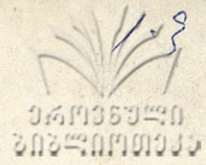


290  
1993



თბილისის უნივერსიტეტის შრომები  
ТРУДЫ ТБИЛИССКОГО УНИВЕРСИТЕТА  
PROCEEDINGS OF TBILISI UNIVERSITY

---

311

**ლიტერატურათმცოდნეობა**  
**ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ**  
**LITERARY RESEARCH**

თბილისი ТБИЛИСИ TBILISI  
1993



ТРУДЫ ТБИЛИССКОГО УНИВЕРСИТЕТА  
PROCEEDINGS OF TBILISI UNIVERSITY

311



ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ  
LITERARY RESEARCH

Тбилиси 1993 Tbilisi

# ლიგერაკაგურათმცოდნეობა

### სარედაქციო კოლეგია

გასტონ ბუაჩიძე, კონსტანტინე გერასიმოვი, ვიორგი  
გიგოლოვი, ნოდარ კაკაბაძე, თენგიზ კიკაჩიშვილი,  
ბეჟან კილანავა, მარია ოძელი (მდივანი),  
რევაზ ყარალაშვილი, არიანე ჭანტურია,  
ელგუჯა ხინტიბიძე (რედაქტორი).

### РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Буачидзе Г. С., Герасимов К. С., Гиголов Г. М., Кака-  
бадзе Н. М., Каралашвили Р. Г., Кикачеишвили Т. А.,  
Киланава Б. И., Одзели М. В. (секретарь), Хинтибидзе  
Э. Г. (редактор), Чантурия А. А.

### EDITORIAL BOARD

Gaston Buachidze, Konstantin Gerasimov, Giorgi  
Gigolov, Nodar Kakabadze, Revaz Karalashvili, Elguja  
Khintibidze (editor), Tengiz Kikacheishvili, Bezhan Kila-  
nava, Marika Odzeli (secretary), Arrian Tchanturia.

20.325

თენგიზ კიკაჩიანი

### ერთი ლექსის კომიკა

(ილიას „სიზმარი“)

ილიას მთელი შემოქმედება აქტუალურ საზოგადოებრივ პრობლემათა ჩვენებისაკენ მიისწრაფვის. დიდ მწერალს შესანიშნავად ესმის, რომ ხელოვნებაში ცხოვრება, სინამდვილე, სამყარო გრძობად სახეთა ფორმით რეალიზდება (რაც შესაბამისი ემოციების მიღების წყაროდ ექცევა ადამიანს) და რომ ამ პროცესის შედეგად პიროვნება სულიერად მდიდრდება, ეზიარება მშვენიერების კანონებს.

„ადამიანი, ბუნება, ცა, ქვეყანა, მსოფლიო,—ერთი დიდებული წიგნია, უცნაურს ენაზედ დაწერილი. მეცნიერება ამას სთარგმნის უხატებო, უსურათო სიტყვითა, პოეზია კი ხატებითა და სურათითა. მეცნიერების ნათარგმნი ჯერ უნდა, რაც შეიძლება ბლომად, მოგროვდეს გულის საგანძეში, რომ მერე პოეტის მხატვრობითმა სიტყვამ აღმოებეჭდოს, სული ჩაუდვას, ხორცით შემოსოს ადამიანის გასატაცებლად. აღსაფრთოვანებლად და გასაოცებლად“ (1,92). /ხაზი ჩვენია—თ.კ./.

ამგვარად, ილია გულისყურს მიგვაპყრობინებს ხელოვნებაში ესთეტიკური სრულყოფილების ხარისხის მნიშვნელობაზე, რომელიც, თავის მხრივ, განისაზღვრება ცხოვრების ავტორისმიერი ასახვის ფორმისა და შინაარსის შესაფერისი ურთიერთდაკავშირებით, და რაც მთავარია, შეგვაგრძობინებს აღნიშნული პროცესის შედეგად წარმოქმნილი ემოციის განსაკუთრებულ როლსა და დანიშნულებას.

ახლახან თქმულის დასადასტურებლად ამჟამად მოვიხმოთ ილიას ცნობილი ლექსი „სიზმარი“.

ნაწარმოებში მწერალი, ჩვენი აზრით, მიისწრაფოდა გამოეკვლინა უნივერსალური კავშირურთიერთობა ბუნებას, ადამიანს, საზოგადოებასა და კაცობრიობას შორის.

ლექსში ქვეყნების ნგრევა, „მეორედმოსვლა“ დახატული. დაქვეულ ქვეყნებს გარს შემორტყმია ფანტასტიკური სივრცე. სუფევს ქაოსი, შეიგრძნობა განწირულების განცდა.

ლექსის ამ მონაკვეთში გამოხატული პეიზაჟური დეტალები ფიქსირებული სიტუაციის ერთგვარი ფორმალური აკომპანიმენტები არიან, რომლებიც უფრო მწვავედ განგვაცდევინებენ ვითარებას, „მეორედმოსვლის“ საშინელებას რომ „ჰვავს“.

„ტილ სივრცეში ოხრად ვნახე ბნელი უფსკრული,  
ჯოჯობეთისა სიწყვდილით ღრმად გადაკრული.  
და იმ საშიშარ სამარისებრ უზომო სიღრმეს  
ვსჭკრებდი არეულთ ურთიერთთან ნგრეულთა ქვეყნებს.  
რისხვა წყევლისა, შეჩვენების და განგდებისა  
იყო თანმგზავრად განწირულის იმ ქვეყნებისა.“

საზოგადოებრივი ყოფის ყოველნაირ ფორმათა არსში წვდომის, მათი კანონზომიერების დადგენის ცდა თუ პარადოქსულ ანომალიათა გამოვლენისაკენ მიწრაფება განუხორციელებელი შეიქნება, თუ ერთიან „პარმონიულ კონტექსტად“ არ გავიაზრებთ ადამიანსა და მის გარემომცველ ბუნებას შორის „ერთგვარი ურთიერთშედწევის“ შესაძლებლობას.

ლექსის ზემოთ ფიქსირებულ ვითარება - სიტუაციის ორომტრიალში ჩაბმულია აბსოლუტურად ყველა — როგორც ბუნების სტიქიური ძალები, რომლებიც ზედმიწევნით გამოხატავენ თავიანთ შინაგან არსს, ასევე პაროვენება აზროვნებისა თუ განსჯის, აგრეთვე სხვა მრავალნაირი ადამიანური ქცევა-მოქმედების უნარი.

