содержания, что сокрыто под внешним образным слоем текста, должно быть сопряжено как с обязательной составной частью интерпретации, с дешифровкой данной образно-знаковой системы. При этом, однако, следует иметь в виду, что дешифровка есть всего лишь первый шаг на пути интерпретации текста и дает нам всего-навсего сырой материал, который далеко еще не определяет окончательного вида и характера функционирующей модели. Да и значения отдельных знаков-символов не абсолютны, а в зависимости от контекста и характера взаимосвязи отдельных элементов проявляют склонность к некоторой смысловой подвижности и в полной мере свою семантическую роль раскрывают лишь во взаимодействии со знаковой системой в целом.

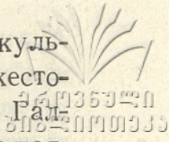
Сновидение Гарри Галлера является одной из структурно наиболее важных частей романа. Вместе с Трактатом и сценами Магического театра оно относится к магическим и фантастическим событиям произведения, которые непосредственно сталкивают читателя с реалиями душевной жизни героя. Сновидение представлялось Гессе тем более подходящей формой для выражения душевных содержаний, что он видел в нем психический феномен, через который оказывается возможным проникновение в душевный мир человека\*. Кроме того, сновидение, как форма исполнения желания, ориентировано на будущее и постольку может антиципировать последующие события. Это свойство сна сделало возможным использование формы сновидения в структурно наиболее важный момент сюжетного развития, когда необходимо было наметить все основные темы и направления последующей метаморфозы Галлера.

Центральный символ сновидения Гарри Галлера — это Гете. Так как в свое время я подробно останавливался на том значении, которое приобретает образ Гете в творчестве Гессе (см. [4]), на этот раз я ограничусь лишь кратким определением того места, которое занимает Гете в образной системе романа. Но для этого сперва несколько слов о проблематике „Степного волка“.

Если подойти к роману с психологической стороны и согласно вышеизложенному поэтологическому принципу рассмотреть внешние события как знаки и соответствия определенных процессов в душе автора, то можно утверждать, что причиной духовного недомогания Гессе, а соответственно и его героя, является их неспособность примирить друг с другом две

---

\* Ср. следующее высказывание Гессе: „Сновидение — это отверстие, через которое ты видишь содержание твоей души, и содержание это есть мир, ни больше ни меньше, а целый мир от твоего рождения и до сегодняшнего дня, от Гомера до Генриха Манна, от Японии до Гибралтара, от Сириуса до Земли и от Красной шапочки до Бергсона“ [1], 240.



стороны своего существа — человека с волком, светлый мир мыслей, культуры, укрощенной и утонченной природы с темным миром дикости, жестокости, анималической и грубой природы. Причина страдания Гарри Галлера, таким образом, заключается в том, что он на пути индивидуации полностью игнорировал темную сторону своего существа, ту основу основ своей природы, которая приходила в противоречие с требованиями морали, культуры и идеалом в цивилизованного мира. Галлер отстраняется от своего бессознательного, от своих хтонических начал; все то, что относится к миру инстинктов и неукрощенной природы, он пытается вытеснить из сознания и стремится к осуществлению идеала чистой духовности. В этом смысле наш герой — прямой наследник романтической традиции немецкой литературы. И, конечно, не случайно, что во время полемики с Гете Галлер ссылается именно на Клейста и Бетховена. Кстати, рядом с этими именами он с полным правом мог назвать и любимого им Новалиса, и Гелдерлина, и всех тех трагических идеалистов, которые отказывались от чувственности, инстинкта и наивной естественности и погибали при попытке прорваться в космос чистой духовности.

Гениям односторонности и мученикам духа Гессе противопоставляет идеал андрогенного совершенства, воплощением которого ему представлялся Гете. Выражаясь языком „глубинной психологии“, можно также сказать, что образ Гете в творчестве Гессе есть персонификация той совокупности всех психических содержаний — как осознанных, так и неосознанных, — которую в психологии принято называть самостью. Именно в этой функции и выступает Гете в „Степном волке“, являя собой своеобразный шифр для обозначения той душевной целостности, где сняты противоречия между дионисической и аполоновской сторонами, где „волк“ и „человек“ не только перестают враждовать между собой, но и поддерживают и дополняют друг друга. Недаром исследователи особо подчеркивают то, я бы сказал, не совсем случайное обстоятельство, что имена бессмертных — Иоганна Вольфганга Гете и Вольфганга Амадея Моцарта — в своем корне содержат намек на волчью природу их носителей.

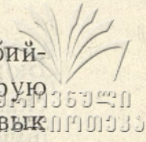
Таким образом, Гете, персонифицируя самость героя, тем самым является конечным пунктом индивидуации и целью внутреннего становления Гарри Галлера. Достижение этого душевного совершенства связано с нисхождением в хаос собственной души, с осознанием и признанием реальности тех анималических содержаний бессознательного, которых столь страшился и так избегал до сих пор герой романа. Этот шаг Галлеру необходимо сделать постольку, поскольку в нем нарушено равновесие душевных сил, а следовательно, и искомая гармония целостности души, которую олицетворяет Гете. Согласно определению Германы, „мыслителю Гарри сто лет, а танцору не минуло еще и дня“ ([2], 315). Поэтому танцора Гарри, а также и его младших братцев, таких же маленьких, глупых и невзрослых, как он, следует развить и взрастить, дабы они догнали своего старшего брата — Гарри-мыслителя и стали его равноправными партнерами, дабы было достигнуто то необходимое равновесие, о котором шла речь выше.

Эта задача поставлена перед Гарри Галлером уже в „Трактате“ и ее осуществлению посвящено, в сущности, все остальное действие романа.

Аудиенция у Гете, которая снится Галлеру, как бы предвосхищает будущее развитие героя и еще раз подчеркивает то направление, в котором будет протекать дальнейшее развитие Галлера. Поэтому и вся образно-символическая система сцены подчинена этой основной интонации произведения. Мир бессознательного здесь представлен триадой по сути дела тождественных символов „ноги“, „скорпиона“ и „Молли“, которые доминируют над всей остальной образностью сцены. Именно об этой триаде и пойдет в основном речь ниже.

Начнем, однако, для порядка с самого начала. Гарри Галлер ощущает некоторое неудобство и неловкость своего положения от того, что являясь на аудиенцию к Гете не как частное лицо, а как корреспондент некоего журнала, т. е. чего-то внешнего по отношению к своему истинному существу. Таким образом, читателю с первых же строк становится ясно, что фигура героя, выступающая в сновидении, представляет не все существо Галлера, а лишь обращенную к внешнему миру оболочку личности, которую коллективная психика и социальность накладывают на отдельную личность. (Тут же заметим в скобках, что основной функцией этого внешнего проявления индивидуальности является мышление, в то время как четвертая функция сознания, почти целиком смешанная с бессознательным — чувство — в данном случае почти полностью исчезает). Поэтому совершенно закономерно, что скорпион, ползущий по ноге Галлера, вызывает в нем страх и беспокойство. Ибо скорпион — этот геральдический зверь женственности и греха — представляет именно те анималические сферы психики героя, встречу с которыми он до сих пор избегал и которые теперь надлежало поднять в сознание, подвергая себя опасности быть „укушенным“ зверем собственного бессознательного. Кроме того, скорпион уже в древнеиранских религиях, а затем в зороастризме и митраизме символизировал чувственность, похотливость и сексуальное влечение, что в данном случае подчеркивается еще и тем обстоятельством, что этот черный ползающий зверек (определения его, по-видимому, противостоят „светлым“ и „взлетающим“ характеристикам духа) карабкается по ноге Галлера. Нога же, как известно, древнейший фаллический символ, часто замещающий в сновидении вытесненные из сознания эротические содержания (см. [5]). Обращает на себя внимание и то обстоятельство, что встреча Галлера с Гете происходит в комнате, что опять-таки, если принять во внимание, что комната во сне обычно символизирует женщину (см. [6] 292—294), совершенно недвусмысленно указывает на эротическую окраску данной сцены.

Вернемся, однако, к скорпиону и попытаемся получить остальную информацию, необходимую для раскрытия концепта текста. В данной связи прежде всего следует вспомнить о том, что в мантической литературе скорпион символизирует болезнь и скорую смерть. Как знак зодиака, он также есть дом смерти. На смерть указывает далее и исчезновение скорпиона, так как прятаться и скрываться во сне — это значит умирать (см. [7]), 187). И наконец, общеизвестно, что скорпион, попавший в огненный круг, кончает самоубийством. Таким образом, эмблематика танатического насекомого оказывается в самой прямой связи с ведущими те-



мами романа: с одной стороны, она как бы перекликается с темой самоубийства, известной читателю из Трактата, с другой же — предвещает скорую гибель того внешнего проявления героя, которую тот до сих пор привык принимать за свое истинное Я. Смерть в данном случае является обязательной предпосылкой продвижения к центру своего существа и рождения той самой индивидуальности, на пути к которой находится Гарри Галлер.

Интересно также отметить, что в астрологической символике скорпион обозначает женщину, а также воду, которая есть один из наиболее распространенных символов бессознательного; вода здесь есть также знак силы, напряжения и пылкой страсти, порождаемых таинственными глубинами хаоса, из которого произошел мир.

Следующий важный символ сновидения, составляющий вместе с ногами и скорпиона триаду психогенных символов—это Молли. Молли, та же Августа Леонгардт, как известно, была младшей сестрой супруги Готфрида Августа Бюргера и его второй женой, к которой он воспылал страстной любовью еще при жизни ее сестры, своей первой жены. Несколько лет Бюргер жил двойным браком, что, естественно, вызвало много толков вокруг его имени. Однако, в то же самое время, именно этой порочной и шокирующей общепринятым нравственным убеждениям страсти поэта обязана немецкая литература прекрасными любовными стихотворениями, на которые намекает Гессе.

Образ Молли—один из важных звеньев триады символов и находится в гораздо более тесной связи с дальнейшим развитием романа, чем это можно было бы предположить с первого взгляда. В данном случае функционирует главным образом одна деталь из жизни Августы Леонгардт, а именно то, что она, более юная и привлекательная сестра жены Бюргера, становится объектом его вожделения. Этот биографический факт из жизни немецкого поэта и дочери ганноверского чиновника находит особый отклик в душе Германа Гессе и приобретает важное значение и в его романе. В этой связи нельзя не вспомнить маленькую зарисовку Гессе, которая создавалась приблизительно в период работы над „Степным волком“ и в которой описывается одно душевное переживание автора. Заголовок этой зарисовки—„Странствие во сне“. Рассказывается в ней об одном сновидении, где возлюбленная писателя знакомит его со своей обворожительной младшей сестрой, предназначенной ему в любовницы и жены. Причем касательство этого ночного видения к наиболее глубоким и чистым пластам души писателя особенно подчеркивается. (Связь названной зарисовки и сновидения Галлера у меня не вызывает никакого сомнения, тем более, что в обоих эпизодах повторяется ряд других деталей: и там, и здесь момент ожидания встречи, вестибюль как место ожидания, доминирующая роль символа ноги и пр.). Интересно отметить, что мотив эротического сводничества, описанный в „Странствии во сне“, играет весьма важную роль и в дальнейшем сюжетном развитии „Степного волка“. Правда, в последнем случае Германа сближает Галлера лишь со своей юной подругой, а не кровной сестрой, однако, это, тем не менее, принципиально не меняет сути дела, поскольку функция Марии, как эротического партнера героя, остается той же, что и Молли по отношению к

Бюргеру, а загорелой младшей сестры из зарисовки — к герою этого рассказа. Таким образом, всех этих женщин — и Марию, и Молли, и младшую сестру из „Странствия во сне“ — можно считать символами вытесненной и запрещенной, главным образом чувственно-эротической части психики, т. е. той самой части, которая лишь рудиментарно была представлена в Галлере и которую ему надлежало развить для того, чтобы успешно завершить процесс индивидуации.

Хотелось бы обратить внимание еще на один аспект, связанный с символикой Молли. Как помним, Молли в самом же начале сновидения провоцирует ассоциативную связь между Гете, Бюргером и Маттиссоном. Причем закономерности этой связи с первого взгляда не совсем легко установить.

Гарри Галлер опасается, что о нем вместо Гете было доложено Маттиссону. Маттиссон же фигурирует в данном контексте лишь по той причине, что герой ему приписывает стихи к Молли, на самом деле принадлежащие Бюргеру. Причем чувственные, насыщенные пылкой страстью стихи к Молли ни в коем случае не могли быть приписаны Маттиссону, так как Маттиссон был полной противоположностью Бюргера и писал бескровные, скучные классицистические вирши, которые, однако, удостоились похвалы моралиста Шиллера. И вот именно в Шиллере, по видимому, заключается причина ассоциативной связи между Бюргером и Маттиссоном, которая появляется в сновидении. Ибо, Шиллер, как известно, наряду с Маттиссоном, рецензировал и стихотворения Бюргера. Причем знаменательно то, что тот самый Шиллер, который расхваливал „благозвучие и мягкую грусть“ маттиссоновских любовных стихотворений, весьма строго отнесся к чувственным стихам Бюргера к Молли. „У Бюргера отсутствует искусство идеализации, — считал Шиллер. — И вообще его муза имеет слишком уж чувственный, зачастую даже грубо-чувственный характер“ ([8], 93). Известно, что Гете не был согласен с критикой Шиллера\* и с гораздо большей симпатией и участием относился к чувственному Бюргеру, чем к бесчувственному и морализирующему Маттиссону, над сухостью которого он порой не прочь был и поиздеваться (см. напр., [9], 134). Однако при всей близости к Бюргеру, Гете ясно осознавал и разницу между их натурами. Много позже в разговоре с Эккерманом он как-то заметил: „Бюргер в свойствах своего таланта имеет некоторое родство со мною, но его моральная культура имеет свои корни совершенно в другой почве и развивается в другом направлении“ ([10], 213). Это высказывание Гете мне представляется весьма важным в контексте проблематики гессевского романа. Ибо индивидуация и процесс очеловечивания, который продельывает Галлер, хоть и подразумевают признание животных импульсов собственного бессознательного и принятие хаоса, однако равным образом отрицают как отождествление своего существа с темным миром бессознательного, так и бегство от него. Таким образом, Гете можно считать неким объединяющим символом, шифром для обозначения гармонического сочетания противоположных психичес-

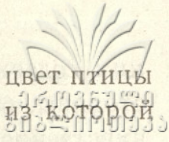
\* См. письмо Гете к Цельтеру от 6. II. 1830.

ких содержаний в высшем единстве самости. Он противостоит, с одной стороны, безвольному подчинению биологической страсти и безудержной чувственности Бюргера, а с другой — одностороннему идеализму Шиллера, или того же самого Маттиссона, в котором, однако, шиллеровский благородный идеализм оборачивается ханжеским морализаторством. Этот чрезвычайно важный корректив нам не следует упускать из виду, тем более, что в дальнейшем в романе настойчиво будет подчеркиваться необходимость признания именно чувственной, анималической и темной части психики героя. Именно в этом направлении происходит развитие сновидения Гарри Галлера и прельстительная Молли, в данном случае, есть не что иное как вестница этого превозданного мира.

Прежде чем перейти к третьему звену триады символов бессознательно-го — к ноге, образу, как бы замыкающему сновидение, я хочу воспользоваться случаем и кратко остановиться на двух деталях, непосредственно соприкасающихся с анализируемым знаковым комплексом. Первое — это идентичность Молли и Христианы Вульпиус — многолетней спутницы жизни Гете, намечающаяся в самом начале сновидения. При этом автор, по-видимому не случайно, называет девичью фамилию Христианы, как бы подчеркивая эту идентичность и причастность образа к остальному комплексу. Ибо зооморфный символ лисицы, заключенный в латинском корне фамилии Вульпиус, при ближайшем рассмотрении оказывается в самом непосредственном касательстве с вышеизложенными психологическими констелляциями. Вспомним хотя бы то, что европейская символика приписывает лисе приблизительно то же значение, что и волку, поскольку лиса, так же как и волк, является одним из тех образов, которым особенно охотно пользуется дьявол. В фольклоре некоторых народов лисе приписывается колдовская способность перевоплощения. Демоны и домовые, часто выступающие в образе лисы, могут с целью обольщения и соращения праведников принимать облик привлекательных женщин. Кроме того, лисе приписывается богатая эротическая символика, которая берет начало с образа лисы, портящей виноградную лозу, причем лоза рассматривается как женское тело. Заслуживает внимания и функция лисы как проводника и путеводителя, а также и то любопытное с точки зрения романтических реалий обстоятельство, что лиса обозначает возраст человека, а именно — мужчину пятидесяти лет.

Вторая деталь, на которую мне хотелось бы обратить внимание читателя, это сравнение Гете с вороном. Первое, что приходит при этом на ум, это то, что ворон — птица души, а также и то, что в мифах и сказаниях он повсеместно сопутствует богам и героям. Кроме того, ворон, наряду с волком и лисицей, один из наиболее распространенных символов дьявола. Это обстоятельство лишний раз указывает на то, что „бесмертные“ — в данном случае имеется в виду Гете — наряду со светлой, апполононской стороной интегрируют в себе дионисически темную волчью природу. Причем особо следует отметить, что в нашем конкретном случае ворон не обязательно должен персонифицировать деструктивные и абсолютно злые силы, а даже может указывать на определенный созидательный процесс. Тем более, что во многих культурах символика воро-





на связана с широкими космическими силами и что там даже цвет птицы рассматривается как соответствие первоначальной темноте, из которой появилась жизнь.

После этих предварительных замечаний мы можем вернуться к основной триаде символов бессознательного и обратиться к заключительному пассажи сновидения, в котором опять на мгновение всплывают образы Молли, скорпиона и очаровательной женской ножки.

Вспомним, что на вопрос Галлера о Молли, Гете, приплясывая и пританцовывая, подходит к ящику своего стола и достает оттуда драгоценную шкатулку, в которой на темном бархате лежит крошечная женская ножка. Гете протягивает шкатулку Галлеру, который собирается двумя пальцами ухватить восхитительную игрушку, но она начинает двигаться и у героя возникает подозрение, что это как раз и есть тот скорпион, который его беспокоил еще в приемной.

Прежде всего обратим внимание на то, что Гете прекрасно танцует. Это тем более существенная деталь, что в дальнейшем сюжетном развитии романа мотив танца приобретает чрезвычайно важное значение. (Кстати, в сновидении этот мотив появляется впервые). Примечательно и то, что младшая сестра в „Странствии во сне“ замечательно танцует, причем танцует бостон — именно тот танец, который доставляет так много трудностей как ее будущему возлюбленному, так и усердному ученику Гермину Галлеру, да, впрочем, и самому Герману Гессе (см. [11], 62). Не вызывает никакого сомнения, что танец в данном случае следует рассматривать как параллельное и равное по значению духовной деятельности человека действие, как выражение наивной жизнерадостности и дионисической активности (ср. [11], 62).

В танце активизируются низы человеческого существа, его хтонические первоосновы. Неудивительно поэтому, что особенно важную роль в танце играют ноги, т. е. та часть человеческого тела, которая связывает его с землей. Однако у Гете нога не только элемент, связывающий человека с землей и реальным миром, хотя это значение, безусловно, сопутствует тут символике ноги. А нога есть важный фаллический символ, о чем я уже упоминал выше. В данном случае эротическая сторона символики ноги подчеркивается еще и тем, что восхитительная женская ножка лежит в шкатулке, которую Гете в свою очередь достает из ящика. А ящики, шкатулки, коробочки, корзинки, шкафы и всякого рода полые предметы, как известно, могут во сне обозначать женское тело и почти без исключения связаны с эротическим содержанием (см. [6], 293; [7], 184). Впрочем для восприятия этой чувственно-эротической стороны совсем не обязательно знать символику сновидения, она тут подчеркнута уже внешней образностью — вместо ужасного насекомого со смертоносным жалом восхитительная женская и слегка согнутая в колене и вытянутая книзу стопой. А то, что символ ноги в конце сновидения Галлера вытесняет тждественный ему образ скорпиона, в котором, на передний план выдвинута связанная со смертью сторона, объясняется, пожалуй, структурной организацией сна, в основе которой лежит форма исполнения желания, а постольку нежелательные и наводя-

Эта весьма типичная форма замещения, которая уже много раз была сана в психологической литературе.

В заключение хотелось бы обратить внимание еще и на то обстоятельство, что, согласно многим древним культам и верованиям, нога есть местонахождение души человека. Это представление продолжает существовать в мифологии и подтверждается как в кельтском мифе о Мате, так и в древнегреческих сказаниях об Ахилле и Талосе. Оно сохранено и в пифагореизме: ведь известно, что пифагорейцы считали недопустимым искажение отпечатка ноги человека, т. к. это могло иметь отрицательные последствия для души этого человека.

Очень важно отметить также, что фольклор многих народов приписывает ноге магическую силу. Поэтому считается она наиболее уязвимым местом человека. Принцу лишь тогда удастся овладеть Золушкой, когда ему в руки попадается ее туфелька. Этот же мотив примерки туфли и покорения невесты играет важную роль в одной насыщенной скрытой эротикой сцене „Короля Ротера“. Думаю, что заинтересованный человек мог бы найти еще много аналогичных примеров. Для нас же в данном случае интересно то, что этот символ оказался чрезвычайно жизнеспособным и в творчестве Гессе. Ведь и в „Странствии во сне“ девичья ножка, обутая в коричневый ботинок, является центральным символом, вокруг которого группируются все остальные образы. Именно через этот символ оказывается возможным постижение таинственных глубин души, он становится как бы магическим ключом, посредством которого писателю удастся проникнуть в бездны своей неосознанной психики. Именно таким магическим ключом к бессознательному выступает символ ноги, а вместе с ним и символы скорпиона и Молли в сновидении Гарри Галлера. Дальнейшее действие романа есть попытка практического использования этого ключа и приближения к той душевной целостности, которая воплощена в образе Гете.

Кафедра немецкой филологии

#### ЛИТЕРАТУРА

1. H. Hesse, Gesammelte Werke (wes.). Suhrkamp-Verlag. Frankfurt am Main, Bd. 11. 1970.
2. H. Hesse, Gesammelte Werke (wes.). Suhrkamp-Verlag. Frankfurt am Main, Bd. 7. 1970.
3. С. Аверинцев, „Аналитическая психология“ К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии. В.: „Вопросы литературы“, 1970, № 3.
4. R. Karalashwili, Das Goethe-Bild in Hermann Hesses Schaffen. In.: H. Hesse, Dank an Goethe. Betrachtungen, Rezensionen, Briefe. Mit einem Essay von Reso Karalashwili. Insel-Verlag (S. 129), Frankfurt am Main, 1975.
5. Dr. Aigremont, Fuß- und Schuh-Symbolik- und-Erotik. Leipzig, 1909.
6. S. Freud, Die Traumdeutung. Fischer-Verlag. Frankfurt am Main und Hamburg, 1961.
7. S. Freud. Studienausgabe. Bd. X. Bildende Kunst und Literatur. S. Fischer-Verlag, Frankfurt am Main, 1969.
8. F. Schiller, Über Kunst und Wirklichkeit. Reclam-Verlag. Leipzig, 1975.
9. Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Zweiter Band. Insel-Verlag. Leipzig, 1964.

10. Goethes Gespräche mit Eckermann. Aufbau-Verlag. Berlin, 1956.

11. Materialien zu Hermann Hesses „Der Steppenwolf“. Hrsg. v. Volker Michels, Suhrkamp Verlag (S. 53), Frankfurt am Main, 1972.



რ ე მ ა ზ შ ა რ ა ლ ა შ ვ ი ლ ი

ჰარი ჰალერის სიზმარი გოეთეზე

(წინასწარი აზრები ჰ. ჰესეს რომანის „ტრამალის მგლის“  
ერთი სცენის ინტერპრეტაციის გამო)

რ ე ზ ი უ მ ე

ჰერმან ჰესეს პროზაულ ნაწარმოებთა უმრავლესობა წარმოადგენს „სულის ბიოგრაფიას“, სადაც პერსონაჟები, საგნები და მოვლენები „უმალესი ერთიანობის“ (ანუ ავტორის სულის) ცალკეულ მხარეებსა და ასპექტებს განასახიერებენ.