ლექსის შემდგომ მონაკვეთებში კიდევ უფრო ფანტასტიკური ხილვებია დახატული. შესაბამის ემოციურ დაძაბულობას წარმოქმნის ფერადების მოშველიება (აქვე აღვნიშნავთ, რომ ილიას ლირიკაში ფერი არცთუ ხშირადაა მოხმობილი), მაგრამ ცხადია, არა მხოლოდ ამა თუ იმ ფერის ან ელფერის ხმარების შიშველი ესთეტიკურ-ემოციური ხასიათის გამო, ფერი აქ სრულად ამზეურებს თავის აზრობრივ-შემეცნებით ფუნქციასაც.

ილია ბგერის მუსიკალური ორგანიზაციის სპეციფიკურ ფორმას — ალიტერაციასაც იყენებს და მას განსაკუთრებულ, ასე ვთქვათ, „ფიზიკურად ზემოქმედ“ დანიშნულებას ანიჭებს. თითქოს უნდა, გამანადგურებელმა ვითარებამ მართლაც ფიზიკური ძალით იმოქმედოს ჩვენზე, ზედ დაგვაწვეს, მოგვხაროს, რათა უფრო მკვეთრად შეგვაგრძობინოს სულიერი მდგომარეობის ტრაგიკულობა.

„სისხლით აღვსილსა ფიალსა იქ მზენი ჰგვანდნენ  
და ჯოჯობეთის უფსკრულადა ვარსკვლავნი სჩანდნენ.  
მზე, მთვარე, ზეცა, დედამიწა საშიშ გრილით  
უგზო - უკვლოდა წანწალებდნენ ტრიალით მალით.  
აქ მთვარე მზესა — იმ სისხლის ტბას — მიაწყდებოდა  
და ზარი, გრგვინით და ქუხილით უკუ ხტებოდა. . .  
და მზიდამ თითქო სისხლი სიღრმეს ღვარად სდიოდა  
და მუნით ალი ჯიგრის ფრადა ამოდიოდა.  
და ის ქვეყნები იმ ალის ფრით იყვნენ ისეთი,  
თითქო უზომო სივრცეს მოცურს თვით ჯოჯობე თი.“ (2, 25).

სავსებით ვიზიარებთ იმ შეხედულებას, რომ „ილია ლექსზე მუშაობისას („სიზმარში“, მაგალითად, ეს ცხადად დასტურდება — თ.კ.) ირჩევს „მძიმე“ გამოთქმებს და ქართული ენისათვის ერთგვარად უჩვეულო ფორმებს. ამით პოეტი აზრითი შინაარსით დატვირთულ თითოეულ სიტყვას სიმყარეს ანიჭებს იმ გაგებით, რომ თითქოს ნელა და დაკვირვებით გაატარებს მათ მკითხველის ცნობიერებაში მათი მნიშვნელობის ხელშესახებად წარმოდგენის მიზნით, საზოგადოდ ლექსის აზრობრივ მხარეზე ყურადღების გამახვილების მიზნით. . . „მაგარი“ გამოთქმები. . . ცოცხლად წარმოადგენენ აზრს; მკითხველის ყურადღების შინაარსობრივ მხარეზე მიმჯავველად გამოდიან. ამდენად შეიძლება ვილაპარაკოთ სიტყვის ენერგიულობაზე ილიას ლირიკაში.“ (3, 81—82).

ფრაზეოლოგიურმა, გინდაც ფონეტიკურმა „სიმძიმემ“ განაპირობა ის ვითა-



რება, რომ ილიას „სიზმარში“ დახატული ჯოჯოხეთი პირდაპირ ვიზუალურად აღქმად ემოციურ სურათად გამოისახა. ამას, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ფერის ფუნქციურმა გამოყენებამაც შეუწყო ხელი.

ლექსში პოეტმა დიდი ექსპრესიით გამოხატა სამყაროს ქაოსური ბრუნვა-ტრიალი, დისჰარმონიული შეხლა-შემოხლა, შექმნა უწყესრიგო მოძრაობის მძლავრი ეფექტი — „მზე, მთვარე, ზეცა, დედამიწა საშიშ გრიალით უგზო - უკვლოდა წანწალებდნენ ტრიალით მალით“ . . .

ქართულ ლიტერატურაში მზე, უმეტესად, გამოხატულია როგორც კეთილი სუბსტანცია. აქ ამ საკითხის დაწვრილებით ანალიზს არ შევუდგებით. ვიტყვი მხოლოდ რომ ილია, სხვა ქართველი მწერლების მსგავსად, არაერთხელ ხატავს მზეს, როგორც სინათლის წყაროს, მაგრამ „სიზმარში“ ერთგვარ გამონაკლისს უშვებს და ნეგატიურ მეტაფორულ სახეთათვის „შეუფერებელ“ ვარსკვლავს დიდი ქაოსის ერთ - ერთ „დამამკვიდრებლად“ სახავს. ნაწარმოებში მზეს დაკარგული აქვს პოზიტიური სიმბოლური ვაგება და განსხვავებული სიმბოლურ - მეტაფორული ფუნქციით იტვირთება. იგი „სისხლით აღვსილ ფიალად“, „სისხლის ტბადაა“ წარმოჩენილი, რომლიდანაც „სისხლი სიღრმეს ღვარად სდიოდა და მუნით ალი ჯივრის ფრადა ამოდიოდა.“

უგონო მატერია მწერალმა განსაკუთრებულ ფერწერულ - პლასტიკურ სახედ დააკონკრეტა, რადგან ლექსში აღწერილ განცდით სიტუაციებში სწორედ ეს გზა მიიჩნია საუკეთესო საშუალებად საკუთარი აზრობრივ - მსოფლმხედველობრივი მიმართულების გამოსახატავად.

ინგრევა ქვეყნები, შეშლილია მთელი სამყარო, ამიტომაც ბატონობს სისხლის ფერი, წინა პლანზე წამოიწევს საიქიო სამყოფელი:

„და ის ქვეყნები იმ ალის ფრით იყვნენ ისეთი, თითქო უზომო სივრცეს მოცურს თვით ჯოჯოხეთი“. ( 2,25)

ფერი ლექსში დახატულ ვითარებათა უშუალო ელემენტადაა შერაცხული, მდგომარეობის გარდღეველ ნიშნადაა მიჩნეული, ამავე დროს პიროვნულ განცდა-ემოციათა გამოსხივებაცაა.