წინამდებარე წერილი წარმოადგენს ზემოაღნიშნულ პოეტოლოგიურ პრინციპზე დაყრდნობით ჰარი ჰალერის სიზმრის უმნიშვნელოვანესი სახეების სიმბოლური მნიშვნელობის დადგენის ცდას. წერილში დაწვრილებით არის განხილული გოეთეს, მოლის, ფეხის, სკორპიონის, ყვავის და ზოგიერთი სხვა სახის მნიშვნელობა და რომანის ძირითად პრობლემატიკასთან მიმართება.

R. KARALASCHWILI

HARRY HALLERS GOETHE-TRAUM

(Vorläufiges zur Interpretation einer Szene aus H. Hesses  
Roman „Der Steppenwolf“)

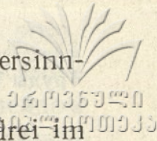
Z u s a m m e n f a s s u n g

Fast alle Prosadichtungen von Hermann Hesse dürfte man als Seelenbiographien betrachten, in denen einzelne Figuren, sowie Dinge und Geschehnisse keine souveränen epischen Gestalten und Erscheinungen darstellen, sondern eine bestimmte symbolische Funktion übernehmen und verschiedene Seiten und Aspekte „einer höheren Einheit“ (bzw. der Dichterseele) verkörpern.

In Übereinstimmung mit diesem poetologischen Prinzip wird in der vorliegenden Abhandlung ein Versuch unternommen, die wichtigsten Bilder in Hallers Traum auf ihren Symbolgehalt hin zu prüfen. Als Hauptsymbol der Szene wird die Gestalt Goethes betrachtet, welche als Personifikation des Selbst ein vereinigendes Symbol ist und neben der hellen appolinischen Seite der Psyche auch die tierisch-dunklen dionysischen Sphären integriert. Somit stellt Goethe den letzten Punkt von Harry Hallers Individuation vor, der mittels der Verbindung beider Teilsysteme der Psyche — des Bewußtseins und des Unbewußten — durch einen gemeinsamen Mittelpunkt erreicht werden kann. So steht Haller auf dem Wege seiner Selbstwerdung vor der Aufgabe, sich der tierhaften Seite des Unbewußten auszusetzen und ihre Realität anzu-

erkennen. Eben diese Aufgabe wird in der Traumszene des Romans versinn-  
bildlicht.

Als wichtigste Symbole des Unbewußten werden im Aufsatz die drei im  
Grunde identischen Bildzeichen näher untersucht—das des Beines, des Skor-  
pions, und der Molly. Die assoziative Verbindung Goethe-Bürger-Matthisson  
wird ebenfalls eingehender Analyse unterzogen. Auch die symbolische Bede-  
utung des Tanzes, des Raben und des Fuchses (-Vulpus) wird mit der Grund-  
problematik des Romans in Verbindung gebracht.



06.10.69 20  
102.11.101933

## ОБРАЗ ЦЕЛОГО И ГЛУБИНА МИРА В РОМАНЕ Г. ГЕССЕ «СТЕПНОЙ ВОЛК»

В. Ш. ЛЕБАНИДЗЕ

То, что отличает „Степного волка“ от всего остального творчества Гессе, то, что порождает столь неповторимый, столь интенсивно к нам обращенный внутренний лик этого романа, — это глубоко нас беспокоящая непрозрачность его напряженного, уходящего в бытийственную бездонность и неминуемо нас затрагивающего смысла. Но можем ли мы — должны ли мы — все еще говорить о непрозрачности смысла „Степного волка“? Ведь он — этот смысл — давно уже стал предметом самого интенсивного гессеведческого анализа, а этот анализ пришел к вполне однозначным выводам — к рационально обоснованным ответам на все те вопросы, совокупность которых и составляет эстетическую и историко-литературоведческую проблему „Степного волка“. Современное гессеведение говорит нам, что „Степной волк“ — это произведение второго этапа духовной эволюции Гессе: сквозное для всего его творчества хилястическое видение „третьего царства“ находит здесь не коллективно-всеобщее (как в „Демиане“), а индивидуалистическое воплощение: „любое подлинное возрождение мыслимо только лишь как сумма индивидуальных возрождений“ ([1], 37). Если в „Демиане“ Гессе „оперировал нечетко очерченным понятием „души“, то теперь он ясно и неуклонно связывает свою веру с наступлением такого царства, в котором разрешится конфликт между двумя полюсами человеческой действительности — „природой“ и „духом“ ([1], 37); „Степной волк“ — „автобиографичен“, „исповедален“ ([2], 23): история Гарри Галлера — это „беспощадно разоблачающий автопортрет“ ([3], 102), а названием книги („Степной волк“) „Гессе попытался выразить специфичность своего собственного положения...“ ([1], 179); содержательная структура романа воплощает структуру контрапункта: используя романтический принцип „двойного восприятия“ ([1], 192), Гессе расщепляет всю романную действительность на „два различных уровня“ ([1], 198), и он „достигает эффекта подлинного контрапункта одновременным развертыванием обеих линий действия“ ([1], 198); этот принцип „двойного восприятия“ коренится в самом жанровом генезисе „Степного волка“, ибо с этой точки зрения этот роман — не что иное, как возрожденная романтическая

сказка с ее „дуалистическим видением действительности“ ([1], 205); „Трактат о „Степном волке“ должен быть понят как произведение самих Бессмертных“ ([1], 189), а Магический Театр — как „навешанное Фрейдом путешествие в глубины собственного „я“ ([2], 25), или — что в данном случае то же самое — как „проекция внутреннего „я“ Гарри в мир внешней действительности“ ([4], 220), Гермина — „это воплощение практической жизни“ без утонченных духовных переживаний, знакомых Гарри...; с Герминой, которая одновременно является как бы воплощением бессознательного, в романе возникает тема чувственности... [2], 37—38). Более того, в образе Гермины воплощается „сама задача писателя свести чувство к чувственности... миновать любовь как великую возможность человеческой души...“ ([2], 38). Поэтому „убийство Гермины в „магическом театре“ — символический отказ Гарри от того способа жить, который являла собой Гермина..., от жизни ради незатейливой радости, ради простого удовольствия“ ([2], 38). Именно эту трактовку образа Гермины, развернуто данную в книге А. Г. Березиной, и следует считать преобладающей в гессеведении ([1], 220; [4], 216), хотя в нем намечена — правда, без особого развития — и иное, более углубленное его толкование: М. Баулби пишет, что бегство Гарри из дома профессора и встреча его с Герминой напоминают бегство Сиддхарты от Камалы — „но в этом случае герой бежит к женщине...“ и поэтому более оправданным следовало бы считать сравнение с „бегством Сиддхарты от Саман и от своей „тени“ — Говинды ([5], 179). Тракуемая таким образом Гермина воплощает уже не тему чувственности, а нечто противоположное: „то, что Гермина... предлагает, это, конечно, не путь буржуа и не путь волка, а какой-то третий Путь — тот, который ведет в Третье Царство Духа“ ([5], 180).

Так выглядит в самых общих своих контурах то решение проблемы „Степного волка“, которое предлагает новейшее гессеведение. Но измеримая бытийственной бездонностью непрозрачность смысла — это не проблема, а тайна „Степного волка“ — тайна, которую трудно локализовать в каком-либо из мыслимых в данном контексте измерений осмысляемого художественного мира: ведь ни одно из них не может претендовать на монопольное владение тайной — она, напротив, владеет ими всеми, воплощая тем самым универсальную и вместе с тем всегда конкретную черту художественной истины — быть явленной тайной ([6], 183). Но попытаемся назвать эти измерения — наметить себе хотя бы контуры того смыслового пространства, в котором должно осуществиться познавательное движение постижения тайны — тайны „Степного волка“. Обретут ли в дальнейшем эти контуры большую четкость и будет ли процесс постижения тайны реальным процессом — не менее реальным и не менее позитивным, чем процесс решения проблемы? Смысл этого вопроса — не только в сложности „Степного волка“ — он коренится в самой сути тайны: не существует тайны частного: любая тайна есть, в конечном счете, тайна целого, точно так же как целое есть тайна, постигаемая в ином, особом модусе поступательности: эта поступательность осуществляется не в каком-либо одном измерении целого, а в интеграле его измерений; поэтому тут неуместно слово „вперед“, намекаю-

щее на движение в повседневном пространстве-времени; даже слово „вглубь“ обретает в таком случае — несмотря на неизмеримо большую его адекватность — неизбежную, хотя и бесконечно положительную метафоричность: истинная целостность (а ведь именно такой мыслится нам художественная действительность) означает не только стремящуюся к недостижимой синкретичности слиянность измерений, но и принципиальную неожиданность — непредвидимость каждого из них.

Помыслим эту неделимую тайну целого — тайну „Степного волка“ — в следующих трех ее измерениях:

Это, во-первых, тайна образно-символической структуры романа — той единой семантики этой структуры, которая ожидает своего раскрытия в русле симвонологии как „диалогической формы знания“ ([7], 828): „смысл Символа реально существует только внутри человеческого общения, внутри ситуации диалога, вне которой можно наблюдать только пустую форму символа... Если вещь только позволяет, чтобы ее рассматривали, то символ и сам „смотрит на нас“ ([7], 828). Такое понимание симвонологии противоположно тому, которое владеет гессеведением, и оно придает первую четкость тем контурам смыслового пространства, в пределах которого должен обрести реальность процесс постижения тайны: это пространство — пространство диалогической поэтологии: ведь мы говорим о тайне „Степного волка“ вовсе не потому, что собираемся разгадать ее (постижение не есть разгадывание); говорить о тайне в данном случае — значит попытаться — вопреки всему, что фатально этому препятствует — говорить о Гессе так, чтобы хоть в какой-то мере это означало: говорить с ним, быть участником хоть и очень негромкого, но, тем не менее, не отсутствующего с ним диалога. Ведь именно диалог предполагает (по словам Бахтина) у личности, к которой мы диалогически обращаемся, то „внутреннее ядро, которое нельзя поглотить, потребить (значит, и разгадать — В. Л.). (Здесь сохраняется всегда дистанция)... критерий здесь не точность познания, а глубина проникновения“ ([8], 204). Но если (такова, видимо, основополагающая мысль диалогической поэтологии) точность в таком случае бывает обманчивой, то глубина скажем мы может быть — и бывает — убегающей и поэтому нельзя даже помыслить о разгадке тайны. Но сосредоточиться на ней — на этой тайне —, побыть вблизи нее, взглядеться в нее хотя бы для того, чтобы не быть до конца в плену у пытающегося завладеть творчеством Гессе овеществляюще-объективирующего аналитизма — в этом, нам кажется, вполне может заключаться наша цель.

Это, во-вторых, тайна всего творчества Гессе. Эта тайна была бы иной — или ее не было бы вовсе — без „Степного волка“. Отношение этого романа ко всему „остальному“ творчеству Гессе — это напряженное отношение схождения и несхождения, утверждения и отрицания: ведь современный город (с Герминой на ее улицах,) — хронотоп „Степного волка“ — присутствует только в этом романе (его нет ни до, ни после него), как бы предостерегая нас этой своей броской уникальностью от соблазна ограничиться той линейно-поэтапной локализацией „Степного волка“, которую предлагает гессеведение („Степной волк“ — произведе-

ние второго этапа творческой эволюции писателя). Попробуем поступить иначе: вообразим себе творчество Гессе не в виде линейно развертывающейся поэтапности, а в виде изначально-подлинного целого — в виде сферы — и более того — в виде не неподвижно-застывшей, а пульсирующей гераклитовой сферы со „Степным волком“ в качестве ее интенсивного центра — центра, олицетворяющего собой скрытую явленность тайны целого — того целого, которое именуется художественным миром Германа Гессе. „За каждым художественным шедевром притаилась укрощенная судьба“, говорит А. Мальро ([9], 627) и, видимо, тот же смысл заключен в следующих словах Бахтина: „Художественное целое представляет из себя преодоление, притом существенное, некоторого необходимого смыслового целого (целого возможной жизненно значимой жизни „([10], 155). Хорошо известны глобальные, „целостные“ определения творчества Гессе: „неоромантизм“, „магическое мышление“ и т. д. Мы не думаем оспаривать адекватность этих определений, но нам представляется, что возможен и иной взгляд на них, взгляд, для которого неоспоримость обоачивается судьбой — той, может быть, судьбой Германа Гессе, укрощением (или попыткой укрощения) которой и явился „Степной волк“. Символика „Степного волка“ как воплощение самопреодоления Гессе, как средоточие тайны этого самопреодоления — его истоков и его смысла — так тайна второго измерения сливается с тайной первого, углубляя ее смысловую перспективу.

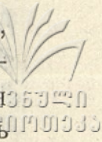
И это, в-третьих (а, может быть, в первую очередь) — тайна творимого в „Степном волке“ Универсума, явленного в нем „события бытия“ ([10], 150): ведь „всякое произведение искусства... говорит о мире в целом“, оно не „исследует какой-либо один аспект действительности, а конкретно представляет от ее имени в ее универсальности... — оно дает олицетворенную Вселенную, которая вместе с тем есть личная Вселенная художника“ ([11], 454). Как воспримем мы эту „личную Вселенную“ Гессе? Как дуалистический мир романтической сказки? Или как модернистский мир „имманентного мистицизма?“ ([1], 31). Во всех этих и подобных случаях мир Гессе — это мир, ставший объектом историко-литературоведческой классификации, мир того Гессе, о котором мы говорим, но не того Гессе, к которому мы обращаемся: такой мир „позволяет, чтобы его рассматривали“, но он сам не „смотрит“ на нас и не есть „субъект обращения“ ([12], 338). — не есть ожидающая диалогического постижения тайна. Как постичь то „совершенно новое видение мира“, тот „образ мира“ или ту „реальность смертной плоти мира“ ([10], 151), которые воплотились в „Степном волке“ Германа Гессе, если это постижение не будет ответом из глубины становящегося в нас же самих бытия, не будет напряженным тождеством вопрошания и ожидания?

Можно, повидимому, сказать, что „Степной волк“ таит в себе образ целого — того трехмерного целого, которое и есть для нас интенсивно воспринятый гессевский художественный мир, обозначающий свои контуры через призму этого романа. Измерения этого целого — мы это видели — сливаются друг с другом: каждое из них синонимично другим и углубляет их смысловую перспективу, а все вместе порождает инте-



гральную тайну романа — точку притяжения диалогической поэтологии. Но эта тайна (это целое) образна в той мере, в какой она поэтична и поэту можно сказать: исходная для нас непрозрачность смысла „Степного волка“ есть непрозрачность воплотившегося в нем образа целого. И выявить тайну этого романа — значит узреть — но не только узреть, но и выявить — этот образ во внутренне расчлененном, но по сути дела целостном акте диалогической поэтологии. Но возможно ли это — и как это возможно? Что значит — узреть и выявить образ — тайну целого? Вспомним приведенную Аверинцевым цитату из М. Хайдеггера: „Тайну мы познаем никоим образом не через то, что мы ее разоблачаем и расчленяем, но единственно через то, что мы сохраняем тайну как тайну“ ([7], 832). Но узреть и выявить — не значит разоблачить и расчленить, а сохранить тайну (сохранить ей жизнь,) возможно только в акте диалогического ее постижения: „когда диалог кончается, все кончается“ ([12], 338) — кончается (перестает быть действительной реальностью), следовательно, и тайна — она невозможна вне ситуации диалога. И все же, как говорит Аверианов, „этот антианализм имеет основания в объективной природе символа (поэтической действительности — В. Л.) и может быть „снят“ лишь в такой позитивной теории символа, которая сумела бы вполне учесть его рациональные и вне-рациональные аспекты, не мистифицируя последних“ ([7], 832). Но наметить такую позитивную теорию — значит рационально определить модус сохранения и выявления внерационального — транспозиции образности из сферы поэзии в сферу поэтологии. Поэтологичность есть транспонированная поэтичность — разве не таким должно быть основополагающее утверждение немистифицированного антианализма? Этот акт транспозиции и есть рациональный момент интерпретирующего диалога: он может — должен — предохранить нас от „субъективного интуитивизма“ ([7], 826) — ведь сама суть (диалогической) транспозиции — это стремление полностью сохранить исходную структуру, уделив ей новую бытийственную сферу самораскрытия; и он же должен предохранить нас от „поверхностного рационализма“ ([7], 826): такой рационализм есть не только погоня „за мнимой объективностью и четкостью“, отмысливание в этой погоне диалогического момента — он должен быть понят и как потеря конституирующей художественность образности. У поэтологии (символологии) должны быть два смыкающихся полюса самоутверждения: утверждая себя как „инонаучную форму знания“ ([7], 828) по отношению к точным наукам, она должна утвердить себя как и н о о б р а з н у ю форму выражения по отношению к поэзии. Понятая таким образом инообразность и есть способ бытия инонаучности.

Как должна выглядеть эта инонаучность — и эта инообразность — в нашем случае, в случае, когда мы пытаемся узреть и выявить таящийся в „Степном волке“ образ целого? Будучи единой и неделимой — ведь такова созидающая ее тайна целого — она должна обладать той же трехмерностью, той же реальностью сливающихся, но не совпадающих измерений. Назвать эти измерения поэтологической образности — значит транспонировать поэтическую образность „Степного волка“ в познавательное пространство диалогической поэтологии.



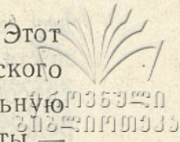
Назовем в первую очередь то измерение поэтологической образности, которое отразит целое с предельным тождеством изначальности и открытости, с максимальным совпадением образности и целостности. «Лиричная Вселенная художника» не будет и нашей Вселенной и не будет «смотреть на нас», если „совершенно новое“ в ней не совпадет и не сольется с изначальностью с ее вечно открытой и вечно заново наполняемой структурой. Мы уже назвали эту структуру — пульсирующую сферу Гераклита, симболизируемую образом „вечно живого, мерами загорающегося и мерами потухающего огня“ ([13], 44). Эта структура изначальна уже потому, что она досократична, но ведь и в пределах досократики Гераклит занимает особое место: „Гераклит — это досократовская философия и эстетика вообще... Это — общее досократовское эстетико-философское мировоззрение, выраженное в максимально яркой форме“ ([14], 375). Следовательно, Гераклит интегрально-досократичен — черта, нашедшая воплощение в самой сути его мысли: „его мысль остается открытой и многомерной... она не фиксирует бытия, не отделяет бытия от становления — бытие для него есть становление и становление есть бытие „([15], 9). И хотя эта мысль поэтична ([15], 9), все же, „при всей поэтичности образов у Гераклита его философия не есть поэзия, его стиль — не просто поэтический“ ([14], 357). В конечном счете стиль Гераклита не научный, не философский, „не поэтический, не мифологический“ ([14], 358). Не есть ли в таком случае первозданная синтетичность этого стиля искомым источником возможной полноты поэтологической мысли — той полноты, воплощением которой должна явиться восходящая именно к Гераклиту неделимость рационального и иррационального? Но конкретным выражением этой полноты и этой неделимости явился именно гераклитовский Огонь — символ „ритмически пульсирующего космоса“ ([14], 390): „Огонь Гераклита... выступает в качестве некоего архетипа матери, определяющего ее не только фактически, но и структурно ... гераклитовский огонь структурен и определяет собою всякую другую структуру...“ ([14], 360).

Примем эту структуру за искомое начало поэтологической образности и вместе с тем — за бытийственную основу поэтологического диалога: этот диалог анамнестичен по существу: постижение тайны нового („личной Вселенной художника“) не только возможно, но и бытийственно необходимо потому, что это постижение есть воспоминание единой для всех нас уходящей в хронотопную даль изначальности. Именно анамнез есть воплощение того напряженного тождества вопрошания и ожидания, которым не может не быть постижение художественной тайны: мы вопрошаем поэтическую действительность о том, о чем мы неминуемо забываем без нее — и ожидаем от нее воскресения — нового творения — именно забытого. Но забытое — это всегда бытие, бытие в решающей черте его сути — в его бездонности. И не есть ли структура гераклитовского Огня именно бездонность, раз и навсегда уловленная в столь далеких от нас — и столь нам близких — недрах досократики? Бездонность — это не зияющая пустота и не застывшее в роковой определенности содержание, а преодолеваемое в взрывном движении тождество этих двух антитетичных начал — космоса и хаоса (хаоса в изначальном смысле этого слова, т. е. хаоса как „зияющей

пустоты ([16], 13). Вообразим себе поэтому эту структуру как вечно возвращающуюся образную константу, ожидающую смыслового наполнения в „роковые минуты“ мира — в те минуты, когда мир, находясь на невыносимой грани потухания и возгорания, являет эту грань как обновленный лик своей бездонности. Будет ли художественный мир полным или неполным узрением этого лика? Будет он — этот мир — порождением взгляда, отвернувшегося от бездонности или принявшего ее за одно потухание? Или же (не таким ли представился мир поэтическому видению Достоевского и Германа Гессе — автора „Степного волка“ ?) случится так, что именно она — явленная бездонность пульсирующей Вселенной — составит глубинную семантику творимого мира? В таком случае открытая структура гераклитовского Огня и будет решающим поэтологическим образом — первым измерением поэтологического целого — „одаривающим“ остальные измерения „модификацией своей полноты“ ([11], 453).

Не есть ли „Степной волк“ именно полное узрение мира в одну из его „роковых минут“ и не понять ли нам его глубинную семантику как явленную бездонность пульсирующей Вселенной? Мы говорили уже, что отношение этого романа ко всему „остальному“ творчеству Гессе — это напряженное отношение сходства и несходства, утверждения и отрицания, что этот роман — интенсивный центр гессевского художественного мира, центр, воплотивший тайну его самопреодоления. Теперь это самопреодоление обретает позитивный — семантический смысл — оно символизируется сутью и структурой, образной целостностью представленного в романе мира. Но увиденный в таком свете „Степной волк“ выпадает из комплекса историко-литературоведческих классификаций, локализирующих Гессе в спектре современных эстетических течений. Согласно критериям, принятым в гессеведении, он именуется неоромантиком или модернистом, — такова амплитуда его „объемных“ характеристик. Но ни одно из этих течений — ни модернизм, ни неоромантизм — не есть полное узрение породившего их мира — мира в его „роковую минуту“: неоромантизм отворачивается от бездонности, модернизму же она видится как одно лишь потухание. Но это значит: невозможно вообще классифицировать „Степного волка“ „немыслимо сделать его объектом классификации, не потеряв при этом создающей его сути. Эта суть — полнота уловленного в нем мира и разве мыслимо классифицировать полноту, указать ей „место“ где-то и в чем-то? Иллюзия универсальной классифицируемости — порождение художественных миров, отступающих от полноты и являющих свою поддающуюся обобщению объектность именно как отблеск этой неполноты. Полнота же уникальна — уникальна так же, как и неисчерпаема: сделать ее объектом — значит посмотреть на нее со стороны и тем самым потерять ее, — потеряв при этом единственную возможность узреть мир в его истинной — зримой лишь в „роковую минуту“ — сути — в образе пульсирующего гераклитовского Огня.