ილიას მწვავე მოთხოვნილება გაუჩნდა გამოეხატა ლექსში თავისი პიროვნული ფიქრები და გნებები, დაგროვილი ასოციაციები. მხატვრული სიმართლის ძალა რომ მიეღო მწერლისეულ გრძნობებს შერჩეულ იქნა შესაფერისი ფორმალური საშუალებანიც, კერძოდ, გამოიკვეთა ფერთა ხმარების პრინციპი, რამაც პოეტისეული მწვავე გულისტკივილის ნათლად გამოხატვას შეუწყო ხელი. მაგრამ როგორც უკვე არაერთხელ აღვნიშნეთ, ილია არასოდეს ჩავარდნილა უიმედო მდგომარეობაში, მისთვის უცნოა ფატალური სასოწარკვეთა. ცხადია, ილია მკაფიოდ შეიგრძნობდა უმძიმეს სულიერ კრიზისს, თუ გნებავთ, ფიზიკური გადაგვარების საფრთხესაც კი, იგი შეუმცდარად აღიქვამდა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ზღვრულ კატასტროფულ მდგომარეობასაც, მაგრამ უიმედობა რომ სწევოდა, ალბათ მისთვისაც კი აზრს დაჰკარგავდა ბრძოლის საჭიროება, უბრალოდ, მოერღვეოდა იმუნურობა. საქართველოს დიდი ჭირისუფლის მთელი ცხოვრება კი იმას ადასტურებს, რომ იგი იყო უკეთესი მომავლისათვის თანმიმდევრული მტკიცე მებრძოლი, რწმენით აღვსილი ერისკაცი. ჩვენი აზრით, ამან განსაზღვრა ის ვითარება, ზემოაღნიშნულ ლექსს „სიზმარი“ რომ უწოდა პოეტმა, ნაწარმოებში გამოხატულ კატასტროფას ილია არავითარ შემთხვევაში არ დააკავშირებდა ერის გარდღეველ დაღუბვასთან, მაგრამ ის კი უსათუოდ უნდოდა ალბათ ქვეყნის უპი-



რველეს მოჭირნახულეს, რომ ქართველ კაცს მაქსიმალურად დაუფლებოდა მოსალოდნელი პოტენციური განადგურებისაგან თავდასახსნელი გზების ძიების მოთხოვნილება.

ილიამ ლექსში ანალოგიის ეფექტი გამოიყენა და სიზმრის ფორმას სპეციფიკური ესთეტიკურ - შემეცნებითი ფუნქცია დააკისრა. პოეტმა მიანიშნა, რომ საბოლოო კატასტროფა, მართალია, რეალობაში არ ხორციელდება, მაგრამ მდგომარეობა უმძიმესია და რადგან საზოგადოდ სიზმარში აბსოლუტურად ყველაფრის შესაძლებლობის უნარია მოდელირებული, იქ გამოხატული კატასტროფით მინიშნებულია საქართველოს მოსალოდნელი ყოფის ხასიათი იმ შემთხვევაში, თუ ერი ღრმად ვერ შეიგნებს ქვეყანაში არსებული მდგომარეობის მთელ სიმძიმეს და ენერგიულად არ ეცდება თავდასახსნელი გზის ძიებას.

ილიამ გარკვევით გავგაგონა „ღვთის რისხვისა ხმისა მძაფრი და ყრუ გრი-ალი,“ „გრივალთა, ცეცხლთა, წყალთა, ხმელთა“ ერთმანეთში უსაშველოდ აზელისაგან თავზარდაცემულთა პანიკური, სისხლის გამყინავი წამოძახილი — „წყეულიმც იყავ, წყეულიმცა!“ . . . ყოველივე ამით მან გააფრთხილა ქართველი ხალხი, დაუყოვნებლივ გონზე მოსვლის საჭიროება დაანახვა მას, მხოლოდ სიზმ-რად წარმოუჩინა ის სურათი, რაც ბოლოს და ბოლოს ცხად მდგომარეობად შეიძლებოდა ქცეულიყო სამშობლოსათვის, თუ, როგორც აღვნიშნეთ, ზღაპრულ ძალისხმევას არ მოვახმარდით უგულობისა და უმოძრაობის დათრგუნვას, მძინარე სულის გამოღვიძებას, შიშნაკრავი გულის გაკაყებას.

სიზმრის ფორმა მწერალმა ზუსტად მოარგო საკუთარი იდეურ - მხატვრული ჩანაფიქრის გამოვლენას — ლექსში აგებული „სხვა იქითური“ სამყარო სააქაოს რეალურ ვითარებათა ნათელსაყოფად მოიშველია, ყურადღება გაგვამა-ხვილებინა საზოგადოებრივ მოვლენათა შინაგან წყობაზე, ყოფიერებისა და აზ-როვნების იმ კანონებზე, რომლებსაც მიეპყროთ მისი გული და გონება. იგივე სიზმრის ფორმამ საშუალება მისცა ილიას თამამად მოჰკიდებოდა დროთა ბრუნვას, თავისუფალი კორექტივები შეეტანა — შემოესაზღვრა ან უსასრულო გაეხადა სივრცე და სხვ.

ასეთ ფანტასტიკურ ტრანსფორმაციას, ცხადია, ილია მიმართავდა მხოლოდ ადამიანურ ცხოვრებაში, საზოგადოების ისტორიაში, სამყაროს მოვლენებში ღრმად წვდომის, მათი რეალურად აღქმის, ინტელექტუალურად შეგრძნობის მიზნით.

აქ დროისა და სივრცის რეალურ ზღვარს მიღმა წარმოებული ქმედებანი ადამიანური ფიქრისა და განსჯის უნარიანობითაა აქცენტირებული და ამიტომაც იძენს აქტუალურ საკაცობრიო ღირებულებას. მწერალმა, ერთის შეხედვით, მა-ტერიალური სამყაროს ისტორიულ - რეალური თვისებრიობის არარეალური წარმო-ჩენა დაისახა მიზნად, მაგრამ, რა თქმა უნდა, მიზანშეწონილად გაამძაფრა თანაფა-რღობა რეალურ წესრიგიანობასა და ირეალურ მოვლენებსა და წარმოდგენებს შორის. ნაწარმოებში ყოველივე დაფუძნებულია რეალურისა და ფანტასტიკურის წინააღმდეგობრივ, მაგრამ პოეტურად დასაშვებ ურთიერთდამოკიდებულებაზე.