Этот Огонь для нас — первое, решающее измерение поэтологического целого: зародившись в глубине «большого времени» ([8], 211), он живет ожиданием «роковых минут» — минут своего нового возгорания, своего неповторимого обновления. Как обновляется он в «Степном волке», как



выглядит на этот раз символизируемая этим Огнем бездонность мира? Этот вопрос по сути — вопрос об остальных двух измерениях поэтологического целого — о тех его измерениях, которые должны воплотить уникальную смысловую наполненность вечно возвращающейся образной константы — ее гессевскую интерпретацию. Постигнуть эту интерпретацию — значит обрести поэтологические образы, транспонирующие две ипостаси воплощенного в „Степном волке“ образа целого — его жанровую суть и его символическую структуру. Сосредоточимся пока на символике «Степного волка» — она и есть для нас выступающая на „поверхность“ глубина романа, именно ею к нам обращен его внутренний лик. Существует ли модус постижения этой символики — модус, далекий от аналитизма, но близкий к ее тайне — к тайне беспокоящей нас непрозрачности целого? Мы уже попытались подступиться к этой тайне, узрев ее источник — источник ее зарождения и ее возможного постижения — в „большом времени“, которое и наделило поэтологию существенным единством диалогичности, анамнестичности и образности. Попытаемся теперь „взглянуть“ иначе на „большое время“, сузив, возможно, его хронологическую широту, но отнюдь не глубину: „большое время“ не перестанет быть большим, если оно совпадает с „роковой минутой“ мира: ведь именно эта минута являет всю содержательную безмерность времени, преобразуя его хронологическую протяженность в наглядно зримую бездонную глубину. Но мы должны в то же время раздвинуть рамки самой диалогичности, помыслить иное, еще не затронутое нами ее измерение: диалог поэта (и наш собственный диалог) не только с воплощающей бытийственную бездонность образной константой, но и с другим художником, также явившимся миру в его „роковую минуту“, также узревшим мир через глубину той же константы. Мы хотим говорить не о „влиянии“ одного художника на другого: любое влияние предполагает как субъекта, так и объект влияния и уже потому влияние недиалогично. Мы имеем в виду нечто противоположное влиянию, а именно то, что поясняется в следующих словах Бахтина: „Существуют разные виды активности познавательной деятельности: активность познающего безгласную вещь и активность познающего другого субъекта, т. е. диалогическая активность познающего, которая встречает диалогическую активность познаваемого субъекта. Диалогическое познание есть встреча“ ([8], 206). Смысл встречи, однако, создается не только встречающимися субъектами — его создает и то, что можно было бы назвать „предметом встречи“: „отношение к чужим высказываниям нельзя оторвать от отношения к предмету (ведь о нем спорят, о нем соглашаются, в нем соприкасаются) и от отношения к самому говорящему. Это — живое гriedинство“ ([17], 145). Диалогическая встреча Гессе с другой художественной мыслью, воссоздающей ту же бездонность пульсирующего мира — таково обретаемое нами новое измерение диалогичности.

Этот другой художник — Достоевский. Но почему должны мы говорить как о чем-то конституирующе значимом о встрече Гессе — автора „Степного волка“ — с Достоевским? Параллели с Достоевским (они суммированы в названной статье Т. Пэчмас) — одна из тем, очень распространенных в гессеведении: говорится о том, что оба писателя изобразили упа-

док западной цивилизации, что их романы — это описания трагедии интеллекта ([4], 211), что оба писателя верили в появление „нового человека“, способного „объединить Европу и Россию в одно органическое целое посредством истинного проявления „активной любви“ ([4], 212) и т. д. Достоевский и Гессе объединяются и под знаком общности мировоззрения: „Вера в целостность мира или единство всех вещей лежит в основе философии как Достоевского, так и Гессе“ ([4], 212). Да и сам Гессе не только писал о „мифической глубине и мощном размахе“ ([18], 304) произведений Достоевского, но и пытался определить свое эстетическое кредо — „магическое мышление“ — с опорой на характер мышления князя Мышкина ([18], 311).

Но мы имеем в виду нечто другое, а не эти лежащие на поверхности параллели. Поверхность этих параллелей — в их голой понятийности, отражающей только идеологическую, а не поэтическую близость двух художников — ту близость, которая могла зародиться лишь в глубине их диалогической встречи и которая должна была вылиться в конституирующую „Степного волка“, имманентную ему целостную образность. Истолковать эту образность — значит истолковать диалогическую встречу Достоевского и Гессе — художественный смысл и поэтическую тайну этого диалога. Символика романа совпадает для нас с символикой этой встречи — тут возможен лишь единый, неделимый акт постигающего толкования.

Этот акт — в той мере, в какой он осуществим и осуществляется — акт неоднаправленного, обретающего объем и глубину диалога: пытаюсь постигнуть Гессе. — автора „Степного волка“, мы должны попытаться постигнуть в то же время и Достоевского, увидеть его через призму этого романа: диалог с Достоевским созидает „Степного волка“, но (именно поэтому!) и „Степной волк“, может быть, бросает на русского писателя в своем роде единственный (если не по широте охвата, то, по крайней мере, по глубине проникновения), ничем не заменимый свет. На что падает этот свет и каков лик целого, им освещаемый? Говоря о целом, мы имеем в виду вовсе не перспективу его экстенсивного охвата: для образного целого должно быть справедливо то, что говорит Бахтин о личности в контексте диалогического к ней отношения: „личность не требует экстенсивного раскрытия, — она может сказаться в едином звуке, раскрыться в едином слове...“ ([17], 144). Но то, в чем скажется и раскроется целое, и будет его интенсивным центром в данном диалогическом контексте. Каков интенсивный центр символики „Степного волка“, раскрывающий поэтический смысл диалога между Гессе и Достоевским? Каков центральный символ этого романа?

Будем исходить из того, что „символ есть образ, взятый в аспекте своей знаковости и что он есть знак, наделенный всей органичностью мифа и неисчерпаемой многозначностью образа“ ([7], 826). Но можно (или нужно ли) принять предметность (или вещьность) за непременный атрибут символа? По словам Аверинцева, „предметный образ и глубинный смысл выступают в структуре символа как два полюса, немыслимые один без другого ([7], 826), и он же говорит о „человеческой сущности, не овеществляемой, но символически релизуемой в вещном“ ([7], 828). Но образ может быть —

и бывает — не только предметным и вещным, но и событийным. Более того: не событийным ли должен быть образ, выступающий в качестве центрального символа в художественной повествовательной структуре? В таком случае именно событийный, а не предметный образ будет „смотреть на нас“ из сюжетной канвы романа, смысл будет „просвечивать“ через этот событийный образ, „будучи дан именно как смысловая глубина, смысловая перспектива, требующая нелегкого „вхождения“ в себя“ ([7], 826).

Таким событийным образом — центральным символом — „Степного волка“ будет для нас встреча Гарри Галлера и Германы. Эта встреча имеет свой „бытовой“ хронотоп: она происходит в „Черном Орле“ после бегства Гарри из дома профессора, но по существу она заполняет все романное пространство, преобразуя его в бытийственно для себя необходимую, сложную хронотопно-полифоническую структуру.

Именно этот событийный образ и есть для нас интенсивный центр символики романа, именно в нем — как в центральном символе — должен раскрыться поэтический смысл диалога между Гессе и Достоевским.

Мы уже говорили об одном аспекте симвонологии: „истолкование символа есть существенным образом диалогическая форма знания“ ([7], 828). Другой ее аспект, конкретизирующий диалогичность и наделяющий ее семантической направленностью, это аспект соотношения символа и мифа в структуре поэтической действительности. Аверинцев говорит о родстве между символом и мифом, о том, что „символ и есть миф, „снятый“ (в гегелевском смысле) культурным развитием...“ ([7], 827). Но существует и другой взгляд на соотношение символа и мифа, сближающий эти категории не в историческом, а в систематическом плане: „то, что мы называем... символом, подобен концентрированному мифу“ и „невозможно размежевать миф и символ“ ([19], 675). Воспримем символ как сжатый, свернутый миф — как миф, представляющий собой именно „смысловую глубину, смысловую перспективу“ — глубинную семантику символа, раскрываемую в познавательном пространстве диалогической поэтологии. Понятый таким образом миф — миф как глубина событийного образа — и будет для нас вторым измерением поэтологического целого, постигающим конкретную смысловую наполненность гераклитовской образной константы.

Говорить о мифе как о глубинной семантике символа — не значит отвергнуть его многозначность: „символ тем содержательнее, чем более он многозначен“ ([7], 826). Но многозначность символа можно понять как принципиальную возможность неидентичных мифологических его толкований: глубина символа во всей ее мыслимой полноте — это интеграл бесконечного множества интенционально различных, но экстенционально совпадающих мифов, латентно пульсирующих в символе и ожидающих часа своего рождения в актах диалогической поэтологии. Каков миф, пульсирующий для нас в том событийном символе, которым является встреча Гарри и Германы?

Мы назовем этот миф поэтической тайной Достоевского, постигнутой Германом Гессе. Мы не можем поступить иначе: контуры мифа возникли по-

тому, что возник образ, слагающийся из наглядно-зримо сопоставляемых, „смотрящих друг на друга“ целостных видений двух художественных миров: Достоевского и Гессе. Интенсивным центром в мире Гессе является то, что пронизывало весь (или почти весь) мир Достоевского: происходящая в пределах далекого от природы современного города встреча двух существ: потерявшего душевный покой мужчины и „падшей“ женщины. Это „отлучение от природы“ ([20], 111) — одна из броских черт мира Достоевского: „Почему у Достоевского нет природы и пейзажей, а все сосредоточено в городе, и что бы это могло значить?“ ([20], 111) — таков вопрос, поставленный одним из современных исследователей русского писателя перед лицом этого отлучения. На этот вопрос дается ответ, о б ъ я с н я ю щ и й эту „бесприродность“: „Достоевскому нужно это отлучение от природы, чтобы, порвав пуповину с братской средой, накоротке замкнуть людей лишь друг на друга, создав тем самым громадное напряжение, вибратор, усилитель для разглядывания малейших внутрочеловеческих душевных поползновений“. ([20], 111). Но Гессе не исследователь Достоевского, а художник, вступивший с ним в поэтический диалог — в тот диалог, который и явился для него актом самопреодоления: обычный для Гессе многообразный природный фон исчезает в „Степном волке“ — в этом „романе большого города“ ([5], 173).

Вспомним еще раз слова Мальро: „За каждым художественным шедевром притаилась укрощенная судьба“. Не была ли судьбой Достоевского одна большая, гнетущая боль и прежде всего — боль, порожденная двумя событиями — поруганиями, столь явственно разыгрывавшимися в современном ему городе — поруганием Природы и поруганием Женщины? Эти две боли слились воедино и породили Миф — укрощение Судьбы и глубинную семантику событийного символа — символа Встречи. Верно ли, что в мире Достоевского „нет природы“? Нет. Природа здесь — это Женщина. Женщина — больше природа, чем пейзажи — горы, реки, моря и т. д., это природа — преобразованная из повседневного модуса экстенсивности в космический модус интенсивности — лик природы, смотрящий на нас (и в нас) со столь близкого расстояния, что совсем не трудно его не заметить. Поруганная Природа — Природа, от которой отвернулся, которую забыл Человек — сжалась и сгустилась, чтобы стать Женщиной, а Женщина, вобрав в себя проступающий наружу, ставший явленным смысл сжатой и сгущенной Природы, начала свою горестную одиссею. Что же такое проституция, если не эта одиссея — скитания Женщины-Природы, тоскующей по своей Итаке? В этом мифе, порожденном болью, проституция обретает совершенно новое, иное измерение, не совпадающее с повседневной ее поверхностью и даже противоположное ей — измерение Женской Одиссеи. Вернется ли на свою Итаку Женщина-Природа? Произойдет ли Встреча с Ним — с Единственным, который не отвернется от Бездомной, который поймет... но что, что он поймет? Ответ на этот вопрос — сама глубина Встречи, тайна ее непредсказуемого смысла.

Не постиг ли Гессе именно эту поэтическую тайну Достоевского и не есть ли этот же миф — образная глубина гессевской встречи — Встречи Гарри и Гермины? „Всякое высказывание, — говорит Бахтин, — всегда име-



ет адресата... Но, кроме этого адресата („второго“), автор высказывания с большей или меньшей осознанностью предполагает высшего „наадресата“ („третьего“), абсолютно справедливое ответное понимание которого предполагается либо в метафизической дали, либо в далеком историческом времени“ ([17], 149). „Степной волк“ явился именно таким неожиданным „ответным пониманием“ — неожиданным потому, что исходило оно одновременно из редко сливающихся двух источников: из метафизической дали и из недалекого, пронизанного тем же поруганием, причиняющего ту боль времени. Женщина в мире Гессе до и после „Степного волка“ — это одна из данностей в символически увиденном царстве природы. Но в „Степном волке“ сделан решающий шаг — Женщина здесь одна символизирует природу, преобразуя тем самым ее — столь обычную в мире Гессе — спасительно-обволакивающую экстенсивность в нежно и властно зовущую интенсивность: Гарри хочет и должен подчиняться повелевающей Гермине, но именно эта цепь сменяющих друг друга повелений пронизана несмолкающим аккордом материнской нежности, зазвучавшей уже в „Черном Орле“: „А как тебя звать?“ — спросила она вдруг. „Гарри“. „Гарри?“ Мальчишеское имя! Да ты и есть мальчишка, Гарри“ ([21], 100). В других романах Гессе бездомность — потеря родины и ее поиск — удел человека, но человек этот — мужчина. Но в „Степном волке“ бездомна также и Природа-Женщина и трудно сказать, кто „бездомнее“. „Как ты думаешь — спрашивает Гермину Гарри, — почему я смогла тогда узнать и понять тебя? „Почему, Гермину? Скажи!“ „Потому что я — как ты (подчеркнуто здесь и далее нами — В. Л.). Потому что я так же одинока, как ты...“ ([21], 154). И далее: „Ах, Гарри, мы должны пройти через столько грязи, через такую бессмыслицу, чтобы вернуться домой, ...“ ([21], 195). „Мы“ — говорит Гермину и это „мы“ звучит — не обязательно дословно — по всему роману, опровергая недиалогически-фрейдистское толкование образа Гермину, делающее из нее „воплощение подсознательного“ и „темы чувственности“. Гермину не только ведет Гарри: она сама — воплощение ставшего страстью желанья, чтоб ее повели — повели на предчувствуемую, но неведомую родину: „Я научу тебя тому, как танцевать, играть и улыбаться и все же не быть довольным. И я научусь от тебя тому, как мыслить, как знать и все же не быть довольной...“ ([21], 154—155). Слышит ли этот зов — и эту мольбу — Гарри? Увы, он не слышит ее так же, как и многие интерпретаторы образа Гермину (и всего „Степного волка“): даже столь явственный на эту бездомность (и на эту мольбу) намек, как прочитанные Гарри в маскарадной записке слова (они написаны самой Гермину) — „Гермину в аду“ — остаются неслышанными и непонятыми. Гермину знает, что не будет услышана, что ей суждено быть только ведущей, но не ведомой, что она может вывести из ада Единственного, но сама останется в аду: именно в этом смысл выражаемой ее взглядом „знающей грусти“ ([21], 130), предшествующей ее „повелению“: „...Ты выполнишь мой приказ и у бь е ш ь меня...“ ([21], 132): ад был не только адом, но и одиссеей до встречи с Гарри: можно было думать и мечтать о далекой Итаке, куда поведет Единственный, — но ад



будет только адом после встречи с ним: пусть он ее убьет до того, как поглотит ее ничем уже не согретый ад.

Это миф — второе измерение поэтологической образности раскрывает, может быть, тайну „Степного волка“ как интенсивного центра гессевского художественного мира, тайну его самопреодоления: самое пустое, самое бессмысленное для Гессе время — настоящее — наполняется бесспорным космическим смыслом, становясь хронотопной ареной интегрально космического, всеохватывающего „события бытия“ — противостояния и встречи потерявших друг друга, обездоленных и ищущих родину двух космических существ — Человека и Природы. В этом событии — в этом мифе — и проглядывает бездонность бытия, слиянность и нерасторжимость хаоса и космоса.

Но миф бытийствует неуловимо, он погружен одновременно в два синтезируемых им же измерения целого: в образную константу Огня и данную столь же образно жанровую суть романа. Говоря о жанровой сути, мы имеем в виду ту радикальную, мыслимую в своем пределе соотношенность жанра с глубочайшим смыслом — с глубочайшей семантикой — художественного мира, которую имел в виду Бахтин, когда нашел возможным увидеть в полифоническом романе Достоевского бытийствующий в нем другой жанр — мениппею. Этот другой жанр — как бы внутренний лик полифонизма, его нашедшая прорыв в космологию ипостась: „Мениппея — универсальный жанр последних вопросов. Действие в ней происходит не только „здесь“ и „теперь“, а во всем мире и в вечности: на земле, в преисподней и на небе“ ([12], 197). Но способна ли мениппея одна заполнить весь тот максимально возможный смысл, который — по определению — придается жанру последних вопросов? „Мениппея — глубоко карнавальный жанр“ ([12], 210), а „ядро карнавального мироощущения — пафос смен и перемен, смерти и обновления, Карнавал — праздник всеуничтожающего и всеобновляющего времени“ ([12], 166). И все же охарактеризованные Бахтиным карнавальные категории — фамильярность, эксцентричность, мезальянсы, профанация — не могут (если исходить из их семантики) служить обновлению в той же мере, в какой они служат смерти: обновление предполагает ту степень содержательной определенности, которой по сути дела противоречит карнавальное мироощущение. Следовательно, карнавал — лишь один из полюсов всеохватывающего космического события — такого события, которое символизируется пульсирующим гераклитовским Огнем. „Представленный“ самому себе, карнавал, может быть, и сможет охватить его вширь, но не вглубь — глубина может бесконечно сужаться, доходить до „размеров“ почти исчезающей интенсивной точки — но она есть, определяя своим бытием глубинный смысл космического свершения. Каким же будет другой полюс космического события, определяющий именно эту глубину — глубину обновления? Таким полюсом, антитетично противостоящим карнавальности и синтетично с ней сливающимся, может быть только трагическое: ведь изначально — в античности — „трагическое понималось вовсе не как нечто, затрагивающее только Человека — оно мыслилось как отражение изначального облика мира... ([22], 12).

Именно такой представляется жанровая суть „Степного волка“ — его третье целостное измерение. Хотя доходящая до гротескности (в эпизодах, изображающих „Бессмертных“) карнавальность и заполняет вширь почти все романное пространство, трагическое — как последний смысл этой карнавальности и последнее его оправдание — бытийствует в нем как интенсивная глубина этого пространства. Такое соотношение этих двух антитетичных и в одинаковой мере максималистских начал — карнавальности и трагичности — намечена уже в „Трактате“: юмору (или иронии и гротеску — его контекстуально-ситуативным модификациям) как возможному бытийственному выбору противостоит „космическое“, „безусловное“, „трагическое“ (121, 18). Но такая голая антитетичность этих начал — именно то, что отрицается самой сутью Гермины-Природы: её голос — единственный в романе, призывающий — нежно и властно — Человека не отвернуться от бездонности мира — слиянности его потухания и возгорания, а пойти навстречу этой бездонности — зарождающемуся в ее лоне неизведанному смыслу нового трагизма.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Th. Ziolkowski, The Novels of Hermann Hesse. Princeton, 1965.
2. А. Г. Березина, Герман Гессе, Ленинград, 1976.
3. В. Zeller, Hermann Hesse in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg, 1963.
4. Т. Pachmuss, Dostoevsky and Hermann Hesse: Analogies and congruences. In: Orbis Litterarum, 1975, 30.
5. М. Вoulby, Hermann Hesse. His Mind and Art. Ithaca, N. Y., 1967.
6. W. Emrich, Das Problem der Symbolinterpretation im Hinblick auf Goethes „Wanderjahre“. In: Die Werkinterpretation. Hrsg. von H. Enders. Darmstadt, 1967.
7. С. С. Аверинцев, Символ. Краткая лит. энци., т. 6, 1971.
8. М. М. Бахтин, К методологии литературоведения. Контекст. 1974.
9. А. Malgouyres, Stimmen der Stille. Baden-Baden, 1956.
10. М. М. Бахтин, Проблемы автора, ВФ, 7, 1977.
11. И. Роднянская, Художественный образ. Философская энциклопедия, т. 5, 1970.
12. М. М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, М., 1963.
13. Материалисты древней Греции. Под ред. М. А. Дыникова, М., 1955.
14. А. Ф. Лосев, История античной эстетики (ранняя классика), М., 1963.
15. К. Axelos, Heraclite et la philosophie. Paris, 1962.
16. W. Jaeger, The Theology of the Early Greek Philosophers, Oxford, 1948.
17. М. М. Бахтин, Проблема текста. Опыт философского анализа, „Вопросы литературы“, 10, 1976.
18. H. Hesse, Schriften zur Literatur. Band II. Frankfurt am Main, 1972.
19. W. Knevels, Wesen und Sinn des Mythos. In: Studium Generale. Jg. 15, Hf. 10 (1962).
20. Г. Д. Гачев, Космос Достоевского, в сб.: Проблемы поэтики и истории литературы, Саранск, 1973.
21. H. Hesse, Der Steppenwolf. Berlin, 1927.
22. E. Fink, Metaphysik der Erziehung. Frankfurt am Main, 1970.

3. ლ ი ბ ა ნ ი ძ ე

სახე მთლიანისა და მითის სიღრმე ჰ. ჰესეს რომანში „ტრამალის მგელი“

რ ე ზ ი უ მ ე

სტატიის მიზანს წარმოადგენს ჰ. ჰესეს რომანის „ტრამალის მგლის“ მთლიანური ინტერპრეტაცია დიალოგური პოეტოლოგიის პრინციპებზე დაყრდნობით. მთლი-

ანობა ამ შემთხვევაში გულისხმობს არა რომანის მხატვრული სინამდვილის ექსტენსიურ ამოწურვას, არამედ ამ სინამდვილის ისეთი ინტენსიური ცენტრალიზაციას, რომელიც კონცენტრირებულია რომანის პოეტური არსი, მისი ყოფიერებითი სიღრმე. ასეთ ინტენსიურ ცენტრად — რომანის ცენტრალურ სახე-სიმბოლოდ მიჩნეულია ჰერმინა. ზოგადთეორიულ პლანში მხატვრული სიმბოლო გაგებულია როგორც კონცენტრირებული მითი, ხოლო სიმბოლოლოგია — როგორც ამ ლატენტური მითის დიალოგური წვდომა და გაშლა. მოცემულ შემთხვევაში იგულისხმება, რომ ჰერმინა წარმოადგენს იმ ფუნქციონირებელ მითის კონცენტრაციას, რომელიც დიალოგურად აერთიანებს დოსტოევსკის და ჰესეს (როგორც „ტრამალის მგლის“ ავტორს). აქედან გამომდინარე, მთელი რომანი შეიძლება გავიგოთ როგორც ამ ორი მხატვრის დიალოგური შეხვედრის შედეგი — შედეგი, რომელშიც გადალახულია ჰესეს სხვა ნაწარმოებებისათვის დამახასიათებელი ნეორომანტიზმი და მიღწეულია ორი ესთეტიკურად მაქსიმალისტური საწყისის — კარნავალურობისა და ტრაგიკულობის — ღრმა კოსმოლოგიური სინთეზი.

W. LEBANIDSE

**DIE TIEFE DES MYTHOS UND DIE GANZHEITSGESTALT IN HERMANN HESSES ROMAN „DER STEPPENWOLF“**

**Z u s a m m e n f a s s u n g**

Unser Ziel besteht darin, eine auf den Prinzipien der dialogischen Poetologie beruhende ganzheitliche Interpretation von H. Hesses „Steppenwolf“ zu geben. Mit „Ganzheitlichkeit“ wird hier aber nicht die extensive Erschöpfung der dichterischen Wirklichkeit des Werkes gemeint: man müsste vielmehr ein intensives, das dichterische Wesen und die seinsbezogene Tiefe des Romans konzentriert, enthaltendes Zentrum dieser Wirklichkeit postulieren und versuchen, es dialogisch zu erfassen. Als ein solches Zentrum, als Zentralsymbol des Werkes wird im Artikel die Gestalt von Hermine konzipiert. Das allgemeinästhetische Wesen des Symbols wird darin gesehen, dass es ein konzentrierter Mythos ist und somit wird auch die Hauptaufgabe der Symbolologie präzisiert: sie muss sich um die dialogische Erfassung und Entfaltung jenes im Symbol latent enthaltenen Mythos bemühen. Im gegebenen Fall müsste man gerade Hermine als eine Konzentration jenes grundlegenden Mythos verstehen, welcher Dostojewski und Hesse dialogisch verbindet. Dadurch wird aber der ganze „Steppenwolf“ zum Hauptergebnis der dialogischen Begegnung dieser zweier Dichter—in ihm wird die für Hesse sonst übliche neoromantische Wirklichkeits- und Kunstauffassung überwunden. Als Folge dieser Überwindung wird die den Romangehalt innerlich strukturierende, zugleich dichterisch und kosmologisch zu verstehende Synthese von zwei maximalistischen Kunstprinzipien — Karnevalismus und Tragismus — betrachtet.

## ZUM PROBLEM „MENSCHENBILD“ IM WERK VON HERMANN HESSE

(Nach „Klingsors letzter Sommer“ und „Siddhartha“)

R. D A R V I N A

Im Schaffen von Hermann Hesse gibt es einen Punkt, wo sich die Erscheinungen der Welt kreuzen. Das ist der Mensch — das Individuum, die Persönlichkeit, der Zeitgenosse, der Träger des humanistischen Menschenbegriffs.

Rückschauend auf das Jugendwerk schreibt H. Hesse im Jahre 1951: „...Ich habe mich im Lauf meiner Entwicklung den Problemen der Zeit nicht entzogen und nie, wie meine politischen Kritiker meinen, im elfenbeinernen Turme gelebt — aber das erste und brennendste meiner Probleme war nie der Staat, die Gesellschaft oder die Kirche, sondern der einzelne Mensch, die Persönlichkeit, das einmalige, nicht normierte Individuum...“ ([1], 26).

Die drei Jahre von 1919 bis 1922 ist eine komplizierte und schwierige Periode sowohl im persönlichen Leben des Dichters als auch in seinem Schaffen. In Anbetracht des allgemeinen Zustandes geschieht hier eine Umwertung der Werte. Die Werke „Klingsors letzter Sommer“ und „Siddhartha“ stellen zwei grelle Akzente dar. Es werden hier Probleme aufgeworfen, es werden Standpunkte bekanntgegeben, die eine Ausstrahlung bis zum Spätwerk Hesses haben: Klingsor und Siddhartha, diese Gestalten werfen Licht und Schatten über Jahre voraus, denn Hary Haller kann als eine Variante und eine mögliche Konsequenz des Klingsor-Charakters angesehen werden: der nach Erkenntnis ringende Sohn des Orients Siddhartha wird im Magister Ludi Josef Knecht durch eine okzidentale Variante ergänzt.

Der Hesse-Biograph Hugo Ball sieht die Gestalten von Klingsor und Siddhartha als Gegensatz und Doppelporträt zugleich: „...Ein Zwiespalt beherrscht das Bild... den Hesse in seinen beiden großen Mythenfiguren vorstellt. Der qualvolle König der Nacht und lächelnder Buddha; ein Verdunkelter und ein Erleuchteter...“ ([2], 211).

Von Verdunklung zur Erleuchtung führt der Weg. Ist es ein Weg aus dem Untergang zum Neubeginn?

Etwa zwanzig Jahre später erinnert sich Hesse an den ersten Nachkriegssommer als an ein außerordentliches und einmaliges Erlebnis: „...Das war Klingsors Sommer. Die glühenden Tage wanderte ich durch die Dörfer und Kastanienwälder, saß auf dem Klappsühlchen und versuchte mit Wasserfarben etwas von dem flutenden Zauber aufzubewahren; die warmen Nächte saß ich bis zu später Stunde bei offenen Türen und Fenstern in Klingsors Schlößchen und versuchte etwas erfahrener und besonnener als ich es mit dem Pinsel konnte, mit Worten das Lied dieses unerhörten Sommers zu singen. So entstand die Erzählung vom Maler Klingsor...“ ([1], 46).

Fritz Böttger wirft Hesse vor, er sei beim Schreiben des „Klingsor“ „wild“ und rücksichtslos gewesen: „...der bisher so Ruhig-Gemessene wurde bei der Durchführung seines Vorhabens kühn und wild, wie ihn noch niemand gesehen hatte. Im „Klingsor“ etablierte er sich gleichsam als Feuerschlinger und Übertrumpfer alles literarisch Dagewesenen. Ob sich von dieser Position aus noch eine Menschheitsperspektive würde gewinnen lassen würde, das berührte ihn in jenen Monaten kaum. Ob der von ihm stets verteidigte Zusammenhang von Kunst und Moral sich noch aufrechterhalten ließ, das bedachte er nicht mehr. Er glich in jenem Sommer einem Zauberlehrling, der erregt mit dem Feuer spielt und sich nicht darum kümmert, ob er auf dem Höhepunkt des fieberhaften Treibens das rettende Wort wissen wird...“ ([3], 239).

Das Vorhandensein einer Erkenntnis-Perspektive in diesem Werk ist schwer zu übersehen. Den Brief von H. Hesse an Anny Bodmer Ende Dezember 1919 kann man, wenn man es durchaus will, als einen Beleg auswerten, der von „pyromanischen Neigungen“ zeugt. Der Autor bekennt sich: „...Der Klingsor ist eine hübsche Rakete, schön schreibt sie ihren hohen Bogen durch die Nacht, schön und traurig verknistern ihre blauen Sterne in der Finsternis. ... Ich werde auch neue Raketen machen. Brüder von mir, voll von Schönheitsrausch, Bosheit und Schwermut, ... und sie werden mich überleben...“ ([4], 92).

Welche Bedeutung ist dem Namen „Klingsor“ beizumessen? Die Gestalt des Zauberfürsten, zum ersten Male in Wolframs „Parzival“ auftretend, erlebt eine kraße Wandlung in der Romantik — wir finden da drei verschiedene Klingsor-Varianten: im Roman von Novalis ist er der dichterische Mentor des jungen Heinrich von Ofterdingen, ein erhabener Patriarch der Poesie; E. T. A. Hoffmann in seinem Werk „Kampf der Sänger“ zeigt uns einen hochnütigen, herrschsüchtigen Magus, dessen dämonisches Wesen und herrliches Auftreten an einen Bühnen-Mephistopheles erinnern. Der Klingsor von Richard Wagner ist tragisch und böse — er ist Fürst der heidnischen Zauberwelt, Todfeind der im Graal verkörperten christlichen Heilslehre, die für ihn dennoch auch das verlorene Paradies ist.

Die Literaturwissenschaft der DDR (Böttger, Middell) ist darüber einig, daß gerade der Wagnersche Klingsor der zerstörende, dem Untergang geweihte — die Hessesche Malergestalt inspiriert habe. Die vorwiegend negative Einschätzung der Gestalt und die Hervorhebung der Untergangsthematik wird dadurch gerechtfertigt. Aber wäre die Klingsor-Gestalt auch eine Inkarnation des Bösen selbst, im Werke von Hesse läßt sie die Früchte der Erkenn-

tnis reifen. Oder mit den Worten E. T. A. Hoffmanns gesprochen, die er in dem oben genannten Werk in den Mund Wolfram von Eschenbachs legt: „...wächst nicht der edelste Wein auf der verglühten Lava? Was geht es den durstenden Wanderer an, daß die Trauben, an denen er sich erlabt, aus der Glut der Hölle selbsts emporgekeimt sind?“ (151, 374).

Hesses „Klingsor mit den zehn Leben“ ist eine erstaunliche Synthese von widersprüchlichen Erscheinungen und Begriffen, die ohne Eklektizismus zusammengefügt sind. Hugo Ball nennt Hesse „den letzten Ritter aus dem glanzvollen Zuge der Romantik“, der zum Erben der ganzen Summe der Erfahrung und Leidenschaft dieser Strömung geworden ist. In „Klingsor“ wird dies Erbe durch die Resignation des Impressionismus, durch den grellen Aufschrei des Expressionismus ausgewertet und vereinigt. Klingsor erscheint vor dem Leser in fünffacher Gestalt: er ist Hesse selbst im Sommer 1919, er ist Klingsor, der Zauberer, er ist Van Gogh in seiner letzten Schaffensphase, er ist Thu-Fu, er ist Li-Tai-Pe. Klingsor der Maler und Dichter, Klingsor der Zauberer und Klingsor der Mensch sind alle beim Malen des Selbstbildnisses da, denn in dem Ecce-homo-Gesicht soll die Vielfalt der vielen Tausende in dem Einen kontrapunktiert werden. Das Bild wird absonderlich und befremdend: „...ein Antlitz wie eine Landschaft gemalt, Haare an Laub und Baumrinde erinnernd. Augenhöhlen wie Felsspalten... Viele aber sehen... ein rücksichtsloses, schreiendes, rührendes, erschreckendes Bekenntnis...“ ([6], 347).

Das Gesicht muß von dem Betrachter erst entdeckt werden. Das kann man nur langsam, stufenweise erreichen, indem man das Atavistische, Phantasmagorische durchdringt, das Wesentliche aus der Tiefe des menschlichen Seins und Werdens hervorhebt.

„...Viele, viele Gesichter sah er hinter Klingsor-Gesicht im großen Spiegel... viele Gesichter malte er in sein Bild hinein: Kindergesichter süß und erstaunt, Jünglingsschläfen voll Traum und Glut, spöttische Trinkeraugen... Den Kopf aber baute er majestätisch und brutal, einen Urwaldgötzen, einen in sich verlieben eifersüchtigen Jehova, einen Popanz, vor dem man Erstlinge und Jungfrauen opfert. Dies waren einige seiner Gesichter. Ein andres war des Verfallenden, des Untergehenden, des mit seinem Untergang einverstanden: Moos wuchs auf seinem Schädel, schief standen die alten Zähne, Risse durchzogen die welke Haut, und in den Rissen stand Schorf und Schimmel. Das ist es, was einige Freunde an dem Bilde besonder lieben. Sie sagen: es ist der Mensch, ecce homo, der müde, gierige, wilde, kindliche und raffinierte Mensch unserer späten Zeit, der sterbende, sterbenwollende Europamensch.... Und noch weiter, noch tiefer hinter all diesen Gesichtern schliessen fernere, tiefere, ältere Gesichter, vormenschliche, tierische, pflanzliche, steinerne, so als erinnere sich der letzte Mensch auf Erden im Augenblick vor dem Tode nochmals traumschnell an alle Gestaltungen seiner Vorzeit und Weltjugend...“ ([6], 349).

Klingsors Selbstbildnis hebt sich auf eine eigenartige Weise von den im Werke früher geschilderten Bildern ab. Die Dynamik der Verben in der Beschreibung der Landschaftsgemälde—dieser „freien Paraphrasen zu den Formen der Erscheinungswelt“ ([6], 293), wo „Sonnenblumen im Garten golden ins Blau emporschreien“ weisen deutlich auf Van Gogh. Dasselbe kann auch auf den

Farbenrausch des Karusselbildes bezogen werden: „...Tief biß er sich fest im verschlossenen Lila einer Zeltborte, im freudigen Grün und Rot der schwerfälligen Wohnwagen... grimmig wühlte er im Kadmium, kühlten Kōbald,... Klinge hell und schmettre, Kadmium! Prahle laut, üppiger Krapplack! Lache grell, Zitronengelb! Her mit dir, tiefblauer Berg der Ferne! An mein Herz ihr, staubgrüne, matte Bäume! Wie seid ihr müd, wie laßt ihr ergebene fromme Äste sinken! Ich trinke euch, holde Erscheinungen! Ich täusche euch Dauer und Unsterblichkeit vor, ich, der Vergänglichste, der Ungläubigste, der Traurigste, der mehr als ihr alle an der Angst vor dem Tode leidet. ...

Voll Haß riß er eine Furche Pariserblau unter den grünen Zigeunerwagen. Voll Erbitterung schlug er die Kante Chromgelb auf die Prellsteine. ... er ... kämpfte blutend um Fortdauer, schrie hellgrün und neapelgelb zum unerbitlichen Gott...“ ([6], 326—327).

Dieser am Rand einer Vorstadt im Staube sitzende Maler könnte Van Gogh sein — wir erkennen seine Lieblingsfarben, seine Passion in der Manier; es klingt hier auch eine auflodernde Selbstbehauptung des Expressionismus mit.

In dem Selbstporträt aber gibt es eigentlich keine Ähnlichkeit mit Van Gogh weder den Stil noch die Thematik betreffend. Es ist auch kein Expressionismus, den man sich gewöhnlich viel flacher, formal begrenzter, mehr „plakatisch“ vorzustellen pflegt, ohne die unendliche Tiefenperspektive und die konkret unfaßbare Variabilität, die aus der Selbstporträt — Beschreibung hervorkommt. Wollen wir uns an die Methoden und Manieren der Kunstgeschichte halten, so könnte man hier eher einen Vergleich zu dem Surrealismus wagen. — Oder auch müssen wir einige Jahrhunderte zurückblicken: zu Hieronymus Bosch und Peter Bruegel. In der Tat scheint Klingsors Selbstporträt zwischen den grotesken Visionsbildern der Renaissance und den Phantasmagorien Salvador Dalí's zu liegen.

In dem Werk „Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung“ analysiert Wolfgang Kayser das Gemälde P. Bruegels des Älteren „Die tolle Gret“ (1562), konkret das hier vorhandene Motiv des Höllenrachens. W. Kayser schreibt: „...er malt eine große Physiognomie in der sich alle Bereiche mischen. Die Stirn geht in eine Zinnenarchitektur über, aus den Ohren wachsen Baumstümpfe, die Augenbrauen sind Bögen aus irdenen Töpfen usw...“ ([7], 38).

Diese Beschreibung tritt nahe an das Klingsor-Konterfei heran. Eine eingehendere Betrachtung des Tolle-Gret-Bildes zieht die Parallelen noch näher zusammen: der Höllenrachen ist ein Gesicht und eine Landschaft zugleich, es gibt hier keine Grenzen zwischen dem Physiognomischen und dem Landschaftlichen. Berghöhle und Mund, Bäume und Haar sind nicht voneinander zu unterscheiden. Die Bildfläche wimmelt von Figuren, die ebenso unheimlich wie lächerlich sind: Menschen mit Vögel — oder Froschköpfen, Eier auf Menschenbeinen, Fische mit Froschbeinen, überall sind aufgebrochene Eier zu sehen, aus denen undefinierbare Kreaturen in Unmengen hervorkriechen. Durch dieses Gewimmel schreitet die Figur der Gret riesenhaft, hager, in Harnisch und mit einem Schwert in der Hand, als apokalyptische Richte-

rin vorwärts stürmend — Sinnbild und Symbol, aber mit einem sehr alltäglichen Gesicht einer ältlichen Bauernfrau.

Was wird hier dargestellt? Vieles beruht wohl auf Wortspiel und spielerische Deutung der im Volke beliebten Sprichwörter, man kann aber nicht leugnen, daß der Tumult des realen Lebens hier entrückt und verfremdet, daß „innen“ und „außen“ hier ineinander aufgehoben wird. Mit den Augen des Künstlers gesehen, erscheint das Kreatürliche im Menschlichen und umgekehrt, das Apokalyptische im Alltäglichen schon inmitten des 16. Jahrhunderts.

Aus dieser Perspektive kann man sich kaum mit Fritz Böttger einverstanden erklären, wenn er behauptet: „...Klingsor versinkt... Eine Entwicklungsperspektive besitzt dieser Künstler nicht, obwohl die modernistische Malerei vom Expressionismus bis zur Pop Art noch einen langen Weg vor sich hat. Er verkörpert das Ende aller Kunst...“ (13), 285).

Was bedeutet aber „das Ende aller Kunst?“ Ebenso wie Bruegel oder Van Gogh kein „Ende der Kunst“ gewesen sind, ist auch Klingsor in seinem Ecce-homo-Bild weder Ende noch Anfang. Wenn wir auch bei der Deutung des „müden und sterbenden Europamenschen“ bleiben wollten, könnten wir nicht übersehen, daß das Hauptgewicht auf das Variable, In-einander-strömende, Prozeßhafte fällt. Es wird zwar ein Individuum dargestellt, die angestrebte Stufe der Verallgemeinerung durch das Individuelle tendiert aber zum Allgemeinmenschlichen, die ganze Menschheit betreffenden. Durch den subjektiven Zustand eines Einzelnen hindurch erscheint hier zugleich auch die hektische, lebensdurstige und krankhafte, sich vom Tod bedroht wissende Atmosphäre des Nachkriegssommers anno 1919, wir sehen auch bestimmte Kennzeichen der qualitativen Stufe der bürgerlichen Kunst und des Kunstschaffenden dieser Periode, über alles steht aber die Bestrebung, das menschliche Sein in der Entwicklungsdialektik zu geben.

Ein Künstler ist niemals die ganze Kunst seines Zeitalters, er ist aber ein Teil des ganzen und darf deshalb in bestimmten Verhältnissen auf das Pars-pro-toto-Recht präntendieren. So erzeugt Hermann Hesse in seiner Erzählung „Klingsors letzter Sommer“ eine polyphone Synthese aus Erinnerung, Tradition, Gefühl, Ehrfurcht und Ablehnung. Es ist nicht allein eine Wiedergabe der besonderen Atmosphäre eines konkreten Sommers, es wird hier auch sein Bekenntnis zu lebenswichtigen Seins-Fragen des Menschen gegeben.

Sehr nahe an dem Wort- und Bedeutungsgehalt des Klingsor-Selbstporträts wiederholt sich das Bild-Motiv in „Siddhartha“. Auch in der „indischen Dichtung“ bildet es das Ende des Werkes. Wenn aber in Klingsor das Bild in der Situation einer tödlichen Bedrohung entsteht, kennzeichnet es in „Siddhartha“ eine erleuchtete Vollendung des Menschenweges. Ein Aufgehen des Einzelnen in das Allgemeine ist es aber auch hier: Zu dem greisen Siddhartha ist sein ehemaliger Jugendfreund Govinda gekommen. Gemeinsam haben sie sich, vor vielen, vielen Jahren auf der Suche nach der Erkenntnis begeben, dann haben sich ihre Wege getrennt. Ein Menschenalter ist seitdem vergangen, Siddhartha hat den inneren Frieden gefunden. Govinda leidet noch immer unter dem Zwang des ewigen Suchen-Müssens und Nicht-Findens. Die Betrachtung des lächelnden Siddhartha-Gesichts wird für Govinda für eine Er-



leuchtungs- und Offenbarungs-Vision: „...Er sah seines Freundes Siddhartha Gesicht nicht mehr, er sah statt dessen andre Gesichter, viele, eine lange Reihe, einen strömenden Fluß von Gesichtern, von Hunderten, von Tausenden, welche alle kamen und vergingen, und doch alle zugleich dazusein schienen, welche alle sich beständig veränderten und erneuerten, und welche doch alle Siddhartha waren. Er sah das Gesicht eines Fisches, eines Karpfens, mit unendlich schmerzvoll geöffnetem Maule, eines sterbenden Fisches, mit brechenden Augen — er sah das Gesicht eines neugeborenen Kindes, rot und voll Falten, zum Weinen verzogen — er sah das Gesicht eines Mörders, ... er sah Tierköpfe, von Ebern, von Krokodilen, von Elefanten, von Stieren, von Vögeln — er sah Götter, sah Krischna, sah Agni — er sah alle diese Gestalten und Gesichter in tausend Beziehungen zueinander, jede der andern helfend, sie liebend, sie hassend, sie vernichtend, sie neu gebärend, jede war ein Sterbenwollen, ein leidenschaftlich schmerzliches Bekenntnis der Vergänglichkeit, und keine starb doch, jede verwandelte sich nur, wurde stets neu geboren, bekam stets ein neues Gesicht, ohne daß doch zwischen einem und dem andern Gesicht Zeit gelegen wäre — und alle diese Gestalten und Gesichter ruhten, flossen, erzeugten sich, schwammen dahin und strömten ineinander, und über alle war beständig etwas Dünnes, Wesenloses, dennoch Seiendes, wie ein dünnes Glas oder Eis gezogen, wie eine durchsichtige Haut, eine Schale oder Form oder Maske von Wasser, und diese Maske lächelte, und diese Maske war Siddharthas lächelndes Gesicht, das er, Govinda, in eben diesem selben Augenblick mit den Lippen berührte. Und, so sah Govinda, dies Lächeln der Maske, dies Lächeln der Einheit, über den strömenden Gestaltungen, dies Lächeln der Gleichzeitigkeit über den tausend Geburten und Toden, dies Lächeln Siddharthas war genau dasselbe, war genau das gleiche, stille, feine, undurchdringliche, vielleicht gütige, vielleicht spöttische, weise, tausendfaltige Lächeln Gotamas, des Buddha, wie er selbst es hundertmal mit Ehrfurcht gesehen hatte. So, das wußte Govinda, lächelten die Vollendeten.“ (16), 469—470).

Die Bilder, die vor Govinda beim Betrachten des Siddhartha Gesichts auftauchen, kennzeichnen ebenso wie Klingsors Selbstbildnis den Prozeß des menschlichen Lebens, den Lebens-Strom, von der Vorgeschichte der Genesis beginnend, weit vor dem Anfang des Mensch-Seins zurückgreifend, bis zu einer immanenten Höchst-Stufe im Symbol des Göttlichen. Der Anfang und das Ende wird in einem ewigen Kreislauf geschlossen.

Die Umspielung des „Ecce-homo“ in beiden Varianten — dem okzidentalen und dem orientalen — unterscheidet voneinander in manchen Punkten und Aspekten, die letzten Endes eine diametral entgegengesetzte Zielrichtung der beiden Werke sichtbar macht. So, z. B.: herrscht in der Klingsor-Spiegelung eine rasende Hektik vor, kennzeichnet das Wesen Siddharthas eine göttliche Ruhe. Klingsor beklagt sich über die „wie ein zerbrochenes Uhrwerk rasende“ Zeit, die verschwindet, vergeht, verloren ist. Das Lächeln Siddharthas — des Gotamas bedeutet die Zeitlosigkeit: im ewig-währenden Prozeß des Lebens ist die Zeit aufgehoben. In dem ewigen Prozeß eingeschlossen, verwandelt sich auch der Untergang und der Tod in eine notwendige Konsequenz zur Entwicklung und Vollendung.

Eine gewisse Entschlüsselung für die Symbolik der beiden Gestalten — Klingsor und Siddhartha — können wir den Briefen Hesses Anfang der vierziger Jahre entnehmen. H. Hesse interpretiert da die in vielen Mythologien vorhandene Sage von den Weltzeitaltern — der goldenen, silbernen, ehernen Zeit, der Vernichtung der verkommenen Welt und dem Neubeginn. In einem Brief an Th. Mann faßt H. Hesse diesen Gedanken kurz zusammen. Er schreibt: „...Die indische Mythologie, kindlicher und zugleich tapferer, läßt die Welt immer wieder von Zeitalter zu Zeitalter verkommen, verderben und ausgelugt werden, bis Shiva sie in Splitter tanzt und Vishnu, irgendwo auf der Wiese liegend, oder auf den blauen Wogen, lächelnd aus seinen Träumen eine junge, schöne, unschuldige und selige Welt werden läßt.“ (141, 220).

Aus dieser Perspektive ausgehend, kommen wir zur Schlußfolgerung, daß die Genealogie Klingsors, die in der Tradition des Märchen-Zauberers beginnt, durch die rasende Extase des Malers bis zum Symbol der Vernichtung tanzenden Gottes erweitert werden kann. Shiva — der Geist, der das Bestehende, aber Verderbte in einem rasenden Tanz vernichtet, um für einen neuen Anfang Platz zu schaffen, hat die Funktion einer reinigenden Kraft, einer auflodernden Flamme im Finsternis. Eine ähnliche Funktion hat auch der Maler Klingsor, der schwache, sterbliche und sterbende, in seinem Geiste aber, in der göttlichen Extase des Künstlers ein vollkommener Herrscher im Zaubergarten der Kunst. Die lächelnde Maske des Siddhartha — Gotama-Buddha, die wie eine durchsichtige Haut über den tausend Geburten und Toden gespannt ist, — der Gedanke an dem im Traum neue Welten schaffenden Vishnu liegt hier sehr nahe.

Vernichtung und Werden als Notwendigkeit und dialektische Einheit wird in beiden Gestalten — Klingsor und Siddhartha — anerkannt. Denn es gibt weder Tod noch endgültige Vollkommenheit im allgemeinen — kosmischen — Sinne, es gibt nur das fließende Ineinanderströmen — die unendliche Einheit des Lebensprozesses.