ილიას მხატვრული სიმართლის გამომწვეურება სურდა. მას სჯეროდა, რომ ფანტასტიკურში, მხატვრულად დასაშვებში ჩაფუძნებული ეთიკური თუ ესთეტიკური იდეალები სპეციფიკურად, ამასთან, მომგებიანად გაიკვლევდნენ გზას მკითხვე-ლისაკენ.

ლექსში ილია კიცხავს სიმხდალეს და ესაა მთავარი!

„კაცებო ღემონნიც, ჩვე უღებრივ სულით ძლიერნი,  
იმ შეჩვენებულ ქვეყნებშია თრთოდნენ, ვით ხენი . . .“

კაცებზე დემონიც ურთიერთსა კბილით ხორცს ჰკლავდნენ  
და სამარცხვინო სიმხდალით კბილით აკრაჭუნებდნენ“. (2, 25)  
(ხაზი ჩვენია — თ. ა.)



სამარცხვინო სიმხდალე! აი, კაცთა მოდგმის საშიში სენი. აი, ერთი ყვე-  
ლაზე დიდი მიზეზი ილიას გულისტკივილისა. და რადღაც მდგომარეობის რეალუ-  
რი შეფასება ხდება, ეს უკვე გარკვეული იმედიცაა, რის გამოც აღარც ის უნდა  
მოგვეჩვენოს პარადოქსულად, ლექსში გამოხატული ჯოჯოხეთური ყოფის მიუხე-  
დავად. მასში გამოსავლის ძიების კეთილშობილური პათოსის შემცველი ნიშნები  
რომ ამოვიკითხოთ.

დასასრულ, ლექსის უკანასკნელი სტროფი:

„ყველა ელოდა, განუშლიდა ხელებს სიკვდილსა,  
იწვევდა, როგორც უკანასკნელს ნუგეშს შთომილსა,  
მაგრამ სიკვდილიც იქ თვის მეხთა არ აღვიძებდა  
და იმა ქვეყნებს ღვთის რისხვასა მიანებებდა!..“ (2, 25)

ამ ჯოჯოხეთში თვით სიკვდილს აქვს ჩამორთმეული თავისი მსახვრალი უფ-  
ლებამოსილებანი. ქვეყნიერებას ღვთის რისხვა დასტყდომია, მომავალიც ღვთის  
წყრომის გამძაფრებასა თუ დაოკებაზეა დამოკიდებული. სიკვდილი გამოუსწო-  
რებელ შედეგებს ამკვიდრებს, ღვთის რისხვის დაცხრომის იმედი კი პოტენცი-  
ურად მაინც არსებობს. ეს პოტენცია რომ ეგონო მკითხველს, ილია, როგორც  
აღვნიშნეთ, იმითაც შეეცადა, რომ ლექსის შინაარსი სიზმრის ფორმით გამოხატა  
რომლის არჩევითობის მიზეზს ზემოთ უკვე შევეხეთ.

### ლიტერატურა

1. ილია ჭავჭავაძე, თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, ტ. III, თბ., 1953.
2. ილია ჭავჭავაძე, თხზულებანი ორ ტომად, ტ. 1, თბ., 1977.
3. ლ. მინაშვილი, ილია ჭავჭავაძის ლირიკა (შემოქმედებითი ასპექტების დახასიათებისა-  
თვის), თბ., 1977.

წარმოადგინა ახალი ქართული ლიტერატურის  
ისტორიის კათედრამ

К И К А Ч Е Й Ш В И Л И Т. А.

### ПОЭТИКА ОДНОГО СТИХОТВОРЕНИЯ

(„Сон“ Ильи Чавчавадзе)

#### Резюме

Стихотворение рисует картину гибели стран, навлекших на себя гнев  
божий, — адского хаоса и безумия. Показывая это, Илья Чавчавадзе  
предупреждает грузинский народ о необходимости во-время опомниться.  
Лишь как сон представлено то, что могло бы стать для страны реальностью  
при условии, если народ всю свою энергию не направит на подавление  
бессердечия и душевной лени, на пробуждение и закаливание духа

T. KIKACHEISHVILI

THE POETICS OF ONE POEM

(Ilia Chavchavadze's "Dream")

Summary

The title poem describes the destruction of countries resulting from the wrath of God. Depicting the chaos and madness reigning in the infernal scene, Ghavchavadze warns the Georgian people to come to their senses in time. The poet presents the picture in the form of a dream which might turn into reality for the country unless the people directed their entire energy to overcoming their callousness and torpor and awakened and tempered their minds.



ჯუმბერ ჭუმბურიძე

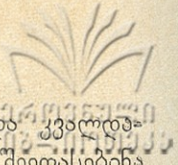
### სალიტერატურო კრიტიკა გაზეთ „დროებაში“ (1871—1875 წ. წ.)

იმის შემდეგ, რაც ჟურნალი „საქართველოს მოამბე“ დაიხურა, ერთადერთი ორგანო „ცისკარი“ იყო, რომელშიც შექმნილი იყო ეროვნული მწერლობის საკითხები. მაგრამ „ცისკარი“ უკვე დიდად ჩამორჩა ეპოქის ძირითად ტენდენციებს და მას არ შეეძლო „საქართველოს მოამბის“ მიერ დაწყებული საქმე განეგრძო. მხოლოდ გაზეთმა „დროებამ“ რომელმაც 1866 წლიდან იყო გამოსვლა, ხელთ აიღო „საქართველოს მოამბის“ დროშა და გააგრძელა მისი ტრადიციები. სოციალური და ეროვნული პრობლემების გაშუქება, რეალისტური ხელოვნების პრინციპების დაცვა—ყოველივე ეს ი.ჭავჭავაძის ჟურნალმა უანდერძა მომდევნო ხანის ქართულ პრესას და, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ „დროებამ“, ამ მხრივ, ღირსეულად გააგრძელა ტრადიცია, და საერთოდ, დიდად შეუწყო ხელი ქართული საზოგადოებრივი აზრის აღმავლობას. 60-იანი წლების დიდ სოციალურსა და ინტელექტუალურ მღელვარებას უშედეგოდ არც 70-იანი წლებისათვის ჩაუვლია, და, ამ მხრივ, მემკვიდრეობითი კავშირი, კერძოდ, ქართული მწერლობისა და სალიტერატურო კრიტიკის თვალსაზრისით, ფრიად თვალსაჩინოა.

გაზეთი „დროება“ ის ორგანო იყო, რომელსაც ჰქონდა სავსებით გამოკვეთილი პოლიტიკურ-სოციალური და ლიტერატურული მიმართულება. ამიტომ, ბუნებრივია, იგი თანმიმდევრულად უჭერდა მხარს რეალისტური მწერლობისა და რეალისტური კრიტიკის პრინციპების გატარებას. შეიძლება ითქვას, რომ „დროებამ“ თავიდანვე გარკვეულად შეუწყო ხელი ჩვენი კრიტიკის ინტენსიურ განვითარებას, რამდენადაც ეს მოსახერხებელი იყო ყოველკვირეული, მცირე ფორმატის გაზეთისათვის „დროებაში“ გამოქვეყნებული ლიტერატურულ-კრიტიკული სტატიების ძირითადი თემა თანამედროვე ეროვნული მწერლობის მტკივნეული საკითხებია. გაზეთი ცდილობს არა მარტო შეაფასოს ჩვენი მწერლობის ცალკეული ნიმუშები, არამედ, რაც მთავარია, გაარკვიოს ახალი ქართული ლიტერატურის ძირითადი ტენდენციები და დასახოს განვითარების პერსპექტივა. „დროების“ წამყვანი კრიტიკოსები, ცხადია, 60-იანი წლების პრინციპებზე აღზრდილი ახალი თაობის წარმომადგენლები არიან, რომელთაგან, საკვლევი პერიოდის ფარგლებში, განსაკუთრებით მაინც უნდა გამოვყოთ ს.მესხი, ნ.ყიფიანი, გ.თუმანიშვილი.

\* \* \*

ერთი მთავარი საკითხი, რომელსაც 70-იანი წლების პირველ ნახევრიდან სისტემატურად ეხებოდა გაზეთი „დროება“, ჟურნალ „კრებულში“ გამოქვეყნებული



მასალის მიმოხილვა იყო. ეს იმას ნიშნავს, რომ „დროება“ ცდილობდა კვალ-კვალ მიჰყოლოდა ჩვენი ლიტერატურის განვითარებას და დროულად შეეფასებინა თანამედროვე მწერლობის ნიმუშები. ამ მხრივ, გაზეთის თანამშრომელთა შორის, პირველი სიტყვა ნიკოლოზ ყიფიანს ეკუთვნის.

ნ. ყიფიანის სტატია—„კრებული“, პირველი და მეორე წიგნი“ დაიბეჭდა „დროებაში“ 1871 წელს (№ 8, 14) ნიკ. დიმიტრიძის ფსევდონიმით. კრიტიკოსი იწყებს იმის აღნიშვნით, რომ ქართულ ენაზე ნაკლებად გვაქვს ჟურნალ-გაზეთები, მაგრამ უფრო სამწუხარო ის არის რომ, რაც იბეჭდება, იმასაც ნაკლებად კითხულობენ— „უბედურება ეს არის, რომ ლიტერატურა არა თუ თავის უმაღლეს დანიშნულებას რასმე ვერ ასრულებს ჯერა, არამედ კითხვის ხალისსაც ვერ ჰბადავს ქართველ საზოგადოებაში“. ისეთი სტატიები, როგორცაა „საჭიროა თუ არა ჩვენთვის ქართული ენა“, „საჭიროა თუ არა ჩვენთვის ქართული ჟურნალი“, „ლიტერატურის მნიშვნელობა ჩვენში“, „განათლება - მოძრაობა“ და სხვანი ნ. ყიფიანს უსარგებლო პუბლიცისტიკად მიაჩნია. ერთადერთი ამ მხრივ მხოლოდ ი. ჭავჭავაძის „გლეხთა განთავისუფლების პირველ-დროების სცენები“ იქცევის ყურადღებას.

კრიტიკოსის აზრით, ჟურნალმა „კრებულმა“ სწორედ ეს გარემოება გაითვალისწინა და აქვეყნებს თხზულებებს, რომლებმაც არ შეიძლება მკითხველი არ დაინტერესოს. ამ მხრივ იგი სამ ნაწარმოებს გამოყოფს: გრ. ორბელიანის „სადღეგრძელოს“, ი. ჭავჭავაძის „მგზავრის წერილებს“ და გ. წერეთლის „ჯიბრს“ — „ეს სამი თხზულება დაიჭერს პირველს ადგილს საზოგადოთ ჩვენს ლიტერატურაში“.

გრ. ორბელიანის „სადღეგრძელოზე“ მსჯელობის მთავარი აზრი ის არის რომ ეს პოემა ღრმად ორიგინალური ეროვნული ნაწარმოებია და არ წარმოადგენს ვ. ჟუკოვსკის ოდის — „მომღერალი რუს მეომართა ბანაკში“ მიბაძვას.

„სადღეგრძელოზედ“ უნდა ვთქვათ, რომ იმათ, ვისაც არ შეუძლიათ გარეგანი შეხედულებისა (ფორმისა) და შინაგანი თვისების ერთმანეთში ვანრჩევა, იმათ ჰგონიათ, რომ ეს თხზულება არის რუსი პოეტის ჟუკოვსკის პოემის მიბაძვა („Певец во стане русских воинов“). ჟუკოვსკის პოემა ითვლება რუსულ ლიტერატურაში ძალიან სუსტ თხზულებად და იმისი წაკითხვა თავიდან ბოლომდინ ძნელია იმ მიზეზით, რომ ამ გაგრძელებულ პოემაში აზრი ნაკლებად სუფევს. „სადღეგრძელო“ თ. გრიგოლ ორბელიანისა სავსეა აზრითა და გრძნობით, ზოგიერთი სურათი ამ თხზულებისა უღვიძებს მკითხველს ერთს უმაღლესთაგანს გრძნობას და მოჰყავს მოძრაობაში ყოველი ჯერ არ გაყინული გულის პატრონი. ზოგიერთი ადგილი ამ თხზულებისა ზეპირად დასასწავლებელია ჩვენთვის. ზოგნი კი იძახიან, რომ ეს პოემა არის მიბაძვა რუსის პოეტის ჟუკოვსკის პოემისაო! არა, ეს თხზულება მხოლოდ ფორმით ემსგავსება ჟუკოვსკის პოემას, შინაარსი კი არის განსაკუთრებით ქართული“.