#### L I T E R A T U R

1. H. H e s s e, Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main, 1970, Bd. 11.
2. H. B a l l, Hermann Hesse. Sein Leben und sein Werk. Berlin, 1947.
3. F. B ö t t g e r, Hermann Hesse. Verlag der Nation, Berlin, 1974.
4. Materialien zu Hermann Hesses „Siddhartha“. Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main, 1975, Bd. 1.
5. E. T. A. H o f f m a n n, Poetische Werke in sechs Bänden. Aufbau-Verlag, Berlin, 1958, Bd. 3.
6. H. H e s s e, Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main, 1970, Bd. 5.
7. W. K a y s e r, Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Oldenburg und Hamburg, 1957.

## რ ე ზ ი უ მ ე

წინამდებარე წერილი ეძღვნება ჰ. ჰესეს შემოქმედების ერთ-ერთ არსებით საკითხს — გმირის სახის პრობლემას. ეს საკითხი წერილში განხილულია „კლინგზორის უკანასკნელი ზაფხულის“ (1919) და „ზიდჰართას“ (1922) მასალაზე. ამ ორი ნაწარმოების გმირთა სახეები წინააღმდეგობრივი არიან როგორც მათი განვითარების დროით-სივრცულ ასპექტში, ასევე მხატვრული რეალიზაციის ფორმის თვალსაზრისითაც. ამავე დროს ნაწარმოების საგულდაგულო ანალიზი იმის საფუძველსაც იძლევა, რომ ეს სახეები განვიხილოთ როგორც ურთიერთდაკავშირებული დიალექტიკური წინააღმდეგობანი, რაშიც საერთოდ თანამედროვე აღმნიანი ახასიათებენ.

P. A. ДАРВИНА

## К ПРОБЛЕМЕ «ОБРАЗА ЧЕЛОВЕКА» В ТВОРЧЕСТВЕ Г. ГЕССЕ

(На примере «Последнего лета Клингзора» и «Сиддхартхи»)

## Р е з ю м е

Работа посвящена анализу одного из существенных вопросов творчества Г. Гессе, а именно — проблеме образа героя на материале произведений «Последнее лето Клингзора» (1919) и „Сиддхартха“ (1922). Эти работы относятся к числу тех произведений, в которых наиболее зримо осуществляется „переоценка ценностей“, свойственная творчеству писателя в двадцатых годах.

Образы героев обоих произведений представляются противоположными как в пространственно-временном аспекте их развития, так и по форме их художественной реализации (образ Клингзора зиждется на традиции немецкой литературы и мифологии и представляет собой образ художника-экспрессиониста, в то время как Сиддхартха создан на основе индийских легенд и воплощенного в них восточного образа мышления). Но анализ этих произведений дает основание рассматривать оба образа как взаимосвязанные диалектические противоположности, характеризующие современного человека и человека вообще. Особенно наглядно это отражается в автопортрете Клингзора и в последнем портрете Сиддхартхи. Внутренняя (а частично и внешняя) взаимосвязь образов названных героев выражает одну из основных мыслей Г. Гессе об уничтожении и становлении как необходимых моментов диалектического единства процесса жизни.

## DIE WELTZEITLICHE DIMENSION DER „MORGENLANDFAHRT“ IN IHRER BEDEUTUNG FÜR DIE STRUKTUR DIESER ERZÄHLUNG

G. MARGWELASCHWILI

### 1) Die „Morgenlandfahrt“ als Reise durch den Weltzeitraum

Hermann Hesses Erzählung „Die Morgenlandfahrt“ kann von vielen verschiedenartigen Gesichtspunkten her erwogen und ausgedeutet werden. Ein nicht unwichtiger Aspekt des Kunstwerkes ist sicherlich der strukturelle, d. h. der die ganzen Etappen dieser eigentümlichen Schilderung bestimmende Bauplan, der es möglich macht die „Morgenlandfahrt“ als Lösung eines äusserst reizvollen künstlerischen Strukturproblems zu begreifen. Es ist die Zeit, die ja auch erst im 20. Jahrhundert vor allem in solchen wichtigen Bereichen wie Philosophie und Kunst problematisch geworden ist, welche erst hier und jetzt als Problem richtig ergriffen und auf ihren Strukturwert hin untersucht wird. In seinem Aufsatz „Formidentitäten zwischen Musik und moderner Malerei“ ([1], 113) sagt Werner Haftmann, der moderne Maler Paul Klee habe klargemacht, dass „...der Ablauf der Linie... das Wachstum der Form... zeitlich erfahren werden wollen, dass... mit diesen zeitlich verstandenen Mitteln der Maler dem Auge Wege einrichtet, die im Nacherleben durch das diese Wege abwandernde Auge das Bild zeitlich erlebbar machen“. Dieser Hinweis erhält in unserem Zusammenhang ein um so bedeutsameres Gewicht, als der Maler Paul Klee, wie man ja weiss, auch selbst unter den Morgenlandfahrern der Erzählung, nämlich in der bunten Menge ihrer Realpersonen und ihrer Sujetpersonen (der erdichteten Menschengestalten) vorkommt und das lässt ja an sich schon ohne weiteres auf eine tiefere Beziehung dieses Künstlers und seiner Kunst zu Hesses Werk, insbesondere natürlich zu der „Morgenlandfahrt“, schliessen.

Es ist selbstverständlich nicht unsere Absicht hier Klees ästhetische Gesichtspunkte als Richtlinien für die Werkkonzeptionen Hesses auszugeben. Unser Artikel will nur auf eine bestimmte Verwandtschaft zwischen den Werkstrukturen dieser beiden Künstler aufmerksam machen und zwar auf ihre Affinität in der Nutzbarmachung der Zeit für die künstlerische Expression. Unter diesem konkreten Gesichtspunkt werden die angeführten Worte von Klee

für uns allerdings programmatisch. Denn es lässt sich mit voller Berechtigung sagen, dass Hesse, wie Klee, ebenso bemüht war, den Betrachter seiner Kunst, also den Leser, auch durch bestimmte zeitlich verstandene Mittel in seiner Sujetwelt umherzuführen. In beiden Fällen, d. h. bei dem Maler Paul Klee und bei dem Dichter Hermann Hesse, stellen die zeitlich verstandenen Mittel ursprünglich Begriffe von etwas rein Räumlichem (Ausgedehntem) vor. Klee spricht in diesem Zusammenhang von Linie und Form, die er zeitlich erfahrbar machen, als Zeitliches verstanden haben will. Eine direkte Parallele zu Hesses Arbeitsbegriffen lässt sich hier wegen der grundsätzlichen Verschiedenheit der Kunstbereiche zwar nicht ziehen, aber wir sind dennoch berechtigt wenigstens ganz allgemein zu sagen, dass Hesse, ebenso wie der Maler Paul Klee, bestimmten Raumbegriffen einen temporalen Sinn unterlegt und mit solchen „zeitlich verstandenen Mitteln“ die Sujetwelt seiner Werke, vor allem die der „Morgenlandfahrt“ entwirft. Die Raumbegriffe, von denen Hesse bei der Ausarbeitung seines Morgenlandfahrtsujets ausgeht, werden in dem Text der besagten Erzählung durch die Worte „Ebene“ und „seelische Erlebnisschicht“ bezeichnet ([2], 10). Beide Raumbegriffe sind hier jedoch von ganz spezifischen, gar nicht mehr an der äusseren Erfahrung orientierten, Raumvorstellungen abgezogen, welche man als Vorstellungen von bewusstseinsinneren Räumlichkeiten bezeichnen kann. Um die genauere Analyse solcher Vorstellungen hat sich in unserem Jahrhundert besonders die phänomenologische Philosophie Edmund Husserls bemüht. Bei der Analyse des inneren Zeitbewusstseins z. B. bedient sich diese Philosophie durchaus räumlicher Begriffe, etwa solcher wie Punkt, Abstand, Stelle, Ferne, das Nächstliegende, Strecke, Feld u. a. ([3], 367—496). Wesentlich in diesem Zusammenhang ist nun aber, dass alle diese Raumbegriffe bei der phänomenologischen Analyse des inneren Bewusstseins als zeitbezogene Begriffe genommen und verstanden werden: der Punkt als Zeitpunkt, die Stelle als Zeitstelle, das Feld als Zeitfeld usw. Was die angeführte Arbeit Husserls in überzeugender Form darlegt, ist vor allem der zeitliche Charakter aller nur irgendwie vorstellbaren bewusstseinsinneren Räumlichkeiten, das intentionale Verhalten des Bewusstseins auf den von ihm selbst konstituierten Zeitflächen oder Zeitstrecken zu entsprechenden Zeitpunkten und Zeitstellen. Als struktureller Schlüsselbegriff der „Morgenlandfahrt“ hat das Wort „die Ebene“ den Sinn von „bewusstseinsinnere Zeitebene“ und die seelische Erlebnisschicht, welche alle Geschehnisse auf dieser seltsamen Fahrt in sich einbegreift, ist hier nicht anderes als die über eine solche Ebene hin verteilte und da auf bestimmten Zeitstellen fixierte weite Reihe aller Erlebnisse der Morgenlandfahrer.

Es ist also der bewusstseinsinnere zeitliche Raum oder Zeitraum in dem die „Morgenlandfahrt“ als literarisches Kunstwerk verwurzelt ist. Dieselbe Art von Verwurzelung kennzeichnet aber jedes literarische Werk, mindestens alle Prosawerke, sofern diese doch ihre thematischen Landschaften und Begebenheiten immer nur auf einer entsprechenden bewusstseinsinneren, d. h. im Bewusstsein des Lesers konstituierten, Zeitebene zusammenordnen und so zu Ansicht bringen können. Mit dem Hinweis auf die „Zeitebene“ der Morgenlandfahrt ist also noch keine strukturelle Besonderheit im Inhalt dieses Buches herausgestellt. Solches vermögen wir erst, wenn wir überlegen, wie denn der

ganze innere Zeitraum eines Literaturwerkes dem lesenden Bewusstsein phänomenal gegeben ist. Da müssen wir denn feststellen, dass der konstituierte bewusstseinsinnere Zeitraum, der die ganze (lebendig vorgestellte) Sujetwelt eines literarischen (prosaischen) Kunstwerks ja alleine nur tragen und dem Leser als solche zugänglich machen kann, gewöhnlich gar nicht mit den Sujetwelteinhalten mitbewusst ist, dass die Wahrnehmung dieses seltsamen temporalen Raumes bei den Lesern in der Regel ausbleibt. Was man beim Lesen oder Hören von Romanstoffen und allgemein von Prosawerken zumeist vor Augen hat, was man sich bei solchen Lesestoffen zumeist vorstellt, ist die Einheit des thematischen Raumes und der thematischen Zeit als zwei verschiedene Dimensionen. Mit anderen Worten: man denkt sich einen thematischen Raum in einer thematischen Zeit, ohne auch nur zu ahnen, dass so ein Raum und so eine Zeit (diese immer als Zeitstelle) nur auf der Zeitebene des recipierenden und produzierenden Bewusstseins zu lebendigen (sujetweltlich vorgestellten) Gegebenheiten werden können, dass beides immer nur innerhalb eines mitentworfenen Zeitraumes bewusstseinsinnere Realität hat. Der absolute Charakter der Zeitebene für alle inhaltlichen Bestimmtheiten einer zur Vorstellung verlebendigten Sujetwelt ist ein rein strukturelles Faktum, das der gewöhnlichen „realen“ Auffassungsweise des Lesers phänomenal verdeckt bleibt. Diese Verdeckung, bzw. Verbergung, des wesentlich eindimensionalen (d. h. temporalen) Charakters aller Sujetweltvorstellungen ist ein Grundgesetz, das die realistische Abspiegelung von Erzählstoffen im recipierenden Bewusstsein erst ermöglicht. Die wichtigste strukturelle Besonderheit der Morgenlandfahrtsgeschichte sehen wir nun gerade darin, dass Hesse hier die ursprüngliche, bei jeder Aufnahme von Lesestoffen wirksame, phänomenale Verdeckung der bewusstseinsinneren Zeitebene absichtlich durchbricht, dass er diese Ebene in ihrer fundierenden Bedeutung für das Vorstellen von sujetweltlichen Bestimmtheiten in der genannten Erzählung zur Erscheinung bringt.

Inwiefern in den gattungstheoretisch besonders interessanten Konstatierungen der „Morgenlandfahrt“ direkt auf die bewusstseinsinnere Zeitebene abgehoben und mit solchem Abheben ein temporal ausgedeuteter Raumbegriff die künstlerisch-ästhetische Gestaltung dieses Werkes gewonnen wird, zeigt am Anfang der Erzählung folgender Hinweis des Verfassers: „Schwierig wird das Erzählen ferner dadurch, dass wir ja nicht nur durch Räume wanderten, sondern ganz ebenso durch Zeiten“ ([2], 31). Hier ist auf eine Schwierigkeit beim Erzählen über die Morgenlandfahrt verwiesen, welche ein hauptsächliches Strukturmerkmal dieses Werkes, nämlich die radikale Thematisierung seiner Zeitebene zur Ursache hat. Wenn die Morgenlandfahrer ebenso durch Zeiten wanderten, wie durch Räume, so kann das nur heißen, dass sie in der Zeit wie im Raum umherzogen, dass die Hauptdimension ihrer Ausflüge die Zeit als Raum oder der Zeitraum, wir könnten auch sagen: die Raumzeit, war. Der temporale Moment ist in diesem Ausdruck der dominierende, d. h. das rein Räumliche bleibt selbst dort, wo es doch am meisten Anspruch hätte als etwas Autonomes zu fungieren, nämlich in der Gegenwart, völlig dieser Zeitlichkeit unterstellt. Es gilt hier nur als Zeitinhalt. Das beweist z. B. jene Textstelle, wo der alleinige Sinn einer geographischen Räumlichkeit für das Morgenland, von dem in der Erzählung die Rede ist, aus-

drücklich abgewiesen wird und wo es in erster Linie als das „Einswerden aller Zeiten“ ausgegeben ist ([2], 32). Unter dieser Synthese ist hier die Kohärenz der Zeit als Räumlichkeit zu verstehen, d. h. als Zeitebene, auf der man aus dem mittleren Abschnitt der Gegenwart ohne weiteres in die umliegenden Bereiche der Zukunft und der Vergangenheit überwechseln kann, ebenso wie sich jeder Raum von seinem Mittelpunkt aus nach allen seinen Enden hin durchmessen lässt. So eine Zeitebene ist aber, zunächst ganz konkret, nur ganz empirisch gesehen, immer unser Bewusstsein als Zeitbewusstsein, sofern wir uns ja beispielsweise beim Erinnern an eine Reihe vergangener Ereignisse auch stets wie in einem (rein vorgestellten) Zeitraum umherbewegen und das Vorgefallene an seinen bestimmten (thematischen) Zeitraumstellen aufsuchen (da unmittelbar anschauen, vorstellen) können. Was also durch die Lektüre von Hesses „Morgenlandfahrt“ beim Leser thematisch aktualisiert wird, ist dessen Zeitbewusstsein, ist die präzise Vorstellung seiner bewusstseinsinneren Zeit als eine von ihm selbst zu erforschende, zu durchwandernde Räumlichkeit. Wenn der Erzähler in Hesses Werk bei der Beschreibung seiner Morgenlandfahrt z. B. sagt, er habe mit Jugendfreunden in Tübingen, Basel und Florenz gezecht, er sei als Knabe mit den Kameraden seiner Schulzeit ausgezogen, um Schmetterlinge zu fangen und dass sein Weg in die Kindheit notwendig mit zu dieser Reise gehörte ([2], 31, 32), so wird dem Leser mit diesen Feststellungen die Möglichkeit klargemacht in der eigenen Vergangenheit wie in einer Zeitlandschaft von Ereignissen herumzustreifen. Diese prinzipielle Beweglichkeit in der von der bewusstseinsinneren Zeitebene getragenen zeit-räumlichen Perspektive eines zur Vorstellung verlebendigten literarischen Kunstwerks (Prosawerks) hat der Forscher Roman Ingarden, allerdings immer nur streng im Rahmen seiner werkimmanenten Auffassungen, ausführlich beschrieben und behandelt ([4], 252 ff). Dieselbe Begriffsverwandtschaft weisen die von M. Bachtin geprägten Ausdrücke „Chronotop“ und „karnevalistische, bzw. karnevalisierte, Zeit“ auf, welche sich auch nur auf bestimmte Formen der bewusstseinsinneren Zeit (der räumlichen und der rein erlebten) beziehen ([5], 77, 82, [6], 133—179).

Es ist nun ein Hauptanliegen unserer Arbeit in diesem Zusammenhang darauf aufmerksam zu machen, dass diese verschiedenen Begriffe der bewusstseinsinneren Zeitlichkeit der temporalen Explikation der Erzählung Hesses allein nicht genügen, weil sie im Grunde alle empirische Begriffe sind, welche sich — wie oben schon gezeigt wurde — einen konkreten temporalen Bewusstseinsraum zugrunde legen, der, wie weit er auch immer gehen mag, welche thematischen Fernen er auch immer durchreichen kann, doch stets der Sujetwelt eines Werkes und der dieses Werk unterbauenden bewusstseinsinneren Zeitebene des Lesers verhangen bleibt. Der innere (sujetweltliche) Zeitraum eines literarischen Kunstwerkes (Prosawerkes) ist ja ein thematisch begrenzter, d. h. er ist nur als Ausschnitt einer Landschaft von Ereignissen, über den hinaus nichts anderes mehr sein kann, als vage Vermutungen über das weitere Geschick der Sujetpersonen. Über eine solche, ja an sich immer noch recht konkrete temporale Begrifflichkeit geht die in der Morgenlandfahrt unternommene Weltzeitsynthese aber weit hinaus. Ihrem Ziel nach gehört diese Fahrt zu solchen dichterischen Unternehmungen, wie es die Gedichte „He-

imkunft“ und „Andenken“ von Friedrich Hölderlin sind, welche ein ähnlich weites, durch die fernsten Weltzeiträume ausgreifendes Suchen zum Gegenstand haben und deren denkerisch wandernde Bewegung von dem Philosophen M. Heidegger ausführlich untersucht worden ist.

## 2) Die offene Perspektive der historischen Weltzeitfläche und ihr konstitutiver Sinn für die Thematik der „Morgenlandfahrt“

Für die genauere Interpretation der Morgenlandfahrt als eigentümliche dichterische Zeitreise möchten wir hier die aktive Bedeutung des Wortes Andenken als zielende Vorwärtsbewegung des dichterischen Gedankens in Anspruch nehmen, einen Sinn, den auch gerade Heidegger in seinen „Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung“ an demselben Wort als „Hindenken zum Gewesenen“ herausgestellt hat ([7], 100). Da das Gewesene hier als Ursprung und als Heimat allen Wesens gedacht wird, ist das zu ihm hinstrebende dichterische Andenken in der Konzeption auch immer zugleich ein Heimkehren und jede auf solchen Wanderweg gerichtete Dichtung, mindestens ihrer Absicht nach immer auch Heimkunft. Als sehr wichtig in diesem Zusammenhang erscheint ferner noch der von Heidegger besonders ausführlich erwogene Moment der Stiftung oder genauer gesagt: der stiftende Charakter des heimkehrenden Andenkens an das Gewesene, womit ein weiterer Grundzug, nämlich der schöpferisch-produktive Sinn an Andenken als eigentümlichen poetischen Bewegungsbegriff festgestellt und bezeichnet ist.

Es darf natürlich unsere Absicht nicht sein Hesse über Hölderlin auf Heidegger zurückzuführen. Aber wir dürfen uns, ausgehend von der evidenten allgemeinen Strukturverwandtschaft zwischen der Morgenlandfahrtthematik und der Poesie Hölderlins, von Heidegger in ein genaueres Verständnis dieser Verwandtschaft einweisen lassen. Wenn wir uns unter den drei hauptsächlichsten Gesichtspunkten des Andenkens, der Heimkunft und der Stiftung dem Problem der Zeitstruktur in der Morgenlandfahrt zuwenden, so werden wir erkennen, dass dieser Struktur dieselbe poetische Gedankenbewegung zugrundeliegt, wie bei Hölderlin. Der einzige und allerdings auch entscheidende Unterschied liegt hier darin, dass der Zukunftswert des Gewesenen im Andenken Hölderlins ein anderer ist, als bei Hesse. Von Hölderlin wird das Gewesene, nämlich der antike Göttertag im Sinne einer Zeit der Harmonie von Himmel und Erde, als etwas erfahren, das sich auf abendländisch-hesperischer Grundlage wieder erneuern muss, das — um es mit Heideggers zu sagen — „im Andenken über unsere Gegenwart sich hinausschwingt und als ein Zukünftiges auf uns zurückkommt“ ([7], 100). Als eigentümliche Zeitreise ist die Morgenlandfahrt Hesses in einem anderen, und wir müssen sagen weit bescheideneren Sinne programmatisch. Denn dem Gewesenen wird hier keine dominierende Bedeutung in Hinsicht der Gegenwart und Zukunft mehr zugemessen. Es wird hier nur als etwas Vertauschbares, d. h. auf der Zeitebene des Andenkens beliebig Verschiebbares ([2], 33) vorgestellt und von derselben Beweglichkeit sind hier auch im Prinzip alle Gegenwarts- und Zukunftsinhalte charakterisiert. Das Einswerden aller Zeiten wird hier von der Gleich-



berechtigung aller Zeiten vor dem Andenken her gedacht und künstlerisch/verwirklicht.

Neben diesem einen grundsätzlichen Unterschied gibt es nun aber auch viele andere und mindestens ebenso wichtige Parallelen in der Zeitstruktur der Dichtungen Hölderlins und Hesses, welche sich gerade an der „Morgenlandfahrt“ möglicherweise am deutlichsten erschliessen lassen und uns dieses Werk in seiner Zeitstruktur noch genauer verständlich machen können. So nimmt sich z. B. das Andenken in den beiden Dichtungen bestimmte reale Weltzeiten zum Ziel. Bei Hölderlin geht es hauptsächlich auf die reale Weltzukunft, in der das gewesene Wahre wieder erneuert werden und zu Ehren kommen soll. Bei Hesse greift es in das historische Mittelalter aus, denn in seiner Erzählung gehört diese Epoche auch mit zu den ersten Reisezielen der Morgenlandfahrt. Mit dem einfachen Satz „Wir zogen aber auch ins Mittelalter“ (l2, 31), ist hier nun eine Zeit angesprochen, welche über das Zeitbewusstsein des Erzählers (der in der Neuzeit lebt, was da aus vielen Hinweisen, wie etwa auf die Trambahnen und Bankhäuser von Zürich usw. ersichtlich ist) weit hinausliegt. Was hier auffällt, ist nicht nur die Zeitdistanz, sondern auch die Zeitqualität, denn das Mittelalter ist ja eine Realweltzeit und nicht nur die fingierte Temporalität eines reinen (frei erfundenen) Erzählstoffes. In dem angeführten Satz wird das ganze historische Zeitalter global gesetzt und das Streifen der Morgenlandfahrer in dieser temporalen Dimension behauptet. Dabei bleibt der konkrete Verlauf ihrer Ausflüge auf diesem riesigen Zeitfeld absichtlich unpräzisiert. Denn das Ziel des Verfassers war hier eben diesen ganzen Abschnitt der Menschheitsgeschichte dem Leser als eine zu durchwandernde Zeitfläche nahezubringen, ihn über die Begrenzung seiner eigenen individuellen (bewusstseinsinneren) Zeitebene hinauszuführen und ihn dann (zusammen mit den Morgenlandfahrern natürlich) in die endlose Weite des Weltzeitraums vorstossen zu lassen. Weil Hesse in seiner Erzählung den Akzent gerade auf die Möglichkeit solchen Vorstossens auf der fernsten und breitesten temporalen Fläche legt, enthält er sich der faktischen Zerstückung dieser Fläche in irgendwelche Zeitstellen mit konkreten thematischen Begebenheiten, deshalb bleibt die inhaltliche Konkretisierung von irgendwelchen Zeitstellenwerten hier nur ein potentieller Horizont seines Berichts. Darum ist auch das einzige konkrete Ereignis, das in den mittelalterlichen Weltzeitraum fällt, nämlich das spurlose Verschwinden des Dieners Leo in der Schlucht von Morbide Inferiore auch schon gleichbedeutend mit dem Ende der Morgenlandfahrt, mit dem Versinken der ganzen durchwandernden Zeitlandschaft in das Nichts (l2, 42 ff).