როგორც ჩანს, კრიტიკოსი ამ შემთხვევაში, უწინარეს ყოვლისა, ეკამათება პ. იოსელიანს, რომელმაც „კავკაზში“ 1871 წელს (№22) დაბეჭდა რეცენზია ი. კერესელიძის მიერ ამავე წელს ცალკე წიგნად გამოცემულ „სადღეგრძელოზე“ პ. იოსელიანი აღნიშნავდა: „Эта поэма в стихах — есть подражание поэме, известной на русском языке “Песнь в стане русских воинов“ Жуковского“.

ჩვენ ამჟამად სავსებით შეგვიძლია დავეთანხმოთ „სადღეგრძელოს“ ერთ-ერთ პირველ რეცენზენტს ნიკ. ყიფიანს, რომ ეს პოემა თავისი „შინაარსით არის განსაკუთრებით ქართული“. კრიტიკოსმა კარგად გაიგო ამ ნაწარმოების ნამდვილი სული, მისი პატ-

რიოტული პათოსი. მაგრამ ვერ ვავეზიარებთ ნ. ყიფიანის იმ დებულებას, რომ გრ. ორბელიანის „სადღეგრძელოსა“ და ვ. ჟუკოვსკის თხზულებას შორის თითქოს მხოლოდ ფორმალური მსგავსება იყო: ამ ორ ნაწარმოებს შორის არა მარტო ფორმალურ-კომპოზიციური, არამედ თემატიკურ-შინაარსობრივი მიმართებაც არსებობს\*.

ასეთსავე მაღალ შეფასებას აძლევს ნ. ყიფიანი „მგზავრის წერილებს“ ილ ია ჭავჭავაძისას, რომელიც „არის ავტორი მშვენიერის პოემისა: „რამდენიმე სურათი ყაჩაღის ცხოვრებიდან“. კრიტიკოსს მოაქვს ადგილი „მგზავრის წერილებიდან“, კერძოდ, მსჯელობა რუსეთში გატარებულ ოთხ წელზე და ეკითხება მკითხველს: „იმ კვირტიდამ, რომელიც რუსეთში გატარებულ ოთხ წელიწადს გამოუკვანძავს შენში, მშვენიერი მტევანი გამოსულხარ თუ არა?“ შეძღვ ნ. ყიფიანი ეხება ავტორის მედიტაციას, თუ როგორ შეეყრება იგი თავის ქვეყანას, რუსი ოფიცრის მსჯელობას განათლებაზე, თერგისა და მყინვარის შედარებას და ყოველივე ამის შესახებ იმდგვარად ესაუბრება მკითხველს, რომ ეს უკანასკნელი დააფიქროს აღძრულ საკითხებზე.

დასასრულ, ნ. ყიფიანი ახასიათებს გ. წერეთლის „ჯიბრს“. საერთოდ, იგი ამ კომედიასზე მაღალი აზრისაა და ფიქრობს, რომ ეს ნაწარმოები ღირსეულ ადგილს დაიჭერს ქართული მწერლობის ისტორიაში. როგორც კრიტიკოსი აღნიშნავს, მისი აღრინდელი განცხადება („დროების“ მე-8 ნომერში) ამ პიესის მნიშვნელობაზე ბევრს გაუმართლებლად მოსჩვენებია და სტატიის ავტორისათვის მიკერძოება დაუწამებია. გრ. ორბელიანის „სადღეგრძელოსა“ და ი. ჭავჭავაძის „მგზავრის წერილების“ გვერდით დაყენება ამ კომედიისა უმრავლესობას არ გაუზიარებია, რადგან— „ჯიბრი“ კომედიათაც არ ჩაითვლება: რაღაცა უთავებოლო და უშნო სცენებია“. კრიტიკოსი არ კისრულობს ამ პიესის, როგორც მხატვრული ნაწარმოების, ღირსება-ნაკლოვანებათა ჩვენებას, იგი მხოლოდ პიესის შინაარსს მოუთხრობს მკითხველს და ამ მხრივ, ნაწარმოები თემატიკურად ძალიან მოსწონს. ვაკვრით ახასიათებს პერსონაჟებს: დიღავარდისას, მეგლიას, კიკოლას და სხვ. ნ. ყიფიანს მიაჩნია, რომ ესენი საკმაოდ ტიპური ხასიათები არიან და გარკვეულ სოციალურ წრეს გამოხატავენ. ამ წრეში, რომელშიც მოქმედებენ გამღელი, მოურავი, შინაყმა, მებატონე, მეფობს ანგარება და შური. აქ „ადამიანი ადამიანისათვის მგელია“. წვრილმანი ინტერესები ფლობს პიროვნებას. მაგრამ კრიტიკოსს კარგად ესმის, რომ ყოველივე ეს არ არის შედეგი პიროვნული უღირსობისა, ეს სოციალური ბოროტებაა გ. წერეთლის დამსახურება ისაა, რომ მან სწორედ სოციალური ტიპაჟი დახატა:

„რომ შეხედოს კაცმა ამ პირთა. იქნება თავდაპირველად იფიქროს, რომ მიზეზი ერთმანეთის მტრობისა და ერთმანეთთან შეჭირებისა იყოს სიბოროტე და სიძვე გამღლისა, მოურავისა და კიკოლასი, იქნება თქვას, რომ ასეთი საძაგელი ყოფაცხოვრება ამ პირებისა იქიდან წარმოსდგება, რომ სამივე ავი გულის პატრონები არიან, ავი ბუნებისანი არიანო. მაგრამ, რომ მოიფიქროს კაცმა ამათი ლაპარაკი და ქცევა, ამ აზრს უსათუოდ შესცვლის. კომედია გროშათაც არ ეღირებოდა ამისთანა აზრზედ რომ დაეყენებინა მკითხველი...“

წამხდარნი არიან გამღელიცა, მოურავიცა და კიკოლაცა, მაგრამ ესეც ვიფიქროთ. თუ რამ წაახდინა ეს ხალხი, რა არის მიზეზი ამათ სისაძაგლისა, — თვით

\* ამის შესახებ იხ. ჩვენი — „გრ. ორბელიანის „სადღეგრძელო“ და ვ. ჟუკოვსკის „მომღერალი რუს მეომართა ბანაკში“. წიგნი — „ნარკვევები ქართული ლიტერატურისა და კრიტიკის ისტორიიდან“, თბ., 1958.