Bei aller seiner unbestimmten Allgemeinheit ist der mittelalterliche Weltzeitraum in Hesses Darstellung aber auch immer noch konkret genug um den Hintergrund für sein bildhaft-künstlerisches Erzählwerk abzugeben. Er verliert hier nicht den Sinn einer bestimmten Weltzeitlandschaft, durch die die Morgenlandfahrer ziehen. Diese temporale Landschaft setzt auch voraus, dass man sie durchwandert und nicht etwa mit modernen Fahrzeugen durchquert. Als eine rein geistige Unternehmung, d. h. als das Ausgreifen des Geistes in die Zeiträume, unterscheidet sich die Morgenlandfahrt scharf von allen

ihr nur äusserlich ähnlichen technisch-utopistischen Zeitreisen wie z. B. die Ausflüge mit der Zeitmaschine bei H. G. Wells.

Die globale Bedeutung, mit der der mittelalterliche Weltzeitraum in die Erzählung eingesetzt ist, verbietet es seine Zeitfläche als Feld für die Anlage von breiten und langen konkret-thematischen Entwicklungswegen eines künstlerischen Sujets zu verstehen. Sie sprengt, da ein als Erzählung ausgeführtes Thema sich unmöglich auf eine solche weite Zeitebene beziehen kann, den Rahmen jeder denkbaren konkret-thematischen Zeit, d. h. sie ist in Hinsicht auf alle konkret-thematischen Temporalitäten von Erzählungen etwas durchaus Transzendentes. In diesem Sinn bleibt die Weltzeitfläche des Mittelalters aber auch nicht der einzige Horizont der Erzählung. Die Morgenlandfahrer dringen ja, wie da ebenfalls gesagt ist, auch sogar bis in das goldene Zeitalter vor, das als antiker mythologischer Zeitbegriff eine Epoche bezeichnet, welche dem silbernen, ehernen und eisernen Zeitaltern vorgelagert ist und die Morgenlandfahrt also schon in die sagenhaftesten Bereiche des Gewesenen verlängert. Solche immensen Weltzeiträume können für eine Erzählung, welche doch hinsichtlich ihrer thematischen Zeit und ihres thematischen Stoffes begrenzt, bzw. übersichtlich, sein muss, nur den Strukturwert einer thematischen perspektivisch-weltischen Offenheit behalten. Der thematische Charakter dieser Offenheit ist hier mit allem Nachdruck zu betonen, da ja auch jeder andere Erzählstoff, selbst der banalste, zeitlich ins Offene weist, aber zu dieser Offenheit selbst schon keinen thematischen Bezug mehr hat. Wenn die „Morgenlandfahrt“ dem Inhalt nach eigentlich nur sehr wenig über diese Fahrt als solche zu berichten hat, wenn auf sie nur am Eingang der Erzählung kurz verwiesen ist und der Schwerpunkt der Handlung auf die Lebensgegenwart des Erzählers verschoben wird, also auf den Gegenwartsraum der realen Welt, so liegt der Grund dafür darin, dass hier das Offene des immensen perspektivischen Weltzeitraumes, der die Dimension der Morgenlandfahrt ist, den zentralen Sinn des ganzen Werkes ausmacht, dass der Gewinn und der Verlust dieser Offenheit seine Hauptereignisse und ihre Wiedergewinnung seine Hauptfrage vorstellen.

### 3) Der Vorrang der Dichter und Künstler unter den Morgenlandfahrern

Der zweite und gerade auch für die Parallele zu Hölderlin mitwesentliche grundlegende Faktor in dieser Geschichte ist das Wer? des Erzählers und überhaupt aller derer, welche die Morgenlandfahrt in der Erzählung organisieren und zuwegebringen. Diese Frage hat hier auch für die temporale Problematik des Werkes insofern eine grosse Bedeutung, als die Entdeckung der perspektivischen Offenheit des Weltzeitraumes, das Eintreten in diese Offenheit und das Hineinziehen in das Gewesene nicht jedem beliebigen, sondern nur einer bestimmten Art von Menschen möglich sein kann, solchen nämlich, die keinen existenzzeitlichen Begrenzungen mehr unterworfen sind, weil sie das Vermögen haben, die Zeit als Weg für ihre Wanderungen, als ihren Wanderweg, zu benutzen. Solche sind bei Hölderlin die Dichter, die prophetisch Träumenden, welche für alle mit ihnen Verwandten, d. h. für alle, die wie sie in der

Weltnacht den Welttag suchen, wie Wegweiser sind. Nun scheint in diesem Zusammenhang bei Hesse auf den ersten Blick keine Entsprechung vorzuliegen, denn die Morgenlandfahrt wird ja von ihm mit ganz anderen Begriffen entwickelt. Da ist ein geheimer Bund, der diese Unternehmung leitet. Es gibt einen Hohen Stuhl, vor dem der Bewerber um die Teilnahme an der Reise nach einem Probejahr zu erscheinen hat, um sich den letzten Entscheid einzuholen. Die Morgenlandfahrer selbst teilen sich in Novizen und Obere ein usw. Aber bei genauerer Ansicht zeigt sich, dass diese ganze Organisation unverkennbar dichterische Züge trägt und vor allem: dass es die Poesie ist, welche sie wesentlich inspiriert. Unter den fünf Hauptverpflichtungen, welche da einem Abtrünnigen vorgerechnet werden, ist z. B. die Poesie genannt ([2], 24). Bezeichnend in diesem Sinne ist ferner, dass den Morgenlandfahrern in den nahen oder fernen Weltzeitlandschaften Figuren aus den verschiedensten Dichtungen begegnen, die sie auf der Wanderschaft begleiten, Als solche zu Realpersonen verlebendigte Sujetpersonen erstehen ihnen da z. B. Almanson, Don Quichote, Sanche Pansa, Heinrich von Ofterdingen u. a. Diesen Figuren sind da in einigen Fällen aber auch ihre Dichter zugestellt, also jene Realpersonen, von denen sie in der Realwelt ausgedacht und zu Helden entsprechender Literaturwerke (Erzählungen und Romane) gemacht wurden. Charakteristisch für das Verhältnis, in dem die Sujetpersonen und ihre Schöpfer hier auftreten, ist nun, dass die Lebendigkeit und Echtheit der Erscheinung von jenen mit der Halbwirklichkeit und Schemenhaftigkeit ihrer Autoren eigentümlich kontrastiert. Als Zeitreise in Idealwirklichkeiten wird die Morgenlandfahrt folglich vor allem mit Hilfe und auf Kosten der Dichter vollzogen, welche ja die Schöpfer solcher Wirklichkeiten sind und die den Weg, der in diese Dimensionen hineinführt, deshalb am besten kennen müssen. Andererseits können die Dichter in den von ihnen erdachten Idealwirklichkeiten nur schemenhafte Erscheinungen abgeben, sofern sie selber ja dort gar keine Rolle spielen, also thematisch von gar keiner Bedeutung sind, sofern in diesen Bereichen nach ihnen persönlich meistens gar nicht gefragt wird ([2], vgl. 31).

Wenn man nun auch nicht direkt sagen kann, die Morgenlandfahrt sei als eine Reise durch eine lange, viele reale Jahrhunderte umfassende, Reihe von Sujets der Weltliteratur aufzufassen, wenn die absichtliche Vagheit des Berichts alles Nähere auf den weiten Strecken dieser Wanderschaft im Dunkeln lässt, so bleibt die Möglichkeit einer solchen Vermutung dem Leser doch nahegelegt, so ist die Vorstellung von einer immensen realweltzeitlichen Räumlichkeit als Sujetweltzeitlandschaft, in der da zumeist gewandert wurde, doch auch nicht ganz von der Hand zu weisen. Bestimmte realweltzeitliche Erlebnisse aus der frühen Kindheit des Erzählers (nämlich das Fangen von Schmetterlingen, das Belauschen einer Fischotter), welche diesem dann auch zum Knaben verjüngten, Morgenlandfahrer auf der entsprechenden Realweltzeitstelle seines Lebens wiederum zuteilwerden, wechseln in demselben Abschnitt dieser Zeitreise mit Streifzügen des Erzählers in der Gesellschaft von Sujetpersonen seiner Lieblingsbücher (aus „Tausend und einer Nacht“, aus „Don Quichote“ u. a. Lesestoffen). Diese offensichtliche Verknüpfung von Realwelt — und Sujetwelterlebnissen ist für das ganze Unternehmen der Morgenlandfahrt eine Verknüpfung aus Notwendigkeit, sofern diese Fahrt eben eine Reise ist, wo

9069330  
2022090933

der Weg zum gewesenen Realwirklichen über das Idealwirkliche geht, wo z. B. der Besuch der Morgenlandfahrer im zehnten Realweltjahrhundert vor allem (und vielleicht auch nur) ihr Besuch bei den Feen, also bei den Sujetpersonen aus den entsprechenden (sujetweltzeitstellengemässen) Legenden und Sagen, war ([2], 31), sofern der Zugang zu den Realweltvergangenheiten auf der Morgenlandfahrt hauptsächlich und vor allem dichterisch erschlossen werden musste.

Das poetische Wesen der Morgenlandfahrt, der hauptsächlich musische Charakter ihrer Organisatoren, erhellet dann endlich auch aus der Feier in Bremgarten, also in der durchaus neuzeitlichen Schweiz als dem vermutlichen Hauptsitz ihres Bundes. Diese Feier ist also auch in der persönlich-realen Lebensgegenwart des Erzählers (der möglicherweise auch selbst ein Schweizer ist) zu denken. Die Festlichkeit hat eine weit umfassende Bedeutung, sie ist — wie es in der Erzählung auch extra hervorgehoben wird — eine Bundesfeier. Unter den Geladenen dominieren aber die Künstler, vor allem Dichter und ihre Sujetpersonen. Die Figuren aus den Dichtungen haben da die Idealwirklichkeit ihrer verschiedenen Sujetwelten verlassen und sich in realer Gegenwart und an dem realen Ort des Festes eingefunden. Dieser Vorzug, den die Dichter und ihre Phantasiegestalten bei der Beschreibung der Feier in Bremgarten haben, lässt auch auf ihre besondere Stellung im Zuge der Morgenlandfahrer schliessen: auf ihre Funktion als Führer und Pfadfinder dieses Zuges nach den Idealwirklichkeiten. Symbolisch für diesen Sinn mag da noch die hagere Gestalt Don Quichotes sein, der sich den Feiernden selbst nicht anschliesst, sondern einsam für sie Wache hält ([2], 35, 36). In diese musische Gesellschaft fügt sich dann auch die reale Person des Erzählers, der sich selbst als beruflicher Violinspieler und Märchenleser vorstellt ([2], 29), entsprechend harmonisch ein. Der Titel „Märchenleser“ ist ihm hier nicht zufällig beigelegt. Er bezeichnet ja den Erzähler als jemanden, der sich auf die reine Idealwirklichkeit des Sagenhaften versteht, der fähig ist sich aus ganzer Seele in solche Wirklichkeiten zu versenken und diese Fähigkeit ist gerade eine Hauptvoraussetzung, die die Morgenlandfahrer im Sinne Hesses zu genügen haben.

#### 4) Die Dichtung als Dienst am Gedächtnis des Wesens

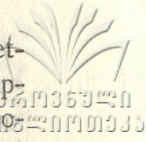
Die zwei Hölderlinschen Motive der Heimkunft und der Stiftung sind in der Erzählung Hesses eng aufeinander bezogen. Nachdem die Morgenlandfahrt durch bestimmte fatale Umstände, vor allem durch den mit einem Mal in ihm entstandenen Zweifel an das Wunder, plötzlich endigte und der ganze transzendente real- und sujetweltliche Zeitraum in Nichts versank, verspürt der Erzähler den unwiderstehlichen Wunsch alle wichtigeren Erlebnisse, die er während dieser Fahrt hatte, aufzuzeichnen. Dieser Wunsch ist der Ausdruck seiner Sehnsucht nach der Rückkehr in die zeiträumliche Transzendenz des Gewesenen oder — wie der Dichter es anders formuliert — in die „Heimat und Jugend der Seele“ ([2], 32). An dieser Stelle ist wiederum zu betonen, dass der Sinn solcher Rückkehr auch für Hesse darin besteht, der Seelenheimat ihre allzeitliche Geltung zurückzugeben und hier nicht etwa an eine Abkapselung des Individuums von seinen historischen Realitäten gedacht werden

darf. Die Rückkehr in die Heimat des Gewesenen wird in der Erzählung also als ein dichterischer Schöpfungsakt vorgestellt, als die Aufgabe, die sich der Erzähler stellt, eine Idealwirklichkeit, die die fragilste ist, in Worte zu fassen. Was damit intendiert wird, ist aber nicht nur die schriftliche Nachzeichnung der Morgenlandfahrt als ein faktisch gewesenes Ereignis. Es ist vielmehr der Versuch einer nochmaligen, aber nun schon voll bewussten, Erschliessung aller durchwanderten Bereiche der Vergangenheit, es ist das Bemühen des Erzählers um die Wiederholung seiner Zeitreise mit einer geläuterten, von keinem kleinlichen Wankelmut mehr zu beirrenden, also vollkommen gläubigen Seele. Damit gewinnt der Erzähler schon die dichterisch-schöpferische Einstellung auf das Gewesene, welche — wie es übrigens auch Heidegger in seinen Betrachtungen über Hölderlins Dichtung betont hat — eine Grundbedingung allen echten (ersten) Heimkehrens zum Ursprünglichen ist\*. Der Morgenlandfahrtbericht, den der Erzähler geben will, wird als ein echt dichterisches und das heisst, vor allem uneigennütziges Anliegen daher auch scharf von jener Art der Beschreibung unterschieden, die hauptsächlich nur zum Vorteil des Schreibenden geschieht. Der Bericht ist — wie da gesagt wird — „Dienst am Gedächtnis jener hohen Zeit“ ([2], 83). Mit dieser Formulierung rückt der Sinn der ganzen Erzählung wiederum in die engste Parallele zu Hölderlins Poetik, nach der wahres Dichten und reine Dichtung vornehmlich der Ausdruck eines Andenkens an den heiligen Ursprung der Dinge sind. In diesem Sinn ist der Dienst am Gedächtnis der Morgenlandfahrt ihr stiftendes Bewahren, die Stiftung eines bleibenden Andenkens an diese Zeitreise in dichterischer Form.

Aber die Stiftung bleibt der Vorsatz des Erzählers. Jedenfalls lässt nichts in der Erzählung direkt darauf schliessen, dass er seinen Plan glücklich verwirklicht. Ja, eher geben seine verzweifelten Überlegungen über die Schwierigkeiten einer umfassenderen Beschreibung der Zeitreise am Ende der ganzen Geschichte ([2], 119) Grund zur Vermutung, die Morgenlandfahrt wie sie sich eben in der Erzählung selber abzeichnet, nämlich nur fragmentarisch und andeutungsweise, sei das letzte, was der Erzähler uns über dieses Thema wissen lassen könnte. Und doch ist da noch ein Gedanke, mit dem er seinen Bericht schliesst und der an sich schon ein genügender Verweis darauf ist, dass das Andenken an die Heimreise durch den Weltzeitraum sich bei ihm und allen anderen, die sich ebenso dichterisch darum bemühten, noch weiter vertiefen und festigen kann, dass es einzig der Dichtung gelingen muss, in dieser schweren transzendenten Reisebeschreibung etwas Zusammenhängenderes zu erbringen. Wir meinen die Parabel über das Verhältnis der Gestalten aus Dichtungen zu den Gestalten ihrer Dichter, das der Erzähler auch für sich und die andere Hauptperson seiner Erzählung, den Diener Leo, geltend macht und wonach immer mehr Leben aus der Realperson des Dichters in die Sujetperson seiner Schöpfung hinüberrynt, bis diese zum Schluss viel wirklicher und lebendiger dasteht als jene ([2], 122). Dieses Gleichnis, dessen

---

\* Vgl. ([7], 25, 28) Als analoger Begriff für diese Einstellung zum Geheimnis des Wesens im Gewesenen kann auch die „heimliche, heilige Schöpferkraft“ gelten, welche Hermann Hesse bei Hölderlin eigens hervorhebt. Vgl. ([8], 227).



grundlegender Sinn für die ganze Erzählung gerade darin besteht, dass es etwas allgemeines, nämlich für alle Dichtung und alle Dichter Gültiges, ausspricht, ist in der Denkweise Hesses die allgemeine Formel für den ewigen Prozess des dichterischen Andenkens an die Heimat im Gewesenen. Es gibt hier indirekt den Hinweis darauf, dass nur die Dichtung als unendlicher und hauptsächlichlicher Prozess der Schöpfung für das Gedächtnis das Ereignis der Morgenlandfahrt thematisch zu erschöpfen vermag.

L I T E R A T U R

1. Werner Haftmann, Formidentitäten zwischen Musik und moderner Malerei. In: Aspekte der Modernität, herausg. von Hans Steffen, Göttingen, 1965.
2. Hermann Hesse, Die Morgenlandfahrt. Frankfurt a. M., 1962.
3. Edmund Husserls Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins, herausg. von Martin Heidegger. In: Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung. Halle, 1928.
4. Roman Ingarden, Das literarische Kunstwerk. Tübingen, 1965.
5. Michail Bachtin, literatur und Karneval. München, 1969.
6. М. Бахтин, Время и пространство в романе, „Вопросы литературы“, 3, 1974.
7. Martin Heidegger, Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung. Frankfurt, a. M., 1971.
8. Hermann Hesse, Schriften zur Literatur, Frankfurt a. M., 1970.

ბ. მ ა რ გ ვ ე ლ ა შ ვ ი ლ ი

მსოფლიო დრო როგორც სტრუქტურული განჯომილება პ. ჰესეს მოთხრობისა „მოგზაურობა დილის ძველანაში“

რ ე ზ ი უ მ ე

ამ ნაწარმოების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს სტრუქტურულ თავისებურებად გვევლინება, რომ ის არ არის აგებული ტრადიციულ ქრონოტოპზე ანუ თემატურად მკაცრად განსაზღვრულ „დროითი ადგილის“ ცნებაზე, ანუ ქრონოლოგიურ მწკრივზე, რომელიც სიუჟეტის კონკრეტული თემატური მომენტებისაგან შედგება. პირიქით, ნაწარმოების გმირები წარმოგვიდგებიან როგორც მოგზაურნი მსოფლიოს ყველა ეპოქის სივრცეში — (ერთდროულ მოცემულობაში), მეტადრე კი პირველ საუკუნეში, შუასაუკუნეებსა და ოქროს საუკუნეში. რამდენადაც ასეთი უზარმაზარი დროითი სივრცე თემატურად ამოუწურავია, მოთხრობაში იგი იძენს ტემპორალური ღიაობის ანუ ყოველივე იღუმალ — პირველადისაკენ, სამყაროს ისტორიის სათავისაკენ გაღწევის შესაძლებლობის აზრს. ნაწარმოები ძირითადად მოგვითხრობს ამ ღიაობის დაკარგვასა და მისი დაბრუნების პრობლემაზე. ამ პრობლემის გადაჭრა ყველას როდი ძალუძს. მარტოოდენ მუზათა მსახურთ, პირველ რიგში კი პოეტებს შეუძლიათ თავიანთი წარმოსახვით გაარღვიონ რეალური ექსისტენციის სივრცული ბარიერი და შევიდნენ გარდასულ ქრონოტოპულ სივრცეებში.

ჰესეს აზრით, მათ მისიას წარმოადგენს ამ სივრცეთა წიაღში მდებარე ყოველივე იღუმალისა და არსებითის ცოცხლად შემონახვა მეხსიერებაში. ყოველი ნამდვილი პოეზია ასეთი ხსოვნის გამოვლინებაა.

1  
პოეზიის დახიშნულების ამგვარი ვაგება მრავალ პუნქტში ენათესავება ფ. ჰოლდერლინის პოეტიკის ზოგიერთ ძირითად დებულებას. ნაწარმოებში ნაჩვენებია, რომ ჰესეს მოთხრობის სტრუქტურული ანალიზით შესაძლებელია ამითვე პოეტის შემოქმედებათა მრავალი საერთო ხაზის დადგენა.

Г. Т. МАРГВЕЛАШВИЛИ

**МИРОВОЕ ВРЕМЯ КАК СТРУКТУРНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ РАССКАЗА  
Г. ГЕССЕ «ПАЛОМНИЧЕСТВО В СТРАНУ ВОСТОКА»**

**Резюме**

Одна из главных структурных особенностей произведения Гессе состоит в том, что оно не построено на традиционном хронотопе, т. е. на понятии определенного тематически строго ограниченного „временного места“ и не основывается на временном ряде, состоящем из цепи конкретных тематических моментов повествуемого сюжета. Герои данного рассказа мыслятся путешественниками в пространстве (одновременной данности) всех мировых эпох. Поскольку такая огромная временная площадь тематически неисчерпаема, она получает в рассказе смысл темпоральной открытости или доступности ко всему наиболее сокровенному, первичному и существенному в истоках мировой истории. В рассказе речь идет, главным образом, о потере этой открытости и о проблеме ее возвращения. Решить эту проблему дано не каждому. Только служители муз, прежде всего поэты, способны прорвать своим воображением временно-пространственный барьер реальной экзистенции и вступить в давно прошедшие хронологические пространства. Их миссия заключается для Гессе в сохранении живой памяти обо всем сокровенном и существенном, что содержится в таких пространствах. Вся подлинная поэзия является по существу проявлением такой памяти.

Эта точка зрения о назначении поэзии сходится во многом с некоторыми основными положениями поэтики Фридриха Гельдерлина. В работе показано, что углубление в темпоральную структуру рассказа Гессе «Паломничество в страну Востока» сможет помочь выяснению многих параллелей в творчестве этих двух поэтов.

## ლიტერატურული ქრონიკა ЛИТЕРАТУРНАЯ ХРОНИКА LITERARY CHRONICLE

სივმოზიუმი ლიტერატურული თანამეგობრობის საკითხებზე

ზაურ მიძველია

ლიტერატურული ურთიერთობების ფორმებმა ჩვენს ეპოქაში განსაკუთრებული სახე მიიღო. ა. პუშკინის, მ. ლერმონტოვის, ა. გრიბოედოვის საუკეთესო ტრადიციები ახალი შინაარსით შეივსო მ. გორკისა და ვლ. მაიაკოვსკის, ს. ესენინისა და ბ. პასტერნაკის, ნ. ტიხონოვისა და მ. ბაჟანის ღვაწლით, ხოლო საბჭოთა მრავალეროვნულ ლიტერატურათა ურთიერთობა ამ ტრადიციების ახალი საფეხურია.

ლიტერატურული ურთიერთობების შესწავლა ფილოლოგიური მეცნიერების აქტუალური პრობლემაა. ამ თვალსაზრისით, თვალსაჩინოა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის მეცნიერთა მოღვაწეობაც. სხვა ღონისძიებათა შორის აღსანიშნავია დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის 60 წლისთავისადმი მიძღვნილი სსრკ ხალხთა ლიტერატურისა და მხატვრული თარგმანის კათედრისა და ამ დარგის კვლევის მეთაური სამეცნიერო ცენტრის საკავშირო მეცნიერებათა აკადემიის მ. გორკის სახელობის ლიტერატურის ისტორიის ინსტიტუტის ერთობლივი სიმპოზიუმი თემაზე: სსრკ კავშირის ხალხთა ლიტერატურული თანამეგობრობა.

სიმპოზიუმი 1977 წლის 4 ოქტომბერს გაიხსნა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში, შემდგომ 6-დან 9 ოქტომბრამდე გაგრძელდა გორისა და ქუთაისის სახელმწიფო პედაგოგიურ ინსტიტუტებში, მაიაკოვსკიში — ვლ. მაიაკოვსკის და საჩხერეში — ა. წერეთლის სახლ-მუზეუმებში.