ამათი ბუნება თუ ის გამრყენელი და წამპილწავი ვარემოება, რომელშიაც ჩავა-  
რდნილა ეს ხალხი“.

წარმომადგენელი  
საქართველო

მართალია, ნ. ყიფიანმა მართებულად მიუთითა გ.წერეთლის პიესის სტრუქტურულ  
შინაარსზე, მაგრამ კრიტიკოსის პროგნოზი არ გამართლდა და ეს კომედია ვერ  
შემორჩა ქართული მწერლობის ისტორიას, რადგან მას არ გააჩნდა ის,  
რაც ხელოვნების ნაწარმოების წარმატების უეჭველი პირობაა—მხატვრული  
ღირსება.

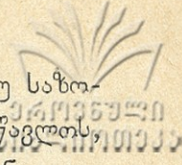
\* \* \*

„დროების“ ერთ-ერთ ყველაზე ნაყოფიერ კრიტიკოსად 70-იან წლებში ამავე  
გაზეთის რედაქტორი სერგეი მესხი გვევლინება. მისი მსჯელობის უმთავრესი საგა-  
ნი თანამედროვე ქართული ლიტერატურის საკითხებია, კერძოდ კი უფრო ალ „კრე-  
ბულში“ გამოქვეყნებული მასალა. თავის ბიბლიოგრაფიაში — „კრებული“ მეორე  
წიგნი. „ჯიბრი“ — კომედია ორ მოქმედებათ გ.წერეთლისა“ („დროება“, 1871, №10)  
ს.მესხი სპეციალურად შეეხო გ. წერეთლის ჩვენთვის უკვე ცნობილ კომედიას. წე-  
რილის დასაწყისში კრიტიკოსმა ჩამოაყალიბა ის პრინციპები, რომელთა მიხედვითაც  
იგი აფასებდა ლიტერატურულ ნაწარმოებს:

„კომედიას, როგორც საზოგადოდ ყოველ ლიტერატურულ ქმნილებას, უნდა  
ჰქონდეს სახეში, გამოხატოს კაცის ნამდვილი ცხოვრება. იმის ხასიათი და გრძნო-  
ბა; ყოველ ლიტერატურულ თხზულებაში უთუოდ უნდა იყოს გამოხატული კაცი  
თავისი ღირსებით და ნაკლოვანებებით, თავისი საქმეებით და გასაკიცხავი ხასია-  
თით, თავისი სასარგებლო ან ბოროტი მოქმედებით. საზოგადოთ ლიტერატურის  
მნიშვნელობა იმაში მდგომარეობს, რომ სარკესავით უჩვენოს ხალხს იმის ცხოვრების  
საქმეები ან გასაკიცხავი მხარეები. რასაკვირველია, ამასთანავე ლიტერატურამ არ  
უნდა დაივიწყოს, რომ, თუ კაცის ცხოვრებაში ცუდსა და გასაკიცხს მხარეებს  
მონახავს, იმის ვალი ის არის, რომ უჩვენოს ისეთი ახალი გზა, რომელზედაც  
ამ ხალხმა უნდა გაიაროს, უჩვენოს ისეთი საშუალება, რომელმაც ეს თუ ის ჭი-  
რი ან ნაკლოვანება საზოგადოებისა უნდა მოსპოს. თუ რომელიმე ლიტერატურა  
არცერთ ამ დანიშნულებათაგანს არ ასრულებს, თუ ის არ განიხილავს აწმყო  
ცხოვრებას და არ უჩვენებს მომავალი საუკეთესო ცხოვრების გზას, მაშინ შე-  
გვიძლია დარწმუნებით ვთქვათ, ამნაირ ლიტერატურას არაფერი სარგებლობა  
არ მოაქვს, ის ვერ ასრულებს თავის დანიშნულებას“.

მკითხველი ადვილად მიხვდება, რომ ჩვენ აქ გვესმის თითქმის სიტყვასიტ-  
ყვითი განმეორება იმ დებულებებისა, რომლებიც ი.ჭავჭავაძემ ჩამოაყალიბა 60-  
იან წლებში, კერძოდ წერილში „საქართველოს მოამბეზედ“. ასე, რომ სიხლის  
თვალსაზრისით ისეთი არაფერია თქმული, რაც მანამდე ქართველ მკითხველს არ  
გაეგონა. მაგრამ მნიშვნელოვანი სწორედ ის არის, რომ 60-იანი წლების რეა-  
ლისტური პრინციპები არამც თუ ცოცხლობენ 70-იან წლებში, არამედ, საერ-  
თოდ. განსაზღვრავენ მომდევნო ხანის ქართული კრიტიკის ხასიათს და ჩვენნი  
მოწინავე კრიტიკოსები ამ პრინციპების მომარჯვებით უფრო ხშირად ცდილობენ  
ქართული ლიტერატურის კონკრეტული ნიმუშების შეფასებას.

ს.მესხს კარგად ესმის, რომ კომედია, თავის სპეციფიკის გამო, მჭიდროდაა  
დაკავშირებული თანამედროვე ცხოვრებასთან. და, მართლაც, სპეციალურ ლიტ-  
ერატურაში არაერთხელ მიუთითებიათ, რომ ასეთი იყო იგი ყოველთვის —არ-  
ისტოვანეს დროიდან დღემდე. ს.მესხს ისიც კარგად ესმის, რომ საჭიროა საზო-  
გადოებას სათანადოდ იყოს მომწიფებული, რათა ლიტერატურულმა ნაწარმო-



ებმა, კერძოდ კი კომედიამ, სასურველი ზემოქმედება მოახდინოს, — „თუ საზოგადოება კომედიას მართო იმისათვის უყურებს, რომ იცინოს და არა ისწავლოს, მაშინ კომედიის წარმოდგენა ამისთანა საზოგადოებისათვის სრულებით უნაყოფო იქნება“. მაგრამ კრიტიკოსი აქვე საგანგებოდ აღნიშნავს, რომ ხელსაყრელ პირობებშიც კომედიის ზემოქმედების ძალა დამოკიდებულა თვით შემოქმედის უნარზე — „თუ კომედიის დამწერს, ტალანტს გარდა, დაკვირვებისა და საზოგადო ნაკლოვანების მონახვის ნიჭი არ აქვს და არ შეუძლია იმის ცოცხლათ გამოხატვა, — მაშინ, დარწმუნებული იყავით, ამისთანა მწერლის კომედიას არავითარი გავლენა და მნიშვნელობა არ ექნება საზოგადოებისათვის“.