ქართველ და მოსკოველ მეცნიერთა ფორუმზე წარმოდგენილი მოხსენებები შეიძლება სამი თემატიკური რკალის მიხედვით დავაჯგუფოთ:

I. მრავალეროვნული საბჭოთა ლიტერატურა თანამედროვე ეტაპზე, მისი მეცნიერული შესწავლის მდგომარეობა, აქტუალური თეორიული და ისტორიული პრობლემები, სსრკ ხალხთა ლიტერატურის შესახებ აზრთა სხვადასხვაობა, დისკუსიები. საზღვარგარეთელ რეაქციონერ მოღვაწეთა მრუდე ხაზი.





აღნიშნულ საკითხებზე მოხსენებებით გამოვიდნენ:

სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის მ. გორკის სახელობის მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიის ინსტიტუტის უფროსი მეცნიერ-თანამშრომლები: სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის წევრ-კორესპონდენტი, მრავალეროვანი საბჭოთა ლიტერატურის განყოფილების გამგე, პროფესორი გ. ლომიძე — მრავალეროვნული საბჭოთა ლიტერატურის განვითარების ერთიანი პროცესი; ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი ნ. ნადიარნიხი — ლიტერატურის როლი განვითარებული სოციალიზმის სულიერ სამყაროში; ს. ხითაროვა — ერთიანობა განუმეორებლისა; ნ. ვორობიოვა — ისტორიზმი საბჭოთა რომანში; ა. პოშატაევა — ფოლკლორული ტრადიციებისა და თანამედროვე თხრობითი ჟანრის ურთიერთობა.

საქართველოს სსრ მწერალთა კავშირის მდივანი, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის შ. რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ისტორიის ინსტიტუტის ლიტერატურულ ურთიერთობათა განყოფილების გამგე, პროფესორი გ. ციციშვილი — ლიტერატურული ურთიერთობანი და ლიტერატურის მხატვრული ფორმა.

თსუ სსრკ ხალხთა ლიტერატურისა და მხატვრული თარგმანის კათედრის დოცენტი ქ. ბურჯანაძე — მხატვრული თარგმანის თანამედროვე თეორიის პრინციპები და XIX საუკუნის ქართველ მწერალთა მთარგმნელობითი მეთოდი.

II. სსრკ ხალხთა ლიტერატურული თანამეგობრობა. მ. გორკისა და ვლ. მაიაკოვსკის ტრადიციები და თანამედროვე მხატვრული ძიებანი. ქართულ-რუსული, ქართულ-უკრაინული, ქართულ-ბელორუსული და სხვა მოძმე ლიტერატურათა თანამეგობრობა.

მომხსენებლები: თსუ სსრკ ხალხთა ლიტერატურისა და მხატვრული თარგმანის კათედრის გამგე, პროფესორი ო. ბაქანიძე — ოქტომბრის რევოლუცია და ქართულ-უკრაინული ლიტერატურული თანამეგობრობის ახალი პერიზონტები; თსუ რუსული ლიტერატურის ისტორიის კათედრის პროფესორები: გ. გვენეტაძე — ქართული მოტივები მ. გორკის შემოქმედებაში; დ. თუხარელი — საქართველო გ. მაიაკოვსკის შემოქმედებაში.

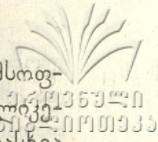
იმლი-ს უფროსი მეცნიერ-თანამშრომლები: ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი გ. ოსმანოვა — მ. გორკის ტრადიციები საბჭოთა ლიტერატურაში; ი. პოდგაეცკაია — ვ. მაიაკოვსკის პოეტიკა და თანამედროვე პოეზიის მხატვრული ძიებანი.

თსუ სსრკ ხალხთა ლიტერატურისა და მხატვრული თარგმანის კათედრის დოცენტები: რ. ხვედელიძე — რუსთაველი უკრაინულ საბჭოთა ლიტერატურულ კრიტიკასა და პუბლიცისტიკაში; კ. კვაჭანტირაძე — ქართულ-ბელორუსული ლიტერატურული ურთიერთობა საბჭოთა პერიოდში.

III. საბჭოთა ლიტერატურის როლი მსოფლიო სოციალისტურ სისტემაში.

მომხსენებელი: გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის მეცნიერებათა აკადემიის ლიტერატურის ისტორიის ცენტრალური ინსტიტუტის საბჭოთა მრავალეროვანი ლიტერატურისა და სოციალისტური ქვეყნების ლიტერატურათა განყოფილების გამგე, დოქტორი ე. კოვალსკი — საბჭოთა მრავალეროვანი ლიტერატურის კვლევა გერ-ში.

სიმპოზიუმზე წარმოდგენილ მოხსენებებში ნათლად გამოიკვეთა მრავალეროვნული საბჭოთა ლიტერატურის საერთო მიღწევები, განაღვივებულ იქნა სადღეისო, აქტუალური თეორიული, იდეურ-ესთეტიკური და ისტორიული პრობლემები, შესაბამისი პასუხი გაეცა ბურჟუაზიული თეორიების ავტორებს.



აღინიშნა, რომ თანამედროვე მრავალეროვანი საბჭოთა ლიტერატურა მსოფლიო ლიტერატურული პროცესის განუყოფელი ნაწილია. მოძმე რესპუბლიკების მთელი რიგი მწერლების საუკეთესო ნაწარმოებები თარგმნილია სხვადასხვა ენაზე და იმსახურებენ მაღალ შეფასებას.

მნიშვნელოვანი ყურადღება დაეთმო მრავალეროვნული სსრ კავშირის ხალხთა ლიტერატურის არსის პრინციპების კვლევას. განვითარდა ერთიანი თვალსაზრისი, რომ საბჭოთა ქვეყნის თითოეული ეროვნული ლიტერატურა ინარჩუნებს და აწვითარებს რა თავის ეროვნულ საწყისებს, თავის თვითმყოფადობას, თავის ნაციონალურ ნიშანთვისებებს, ამავე დროს თავისი წვლილი შეაქვს დიდი საბჭოთა ოჯახის საერთო მიზნების, საერთო იდეალების, სოციალისტური რეალიზმის ლიტერატურის განვითარების საქმეში. მრავალფეროვანი და მრავალეროვანი საბჭოთა ლიტერატურა მნიშვნელოვანი ფაქტორია ხალხთა მეგობრობისა და ურთიერთ-თანამშრომლობის განმტკიცების საქმეში. ლიტერატურათა ასეთი ერთობლიობა ხელს უწყობს ეროვნულ ლიტერატურათა ურთიერთგამდიდრებას, მათ შორის შემოქმედებითი კონტაქტების განმტკიცებას. საბჭოთა ლიტერატურის ინტერნაციონალური ბუნების შედეგია ისიც, რომ უკანასკნელ წლებში ჩვენს ქვეყანაში აღმოცენდა რამდენიმე ახალგაზრდა ნაციონალური ლიტერატურა ისეთი მცირე ეროვნული ერთეულებისა, რომელთაც ბოლო წლებამდე არ გააჩნდათ სამწერლო ლიტერატურული ტრადიციები. თუ დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის მომენტში განვითარებული სამწერლო ლიტერატურა სულ ოციოდე არსებობდა, ხოლო რამდენიმე წლის წინ ნაციონალურ ლიტერატურათა რაოდენობა 72 წარმოადგენდა, 1976 წელს მწერალთა VI საკავშირო ყრილობაზე გ. მარკოვის მოხსენებაში ფიქსირებულ იქნა უკვე 76 ნაციონალური ლიტერატურა.

მომხსენებლებმა თეორიული პრობლემები დააფუძნეს ცალკეული ეროვნული ლიტერატურისა და ლიტერატურული ურთიერთობის ცხოველმყოფელ მაგალითებზე საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობის მიღწევების, ტიპოლოგიური თუ კომპლექსური კვლევის მეთოდების ფართო გამოყენებით. მხატვრული ინდივიდუალობისა და შემოქმედებითი ოსტატობის, ტრადიციისა და ნოვატორობის, კერძოსა და ზოგადის, სტილურ და ჟანრულ ნაირფერობის, ისტორიზმისა და თანამედროვეობის, ფოლკლორისა და ლიტერატურის მიმართებითი საკითხები წარმოადგინეს საბჭოთა სინამდვილის ისეთი აქტუალური მოვლენების განხილვის საფუძველზე, როგორიცაა ახალი ადამიანის სახე, საკოლმეურნეო გარდაქმნები, მუშათა საქმიანობა, ინტელიგენციის პროფილი, დიდი სამამულო ომი, ტექნიკური რევოლუცია, კოსმოსის დაპყრობა, მშვიდობის, ბუნების დაცვის პრობლემები და სხვ. დიდი მნიშვნელობა მიენიჭა თარგმანის სფეროს გაფართოების საკითხებს, როგორც ლიტერატურული ურთიერთობებისა და ხალხთა თანამეგობრობის განმტკიცების ერთ-ერთ მძლავრ და ინტენსიურ შემოქმედებით ფაქტორს.

სიმპოზიუმის მონაწილეებმა მთელი სიცხადით გვიჩვენეს ის განსაკუთრებული პოზიცია, რომელიც საბჭოთა ლიტერატურას ეკუთვნის დღევანდელი მსოფლიოს წინაშე.

გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში თუ 50—60-იან წლებში ძირითადად საბჭოთა მეცნიერთა ცალკეული სტატიები ითარგმნებოდა, 70-იანი წლებიდან გამოქვეყნდა საბჭოთა ლიტერატურისადმი მიძღვნილი საფუძვლიანი გამოკვლევები. განსაკუთრებით აღსანიშნავია რუსული საბჭოთა ლიტერატურის ისტორია ორ ტომად, მ. გორკის სახელობის მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიის ინსტიტუტთან ერთად ჩატარებული სიმპოზიუმი და სხვ. ამასთანავე გერმანულ ენაზე ითარგმნა ცნობილ საბჭოთა მეცნიერთა ბ. სუჩკოვის, მ. ხრაპჩენკოს, დ. მარკოვის, გ.

ლომძის, ლ. ტიმოფევეის აღიარებული მონოგრაფიები. მნიშვნელოვნად გაიზარდა ინტერესი საბჭოთა ქვეყნის მოძმე რესპუბლიკების ლიტერატურისადმი და დადასტურებაა რუსული საბჭოთა ლიტერატურის ორტომეულისადმი დაწინაურება. გ. ლომძის გამოკვლევა „სსრკ ხალხთა ლიტერატურა“, ლიტერატურის ცენტრალურ ინსტიტუტში „საბჭოთა მრავალეროვნული ლიტერატურისა და ევროპის სოციალისტური ქვეყნების ლიტერატურათა“ განყოფილების დაარსება და სხვა. ასევე, საბჭოთა ლიტერატურის კვლევას წარმატებით ახორციელებენ ბულგარეთის, ჩეხოსლოვაკიის, უნგრეთის, პოლონეთის, რუმინეთის და სხვა ქვეყნის მეცნიერები.

აღსანიშნავია ისიც, რომ სიმპოზიუმის მონაწილეთა გამოსვლებში მრავლად იყო მოხმობილი ქართული ლიტერატურის საუკეთესო ნიმუშები, ასევე მოსკოველ მეცნიერთა მოხსენებებში სათანადოდ ფიგურირებდა ქართველი კოლეგების ნააზრვეიც. სიმპოზიუმის მონაწილეთა მაღალი შეფასება დაიმსახურა ქართველ მეცნიერთა მოხსენებებმაც, საერთოდ სსრკ ხალხთა ლიტერატურისა და მხატვრული თარგმანის კათედრის მიერ გაწეულმა მუშაობამ და მომავალმა პერსპექტივებმა.

სიმპოზიუმის მუშაობაში მონაწილეობდნენ თბილისის სამხელმწიფო უნივერსიტეტის რექტორი, პროფ. დ. ჩხვიციანი, პროფ. ე. ხინთიბიძე, ახალი ქართული ლიტერატურის ისტორიის კათედრის გამგე, პროფ. პრ. კეკელიძე, ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიის კათედრის გამგე, პროფ. ლ. მენაბდე, რუსული ლიტერატურის ისტორიის კათედრის გამგე, პროფ. ვ. შადურის, პროფესორი ნ. ორლოვსკაია, უურნალ „კრიტიკის“ რედაქტორი, პროფ. გ. მერკვილაძე, მწერალთა კავშირთან არსებული მხატვრული თარგმანის კოლეგიის თავმჯდომარე ო. ნოდია, შ. რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ისტორიის ინსტიტუტის უფროსი მეცნიერ-თანამშრომელი დოც. ს. სერებრიაკოვი, თბილისის ხალხთა მეგობრობის მუზეუმის დირექტორი ფილოსოფიის მეცნიერებათა კანდიდატი თ. ბაღურაშვილი, მ. გორკის სახელობის მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიის ინსტიტუტის უფროსი მეცნიერ თანამშრომლები გ. ანჯაფარიძე, ფ. იუსუფოვი, ქუთაისის ალ. წულუკიძის სახელობის სახელმწიფო პედაგოგიური ინსტიტუტის რექტორი დოც. ვ. ჩხაიძე, დოცენტები ვ. ალანია და დ. ჯანელიძე, გორის ნ. ბარათაშვილის სახელობის სახელმწიფო პედაგოგიური ინსტიტუტის რექტორი დოც. გ. კანდელაკი, პროფ. დ. თევზაძე, დოც. ვ. ცხოვრებოვი, საქართველოს კპ საჩხერის რაიკომის პირველი მდივანი რ. ლლონტი, საქართველოს კპ მაიაკოვსკის რაიკომის პირველი მდივანი ა. ჩარქსელიანი და სხვები.

თბილისის უნივერსიტეტის რექტორის ბრძანებით სიმპოზიუმის მუშაობაში აქტიური მონაწილეობისათვის მ. გორკის სახელობის მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიის ინსტიტუტის თანამშრომლები დაჯილდოვდნენ ივ. ჯავახიშვილის საიუბილეო მედლით.

სიმპოზიუმის მონაწილეებმა დაათვალიერეს თბილისის ხალხთა მეგობრობისა და ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმები, მთაწმინდის მწერალთა და საზოგადო მოღვაწეთა პანთეონი, გელათი, მცხეთის, გორის, ქუთაისის, საჩხერის, მაიაკოვსკის რაიონების ისტორიულ-კულტურული ძეგლები, შეხვდნენ უნივერსიტეტის სამეცნიერო საბჭოს, მწერალთა კავშირისა და მთარგმნელთა კოლეგიის წარმომადგენლებს, თბილისის კინოსტუდიაში ნახეს ახალი ქართული მხატვრული ფილმი „ნატარის ხე“


**ДНИ МНОГОНАЦИОНАЛЬНОЙ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ТБИЛИСИ**
**Резюме**

60-летию Великой Октябрьской социалистической революции был посвящен симпозиум «Литературное содружество народов СССР» Института мировой литературы им. М. Горького АН СССР и кафедры литературы народов СССР и художественного перевода Тбилисского государственного университета.

В работе симпозиума принимали участие из ИМЛИ — чл.-корр. АН СССР Г. Ломидзе, доктора фил. наук Н. Надъярных, Н. Воробьева, С. Хитарова, А. Пошатаева, Г. Османова, О. Подгаецкая, Ю. Юсуфов, Г. Анджапаридзе, из ГДР — доктор Э. Ковальский, из Тбилисского университета — ректор проф. Д. Чхиквишвили, проректор проф. С. Джорбенадзе, декан филологического факультета проф. Э. Хинтибидзе, зав. кафедрой литератур народов СССР и художественного перевода проф. О. Баканидзе, профессора В. Шадури, Г. Гвенетадзе и Д. Тухарели, доценты К. Бурджанадзе, Р. Хведелидзе, К. Квачантирадзе, секретарь Союза писателей ГССР проф. Г. Цицишвили, редактор журн. „Критика“ проф. Г. Мерквиладзе, председатель главной ред. коллегии по литературным взаимосвязям и художественному переводу О. Нодия и др.

Симпозиум рассмотрел актуальные проблемы теории и истории многонациональной советской литературы: единый процесс развития многонациональной литературы, роль литературы в духовной жизни развитого социализма, формирование единства в русской литературе, взаимодействие фольклорных традиций и современных повествовательных форм, литературные взаимосвязи и литературная художественная форма, актуальные вопросы процесса взаимодействия и взаимообогащения литератур, традиции М. Горького и В. Маяковского и художественные поиски современной поэзии, литературное содружество грузинского, русского, украинского, белорусского и др. народов СССР.

Форум московских и грузинских ученых проходил с 4 по 9 октября 1977 г. Заседания были проведены в Тбилисском университете, а также в Горийском и Кутаисском пединститутах, в домах-музеях В. Маяковского (г. Маяковский) и А. Церетели (г. Сачхере). Участники симпозиума ознакомились с историческими и культурными достопримечательностями Тбилиси и Грузии.

Симпозиум проходил в духе соц. интернационализма и сыграл важную роль в изучении литератур народов СССР.

S. MEDSWELIA

**SYMPOSION ZU DEN FRAGEN DER LITERATUREN DER SOWJETVÖLKER**
**Zusammenfassung**

Auf dem Symposium „Literaturen der Völker der UdSSR“, veranstaltet vom Gorki-Institut für Weltliteratur der Akademie der Wissenschaften der

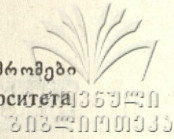
UdSSR und vom Lehrstuhl für Kunstübersetzung und der Literaturen der Völker der UdSSR an der Staatlichen Universität Tbilissi, wurden die aktuellen Fragen der Wechselbeziehung und der gegenseitigen Bereicherung der Literaturen der Sowjetvölker erörtert.

Das Forum der georgischen und Moskauer Wissenschaftler war dem 60. Jahrestag der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution gewidmet.

Das Symposium verlief im Geiste des sozialistischen Internationalismus und lieferte einen bedeutenden Beitrag für Erforschung der multinationalen Sowjetliteratur.

В этом симпозиуме, организованном кафедрой перевода и литературы народов СССР при Государственном университете Тбилиси, были обсуждены актуальные вопросы взаимоотношений и взаимного обогащения литератур народов СССР. Форум грузинских и московских ученых посвящен 60-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Симпозиум прошел в духе социалистического интернационализма и внес значительный вклад в изучение многонациональной советской литературы.

Симпозиум посвящен 60-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Форум грузинских и московских ученых посвящен 60-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Симпозиум прошел в духе социалистического интернационализма и внес значительный вклад в изучение многонациональной советской литературы.



## ქველი რუსული ლიტერატურის დღეები თბილისში

### ლევან მინაბდო

დღითი დღე ვითარდება და მტკიცდება ქართველ და რუს სწავლულთა მეცნიერული კონტაქტები და შემოქმედებითი თანამშრომლობა. ამის ბრწყინვალე დადასტურებაა ის კავშირ-ურთიერთობა და მეგობრობა, რომელიც უკანასკნელ წლებში დამყარდა სსრ კავშირის მეცნიერებათა აკადემიის რუსული ლიტერატურის ინსტიტუტსა (ლენინგრადში) და თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტს შორის.

ლენინგრადისა და თბილისის სამეცნიერო წრეების ურთიერთობას ხანგრძლივი ისტორია აქვს. საყოველთაოდ ცნობილია ის როლი, რომელიც ლენინგრადმა შეასრულა ახალი ქართული კულტურის განვითარებაში, ის დიდი დამსახურება, რომელიც ლენინგრადის უნივერსიტეტსა და სამეცნიერო-კვლევით ინსტიტუტებს მიუძღვით ჩვენი ეროვნული მეცნიერული კადრების მომზადებაში.

არსებითად ლენინგრადთანაა დაკავშირებული ქართული მეცნიერების აღორძინება. რაოდენ სიმბოლური და საგულისხმოა, რომ სწორედ პეტერბურგის უნივერსიტეტში აღზრდილმა ქართველმა მეცნიერებმა — ივანე ჯავახიშვილმა და მისმა სახელოვანმა თანამოსაგრეებმა დააარსეს თბილისის უნივერსიტეტი, რომელიც გახდა ახალი ქართული კულტურისა და მეცნიერების მძლავრი კერა.

სწორედ იმ ხანიდან დამყარდა ინტენსიური კავშირ-ურთიერთობა თბილისის უნივერსიტეტსა და ლენინგრადის სამეცნიერო დაწესებულებებს შორის.

კმაყოფილებით აღვნიშნავთ, რომ პეტერბურგი (ლენინგრადი) მრავალი წლის მანძილზე იყო ქართველოლოგიის აღიარებული ცენტრი. ქართული სულიერი კულტურის ღირსებათა წარმოჩენის მიზნით იქ კარგა ხანია წარმოებს ნაყოფიერი მუშაობა. კერძოდ, პეტერბურგის (ლენინგრადის) სამეცნიერო სკოლამ ფრიად საპატიო როლი შეასრულა ძველი ქართული ლიტერატურის შესწავლაში. საკმარისია მოვიგონოთ ის დამსახურება, რომელიც ძველი ქართული ლიტერატურის შესწავლაში მიუძღვით პეტერბურგელ სწავლულებს — რუსეთის მეცნიერებათა აკადემიის საპატიო წევრს თეიმურაზ ბაგრატიონს, ცნობილ აღმოსავლეთმცოდნეს, აკადემიკოს მარი ბროსეს, პეტერბურგის უნივერსიტეტის პროფესორებს დავით ჩუბინაშვილსა და ალექსანდრე ცაგარელს.

პეტერბურგის ქართველოლოგიურმა სკოლამ განვითარების უმაღლეს საფეხურს მიაღწია იმ პერიოდში, როდესაც მას სათავეში ედგა აკადემიკოსი ნიკო მარი.

პეტერბურგის უნივერსიტეტში მიიღო განათლება ქართველ მეცნიერთა მთელმა თაობამ, რომელმაც დიდი წვლილი შეიტანა ძველი ქართული ლიტერა-

ტურის შესწავლაში. აქ შეიძლება მოვიხსენიოთ ექვთიმე თაყაიშვილი, ფანე ჯავახიშვილი, იუსტინე აბულაძე, ვუკოლ ბერიძე, იოსებ ყიფშიძე და აკაკი შანიძე. რომლებიც საქართველოში დაბრუნებისთანავე შეუდგნენ ნაყოფიერ მუშაობას. მართალია, მათი სამშობლოში დაბრუნების მომდევნო პერიოდში, განსაკუთრებით თბილისის უნივერსიტეტის დაარსების შემდეგ ძველი ქართული ლიტერატურის შესწავლის ცენტრმა ჩვენში გადმოინაცვლა, მაგრამ პეტერბურგის (ლენინგრადის) სამეცნიერო სკოლა ერთხანს კიდევ განაგრძობდა კვლევა-ძიებით მუშაობას, კერძოდ, ძველი ქართული სულიერი კულტურის ცალკეული საკითხები გააშუქეს კარპეზ დონდუამ, ვარლამ დონდუამ, იოსებ ორბელმა, ბორის რუდენკომ. გარკვეული მუშაობა ამ მიმართულებით უკანასკნელ ხანამდე გრძელდება (რუსულად ორბელი, ლუდმილა შეპელიოვა, საურმაგ კაკაბაძე).

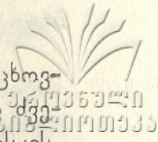
საგულისხმოა, რომ თუ ადრე ძველი ქართული ლიტერატურისადმი ინტერესი ლენინგრადში ძირითადად უნივერსიტეტსა და აღმოსავლეთმცოდნეობის ინსტიტუტში შეინიშნებოდა, ახლა ასეთმა ინტერესმა თავი იჩინა სსრ კავშირის მეცნიერებათა აკადემიის რუსული ლიტერატურის ინსტიტუტში (პუშკინის სახლში), რომელიც არა მხოლოდ პუშკინმცოდნეობის მძლავრი კერაა, არამედ საერთოდ რუსული ლიტერატურის საყოველთაოდ აღიარებულ ცენტრს წარმოადგენს. მის განკარგულებაშია რუსეთის მწერლების ცხოვრება-მოღვაწეობასთან დაკავშირებული მასალები; მის სამეცნიერო-კვლევით განყოფილებებში მუშაობა წარმოებს რუს მწერალთა თხზულებების აკადემიური გამოცემების მომზადების მიზნით. ინსტიტუტის მეცნიერი თანამშრომლები მრავლად აქვეყნებენ საყურადღებო კრებულებს, ფუნდამენტურ მონოგრაფიებსა და გამოკვლევებს.

პუშკინის სახლში განსაკუთრებული ნაყოფიერებით გამოირჩევა ძველი რუსული ლიტერატურის სექტორი, რომელსაც ხელმძღვანელობს სახელგანთქმული მეცნიერი, საბჭოთა კავშირის მეცნიერებათა აკადემიის ნამდვილი წევრი, საზღვარგარეთის რამდენიმე აკადემიის საპატიო წევრი, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი დიმიტრი ლიხაჩოვი. სწორედ მისი ინიციატივით ჩატარდა 1976 წელს რუსული ლიტერატურის ინსტიტუტისა და თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სიმპოზიუმი, რომელიც თვით დ. ლიხაჩოვის მიერ ასე იყო სახელდებული — „ძველი ქართული ლიტერატურის სამი დღე პუშკინის სახლში“.

ძველი ქართული ლიტერატურის დღეების ჩატარება ლენინგრადში ჩვენი ეროვნული სულიერი კულტურის კიდევ ერთი აღიარება იყო. სიმპოზიუმი არა მარტო მეცნიერთა თანამშრომლობის, არამედ ხალხთა მეგობრობის მკაფიო დემონსტრაციად იქცა. მისი მონაწილენი აღტაცებული დავრჩით იმ გულთბილი დამოკიდებულებით, რომელსაც ლენინგრადელი კოლეგები ჩვენს მიმართ იჩენდნენ. ყველგან და ყველადღერში იგრძნობოდა დიდი პატივისცემა ჩვენი ხალხისადმი, ჩვენი კულტურისა და მეცნიერებისადმი.

გასულ წელს ლენინგრადელი მეცნიერები ეწვივნენ თბილისს, სადაც გაიმართა მორიგი სიმპოზიუმი — „ძველი რუსული ლიტერატურის სამი დღე თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში“.

ქართველი და რუსი ხალხების ურთიერთობას ხანგრძლივი ისტორია აქვს. თავდაპირველად ეს ურთიერთობა ვლინდებოდა პოლიტიკურ-სახელმწიფოებრივ სფეროში, ხოლო შემდეგ შეიქმნა ხელსაყრელი პირობები კულტურულ-ლიტერატურული თანამშრომლობისათვის.



ქართველებმა ადრევე გამოიჩინეს ინტერესი რუსეთის საზოგადოებრივი ცხოვრებისადმი, რუსული წერილობითი კულტურისადმი; ქართულად ითარგმნა რუსული ლიტერატურის არაერთი ძეგლი. სახელდობრ, კირილე ტუროვსკის, ისაია კობინსკის, პეტრე მოვილას, სიმეონ პოლოცკისა და სხვათა თხზულებანი.

არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ ერთი გარემოება: ქართველთა ინტერესი XVIII და განსაკუთრებით მომდევნო საუკუნეების რუსული ლიტერატურისადმი ვაცილებით უფრო შესამჩნევია; ამ პერიოდის ქართულ-რუსული ლიტერატურული ურთიერთობა უფრო ინტენსიურ ხასიათს ატარებდა და დიდი მასშტაბისა იყო. ამის შედეგად ამ ხანის რუსული ლიტერატურის მეცნიერულ ანალიზსა და ქართულ-რუსული ლიტერატურული ურთიერთობის შესწავლას ჩვენში მეტი ყურადღება ექცეოდა და მეტი დროც ეთმობოდა; ქართველ ლიტერატურათმცოდნეებს ამ სფეროში მეტი წარმატება აქვთ მოპოვებული, მაგრამ XI—XVII საუკუნეების რუსული ლიტერატურის მეცნიერული შესწავლისა და პოპულარიზაციის მიზნითაც გარკვეული მუშაობაა ჩატარებული; საგანგებოდაა შესწავლილი ზოგიერთი ძველი რუსული ძეგლი (განსაკუთრებით, „ამბავი იგორის ლაშქრობისა“ და „მოთხრობა დინარაზე“), თარგმნილი და კომენტარებულია არაერთი თხზულება („გარდასულ წელთა ამბავი“, „ამბავი იგორის ლაშქრობისა“, დანიელ პურობილის „სიტყვა“, „ზადონშიჩინა“, „მოთხრობა ბაბილონის სამეფოზე“, „მოთხრობა დინარაზე“, ათანასე ნიკიტინის „მიმოსვლა სამი ზღვის იქით“ და სხვ.), გამოვლენილი და გაანალიზებულია ძველი რუსულიდან თარგმნილი რამდენიმე ნაწარმოები („ალექსანდრიანი“, „ტესტამენტი“, სიმეონ პოლოცკის თხზულებანი და ა. შ.), გამოქვეყნებულია ძველი რუსული ლიტერატურის სახელმძღვანელო და სხვ.

მიუხედავად აღნიშნულისა, ჩვენს ლიტერატურათმცოდნეობაში შეინიშნება ერთგვარი ჩამორჩენა: თარგმნილი და გამოცემული არაა ძველი რუსული ლიტერატურის ბევრი ძეგლი, შესწავლილი არაა უძველესი პერიოდის ქართულ-რუსული ლიტერატურული ურთიერთობის მრავალი საკითხი, დადგენილი არაა რუსულიდან თარგმნილი ზოგიერთი თხზულების პირველწყარო, სათანადო სისრულით არაა გაანალიზებული ძველი რუსული ლიტერატურა საქართველოსთან, ქართულ სინამდვილესთან მისი ურთიერთობის თვალსაზრისით. აღნიშნული ჩამორჩენის დაძლევა, ძველი რუსული ლიტერატურის შესწავლის გაღრმავება და გაძლიერება ჩვენი ლიტერატურათმცოდნეობის გადაუდებელი ამოცანაა.

სიმპოზიუმი — „ძველი რუსული ლიტერატურის სამი დღე თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში“, რომელიც 1976 წლის 26—28 სექტემბერს ჩატარდა, ქართველ და რუს მეცნიერთა ძმობისა და მეგობრობის კიდევ ერთი დადასტურება იყო. იგი შესავალი სიტყვით გახსნა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის რექტორმა პროფესორმა დ. ჩხიკვიშვილმა, რომელმაც ყურადღება გაამახვილა მეცნიერული კონტაქტების მნიშვნელობასა და ქართველი და რუსი მეცნიერების შემოქმედებითი ურთიერთობის ზრდა-განვითარების პერსპექტივებზე. ლენინგრადელ სტუმრებს მხურვალედ მიესალმა ჩვენი უხუცესი მეცნიერი, პეტერბურგის უნივერსიტეტის აღზრდილი, თბილისის უნივერსიტეტის ერთ-ერთი დამაარსებელი, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ნამდვილი წევრი ა. შანიძე.

ვრცელი მოხსენებით — „მონუმენტურ-ისტორიული სტილი ძველ სლავურ ლიტერატურებში და მისი მსოფლიო კავშირ-ურთიერთობანი“ — გამოვიდა დ. ლიხაჩოვი. მომხსენებელმა, — საყოველთაოდ აღიარებულმა, უსაზღვროდ ერუ-



დირებულმა მკვლევარმა, — განიხილა უაღრესად აქტუალური პრობლემა, ახლებურად გაიაზრა ლიტერატურათმცოდნეობის ზოგიერთი ძირეული საკითხები.  
დ. ლიხაჩოვის მოხსენებამ, რომელიც გამოირჩეოდა მაღალი მეცნიერული დონით, ტონი მისცა მთელ სიმპოზიუმს.

სიმპოზიუმის მონაწილეებმა დიდი ყურადღებით მოისმინეს სხვა მოხსენებებიც. სახელდობრ, ი. ლურიეს „სიუჟეტური თხრობა ძველ რუსულ ლიტერატურაში“, ო. ტვოროგოვის „ბიზანტიური ქრონიკები ძველ რუსეთში“, მ. სალმინას „კონსტანტინე მანასეს ქრონიკა და ლიტერატურული სტილი XVI საუკუნის რუსეთში“, რ. დმიტრიევას „ძველი რუსული ლიტერატურის მნიშვნელოვანი ძეგლი — „მოთხრობა პეტრესა და ფებრონიაზე“, დ. ბულანინის „კლასიკური კულტურა ძველ რუსეთში და მისი შესწავლის პრობლემები“, გ. პროხოროვის „ძველი რუსული კულტურის შინაგანი დინამიკა“, ა. პანჩენკოს „რუსული ლიტერატურის ევროპეიზაცია XVII საუკუნეში“. გარკვეული ინტერესი გამოიწვიეს ნ. დემკოვას, ნ. პონირკოს, მ. კავანისა და ი. სმირონოვის მოხსენებებმაც. ვ. ბუდარაგინის მოხსენების — „პუშკინის სახლის არქეოგრაფიული ექსპედიციები“ — შემდეგ ნაჩვენები იყო საგანგებოდ გადაღებული დოკუმენტური კინო-ფილმები.

მსმენელები განსაკუთრებით დაინტერესდნენ ნ. დრობლენკოვას, ლ. შეპელიოვასა და ო. ბელობროვას მოხსენებებით, რომლებშიც მასალის საფუძვლიანი ცოდნითა და სიყვარულით იყო მიმოხილული ძველ რუსულ წყაროებში შემონახული ცნობები ჩვენი ქვეყნისა და ხალხის შესახებ. ჩვენს მოხსენებაში მიმოვიხილეთ ძველი რუსული ლიტერატურის შესწავლა საქართველოში.

მოხსენებებით ძირითადად სსრ კავშირის მეცნიერებათა აკადემიის რუსული ლიტერატურის ინსტიტუტის ძველი რუსული ლიტერატურის სექტორის თანამშრომლები გამოვიდნენ, მაგრამ რამდენიმე საინტერესო მოხსენება წარმოადგინეს დ. ლიხაჩოვის მოწაფეებმა, რომლებიც ლენინგრადის სხვა დაწესებულებებში მუშაობენ (ლენინგრადის სახელმწიფო უნივერსიტეტში, სსრ კავშირის მეცნიერებათა აკადემიის არქივში და სხვ.).

ლენინგრადელ მეცნიერთა მოხსენებები შეიცავდნენ მრავალ საყურადღებო დაკვირვებასა და მნიშვნელოვან მიგნებას, გამოირჩეოდნენ მსჯელობის ლოგიკურობითა და ტექსტობრივი ანალიზის სიღრმით.

სიმპოზიუმმა დამაჯერებლად ცხადყო ძველი რუსული ლიტერატურის მეცნიერული შესწავლის მაღალი დონე, ჯეროვნად წარმოაჩინა ის დიდი კვლევითი მუშაობა, რომელიც დ. ლიხაჩოვის ხელმძღვანელობით ტარდება ლენინგრადში.

ლენინგრადელმა მეცნიერებმა არა მხოლოდ საკუთრივ ძველი რუსული ლიტერატურის ძირითადი საკითხები განიხილეს, არამედ წამოჭრეს ზოგადთეორიული ხასიათის არაერთი პრობლემა. ბევრ მათგანს დიდი მეთოდოლოგიური და პრაქტიკული მნიშვნელობა აქვს ძველი ქართული ლიტერატურის მკვლევართათვის. ეს გარემოება საგანგებოდ აღინიშნა მოხსენებათა განხილვისას — ცხოველ აზრთა გაცვლა-გამოცვლაში, რომელშიც მონაწილეობა მიიღეს როგორც უნივერსიტეტის თანამშრომლებმა (აკად. ა. ბარამიძემ, პროფესორმა ვ. შადურმა, მ. ლორთქიფანიძემ, ს. ხუციშვილმა, ნ. ორლოვსკაიამ, რ. სირაძემ, დ. თუხარელმა, დოცენტებმა ე. კრემერმა, ლ. გრიგოლაშვილმა, გ. ფარულავამ), ისე სხვა დაწესებულებების, კერძოდ, შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ისტორიის ინსტიტუტის (პროფ. რ. ბარამიძე), კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტის (პროფ. მ. შანიძე), გ. წერეთლის სახელობის აღმოსავლეთმცოდნეობის ინსტიტუტის (პროფ. ა. გვახარია), მწერალთა კავშირის (პროფ. გ. ციციშვილი);

ა. პუშკინის სახელობის თბილისის სახელმწიფო პედაგოგიური ინსტიტუტის (პროფ. ე. ჩარკვიანი) წარმომადგენლებმა, აგრეთვე სოფიო მარმა.

თბილისელმა მეცნიერებმა არა მხოლოდ ზოგადად შეაფასეს მოსმენილი მრავალნი სხენებები, არამედ ლენინგრადელ კოლეგებს მიაწოდეს ბევრი საინტერესო ცნობა ძველი ქართული ლიტერატურიდან.

„ძველი რუსული ლიტერატურის სამი დღე თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში“ ფრიად სერიოზული მოვლენა იყო ჩვენს ლიტერატურულ-მეცნიერულ ცხოვრებაში. იგი უთუოდ დიდად შეუწყობს ხელს ძველი რუსული ლიტერატურის პოპულარიზაციას საქართველოში, მყარ მეცნიერულ საფუძველზე დაამკვიდრებს ძველი რუსული ლიტერატურის კვლევას ჩვენს რესპუბლიკაში, ახალგაზრდობაში გააღვივებს ინტერესს ძველი რუსეთის კულტურისადმი.

ლენინგრადსა და თბილისში ჩატარებული ორი სიმპოზიუმი დიდ პერსპექტივას სახავს მომავალი ერთობლივი მუშაობისათვის. ქართველ და რუს მეცნიერთა შემოქმედებითი კავშირ-ურთაერთობა მომავალში კიდევ უფრო სისტემატურ ხასიათს მიიღებს და განამტკიცებს ქართველი და რუსი ხალხების მეგობრობას.

Л. В. МЕНАБДЕ

### ДНИ ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ТБИЛИСИ

#### Резюме

26—28 сентября 1977 года состоялся симпозиум — «Три дня древнерусской литературы в Тбилиском государственном университете». В статье дается краткий обзор работ ленинградских ученых, отмечается большое научно-общественное значение симпозиума.

L. MENABDE

### DREI TAGE DER ALTRUSSISCHEN LITERATUR IN TBILISSI

#### Zusammenfassung

Am 26.—28. September 1977 hat in Tbilissi ein Symposium stattgefunden: „Drei Tage der altrussischen Literatur an der Staatlichen Universität Tbilissi“. Der Aufsatz enthält eine kurze Übersicht über die Arbeiten der Leningrader Wissenschaftler, sowie eine Würdigung der wissenschaftlichen Bedeutung des Symposions.

## ს ა რ ჩ ე შ ი

### ს ტ ა ტ ი ე მ ი

თ. შ ი ო შ ვ ი ლ ი, სამეურნეო-აგარარული რიტუალები და ზეპირსიტყვიერება (თედო სახო- კიასელი მასალების მიხედვით) . . . . .	5
მ. ხ ი ნ თ ი ბ ი ძ ე, ვახტანგ გორგასალი „დროებაში“ გამოქვეყნებული ფოლკლორული მასალების მიხედვით . . . . .	11
ნ. მ ე ს ხ ი ა, ქალის სახე აკაკი წერეთლის ლირიკაში . . . . .	25
ო. გ ო ლ ი ა ძ ე, ძველი ქართული მწერლობის ლიტერატურული ეტიკეტისათვის (V—XII სს.) . . . . .	36
ლ. ქ უ მ ბ უ რ ი ძ ე, „ვეფხისტყაოსნის“ ორიგინალობის საკითხი „ივერიაში“ . . . . .	43
ბ. კ ი ლ ა ნ ა ვ ა, „ილარიონ ქართველის ცხოვრების“ ატრიბუციისათვის . . . . .	55
შ. ჩ ი ჯ ა ვ ა ძ ე, „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტის დადგენისათვის (ხევა თუ ხვევა? ფილოსო- ფოსი თუ ფილასოფოსი?) . . . . .	67
ნ. ბ ე პ ი ე ვ ი, ანბანთქება გრიგოლ ბაგრატიონის შემოქმედებაში . . . . .	75
ზ. გ ა ჩ ე ჩ ი ლ ა ძ ე, იმაჯიშმის საკითხისათვის ინგლისურ პოეზიაში . . . . .	81
ა. ჩ ი ქ ო ვ ა ნ ი, ლიტერატურული კრიტიკის წარმოშობა საფრანგეთში: ი. ტენი . . . . .	95

### ს ი მ პ ო ზ ი უ მ ე ბ ი, კ ო ნ ფ ე რ ე ნ ც ი ე ბ ი: მ ა ს ა ლ ე ბ ი

რ. ყ ა რ ა ლ ა შ ვ ი ლ ი, ჰარი ჰალერის სიზმარი გოეთეს შესახებ (წინასწარი აზრები ჰ. ჰესეს რომანის „ტრამალის მგლის“ ერთი სცენის ინტერპრეტაციის გამო) . . . . .	106
ვ. ლ ე ბ ა ნ ი ძ ე, სახე მთლიანისა და მითის სიდრმე ჰ. ჰესეს რომანში „ტრამალის მგელი“ . . . . .	121
რ. დ ა რ ვ ი ნ ა, პრობლემისათვის „ადამიანის სახე“ ჰერმან ჰესეს შემოქმედებაში („კლინგ- ზორის უკანასკნელი ზაფხულის“ და „ზიდჰარტას“ მიხედვით) . . . . .	130
გ. მ ა რ გ ვ ე ლ ა შ ვ ი ლ ი, მსოფლიო დრო, როგორც სტრუქტურული განზომილება ჰ. ჰესეს მოთხრობისა „მოგზაურობა დილის ქვეყანაში“ (რეზიუმე) . . . . .	141

### ლიტერატურული ქრონიკა

ზ. მ ე ძ ვ ე ლ ი ა, სიმპოზიუმი ლიტერატურული თანამეგობრობის საკითხებზე . . . . .	143
ლ. მ ე ნ ა ბ დ ე, ძველი რუსული ლიტერატურის დღეები თბილისში . . . . .	149



## СОДЕРЖАНИЕ

Шишвили Т. И., Хозяйственно-аграрные ритуалы и устное творчество (по материалам Т. Сахокия) . . . . .	10
Хинтибидзе М. А., Вахтанг Горгасали по фольклорным материалам газеты „Дрозба“ . . . . .	23
Месхия Н. П., Образ женщины в лирике Акакия Церетели . . . . .	35
Голиадзе О. Л., К литературному этикету древнегрузинской письменности (V—XII вв.) . . . . .	42
Чумбуридзе Л. А., Проблема оригинальности „Витязя в тигровой шкуре“ в „Иверии“ . . . . .	53
Киланава Б. И., К атрибуции „Жития Иллариона Грузина“ . . . . .	66
Чиджавадзе Ш., К установлению текста „Вепхисткаосани“ . . . . .	73
Бепиева Н. И., „Анбанткеба“ в творчестве Г. Багратиони . . . . .	80
Гачечиладзе З. Г., К вопросу об имажизме в английской поэзии . . . . .	87
Чиковани А. Г., Рождение литературной критики во Франции: И. Тэн . . . . .	89

### Симпозиумы, конференции: материалы

Каралашвили Р. Г., Сновидение о Гете в „Степном волке“ Германа Гессе (Предварительные мысли к интерпретации одной сцены) . . . . .	97
Лебанидзе В. Ш., Образ целого и глубина мифа в романе Г. Гессе „Степной волк“ . . . . .	108
Дарвина Р. А., К проблеме „образ человека“ в творчестве Г. Гессе (на примере „Последнего лета Клингзора“ и „Сиддхартхи“) . . . . .	130
Маргвелашвили Г. Т., Мировое время как структурное измерение рассказа Г. Гессе „Паломничество в страну Востока“ . . . . .	142

### Литературная хроника

Медзвелья З. К., Дни многонациональной советской литературы в Тбилиси . 147	
Менабде Л. В., Дни древнерусской литературы в Тбилиси . . . . .	153



# CONTENTS

T. Shioshvili, Agrarian-economic Rituals and Folklore (According to T. Sakhokia's materials (Summary) . . . . .	10
M. Khintibidze, Vakhtang Gorgasali as Represented in the Folklore Materials Published in the Droeba Newspaper. (Summary) . . . . .	24
N. Meßchia, Das Bild der Frau in der Lyrik von Akaki Zereteli (Zusammenfassung) . . . . .	35
O. Goliadze, On the Literary Etiquette of old Georgian Writing (5th-12th centuries (Summary) . . . . .	42
L. Tchumburidze, The Problem of Originality of „The Knight in the Panther's Skin“ in „Iveria“ (Summary) . . . . .	54
B. Kilanawa, Zur Attribution „Des Lebens von Ilarion Kartveli“ (Zusammenfassung) . . . . .	66
Sh. Chijavadze, Towards the Establishment of the Rustavelian Text (Summary)	74
N. Bepiewa, Lob der Buchstaben im Schaffen von Grigol Bagrationi (Zusammenfassung) . . . . .	80
Z. Gachechiladze, Imagism in English Poetry (Summary) . . . . .	88
A. Tchikovani, Naissance de la critique littéraire en France: H. Taine (Résumé)	96

## Symposia and Conferences: Materials

R. Karalashvili, Harry Hallers Goethe-Traum (Vorläufiges zur Interpretation einer Szene aus H. Hesses Roman „Der Steppenwolf“ (Zusammenfassung)	106
W. Lebanidse, Die Tiefe des Mythos und die Ganzheitsgestalt in H. Hesses Roman „Der Steppenwolf“ (Zusammenfassung) . . . . .	122
R. Darvina, Zum Problem „Menschenbild“ im Werk von Hermann Hesse (Nach „Klingsors letzter Sommer“ und „Siddhartha“) . . . . .	123
G. Margwelaschwili, Die weltzeitliche Dimension der „Morgenlandfahrt“ in ihrer Bedeutung für die Struktur dieser Erzählung - . . . . .	131

## Literary Chronicle

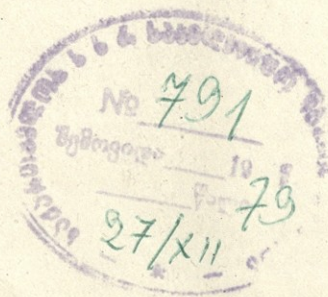
S. Medswelia, Symposion zu den Fragen der Literaturen der Sowjetvölker (Zusammenfassung) . . . . .	147
L. Menabde, Drei Tage der altrussischen Literatur in Tbilissi (Zusammenfassung)	153

გამომცემლობის რედაქტორები ბ. მიქაძე, ჯ. ქორია  
 ტექნიკური რედაქტორი ი. ხუციშვილი  
 კორექტორი ც. მოლოდინო

გადაეცა წარმოებას 23.03.78. ხელმოწერილია დასაბუქდალ 18.10.79.  
 უე 05839 საბუქდი ქალაქი № 70×108<sup>1/16</sup> პირობითი ნაუქლი  
 თაბახი 13,65. სააღრ.-საგამომც. თაბახი 11,67  
 ტირაჟი 400 შეკვეთის № 583.

ფასი 1 მან. 17 კაპ.

თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა,  
 თბილისი, 380028, ი. ჭავჭავაძის პროსპექტი, 14.  
 Издательство Тбилисского университета,  
 Тбилиси, 380028, пр. И. Чавчавадзе, 14.  
 თბილისის უნივერსიტეტის სტამბა,  
 თბილისი, 380028, ი. ჭავჭავაძის პროსპექტი, 1.  
 Типография Тбилисского университета,  
 Тбилиси, 380028, пр. И. Чавчавадзе, 1.



86-179

79-791