ს.მესხმა კარგად იცის, რომ დრამატურგიის განვითარება მჭიდროდ არის დაკავშირებული თეატრის განვითარებასთან, ამიტომ იგი ფიქრობს, რომ „ძველათ თეატრის უქონლობის გამო, სულ არ უწერიათ ჩვენში არც კომედიები და არც სხვა დრამატული თხზულებები“. ასეთი აზრი როგორც 50-60-იან წლებში, ასევე ამ პერიოდშიც საკმაოდ გავრცელებული იყო ფაქტიური მასალის შეუსწავლელობის გამო. რაც შეეხება ახალ კომედიოგრაფებს, კრიტიკოსის სიტყვით, ამათგან მხოლოდ ორია ყურადღების ღირსი — გ.ერისთავი და ზ.ანტონოვი. „მხოლოდ ამ ორ მწერალს ვაუვიანთ ნამდვილი მნიშვნელობა დრამატული თხზულებისა და ამათვის ნიჭსაც ნება მიუცია, რომ რამოდენიმე ხეირიანი კომედია დაეწერათ“. კრიტიკოსი აღნიშნავს, რომ არ შეუდგება იმ მიზეზების გარკვევას, თუ რატომ მოხდა, რომ „ამ ოცი წლის წინათ ორი დრამატული მწერალი მაინც გვყავდა ჩვენ და ახლა კი არცერთი არ გვყავს. ვინც ცოტა მოიფიქრებს ჩვენი თეატრის საქმის მაშინდელს და ახლანდელს მდგომარეობაზე, თვითონაც ადვილად მიხვდება...“

რაც შეეხება გ.წერეთლის კომედია „ჯიბრს“, ს.მესხის აზრით, ეს არის პიესა, რომელშიც ტიპიური ვითარებაა ასახული, კერძოდ, ნაჩვენებია ბატონყმური ურთიერთობა მთელი თავისი შინაგანი წინააღმდეგობით, — „ეს კომედია ნამდვილი სურათია მაშინდელი ცხოვრებისა“. ამიტომ პერსონაჟებიც ტიპიური არიან — დაწყებული მებატონითა და დამთავრებული შინაყმა კიკოლაით. ეს ადამიანები, რომელთა შორის მეფობს აშკარა თუ ფარული მტრობა, მსხვერპლი არიან არსებული სოციალური ბოროტებისა. კრიტიკოსის სიტყვით, ეს ის დრო იყო, — „როდესაც თითქმის ყოველი წევრი საზოგადოებისა მხოლოდ იმას პფიქრობდა, რომ როგორმე და რაიმე წაეგლიჯა მეორე წევრისათვის, როდესაც მებატონე სცდილობდა რაც შეიძლება მომეტებულათ ესარგებლა გლეხის მუქთა შრომისაგან და გლეხკაცი, თავის მხრით, ეძებდა ღონისძიებას, რომ რაიმე ზიანი მიეცა თავის მებატონისათვის. აი, ამნაირი განხეთქილება, ამნაირი „ჯიბრი“ დაბადა, სხვათა შორის ჩვენში იმ სენმა, რომელსაც ჩვენ „ბატონყმობას ვეძახით“.

ასე რომ, ეს პიესა უთუოდ დააფიქრებს მკითხველს როგორც წარსულზე, ისე აწმყოზე. რაც შეეხება „ჯიბრს“, როგორც სცენისათვის დაწერილ ნაწარმოებს, მას, ალბათ, ისეთი წარმატება არ ექნება როგორც „გაყრას“, „მზის დაბნელებას“, „გლეხთა განთავისუფლების სცენებს“. ამის მიზეზად კრიტიკოსი ასახელებს იმ გარემობას, რომ ქართველი მაყურებელი მიჩვეულია პიესებს, რომელშიც მრავლადაა კომიკური სიტუაციები, ეფექტური მოულოდნელობანი და დინამიკა. ეს ღირსებები აკლია გ.წერეთლის კომედიას: „გ.წერეთელზე უფრო მომეტებული ტალანტის პატრონი მწერალი მოახერხებდა ეს ორი მხარე კომედიისა, შინაარსი და იმისი გარეგანი ფორმა, ისეთნაირათ შეეზავებინა, რომ „ჯიბრს“ თავის





ახლანდელი აზრიც დარჩენოდა და მომეტებული სცენიკური მოძრაობაც კონკრეტულად მაშინ, უეჭველია, „ჯიბრი“ საუცხოვო რამ იქნებოდა სცენისათვის“.

როგორც ვხედავთ, ს.მესხს კარგად ესმის შინაარსის და ფორმის ერთიანობის აუცილებლობა, მან იცის, რომ ხელოვნების ნაწარმოები ესთეტიკურ ტკბობას ვერ მიანიჭებს ადამიანს და, საერთოდ, ზემოქმედებას ვერ მოახდენს მასზე მხატვრული სრულყოფის გარეშე. ამიტომ კრიტიკოსმა არ დამალა გ. წერეთლის პიესის ნაკლოვანი მხარეები, თუმცა, საერთოდ, ფიქრობდა, რომ „კაი ხანია ისეთი დრამატიული თხზულება არ გამოსულა ჩვენში, რომელსაც კაცის ჩაფიქრება შეეძლოს და არა მარტო გაცინება“.

მომდევნო რეცენზიაში ს.მესხმა გაარჩია „კრებულის“ მეხუთე წიგნი (დროება, 1871, № 39. ხელმოწერილია ინიციალებით: ს.წკ.). უპირველეს ყოვლისა, იგი შეეხო ილიას „მგზავრის წერილებს“ და, მსგავსად ნიკ.ყიფიანისა, ალტაცებით დაახასიათა ეს ნაწარმოები — „...რამდენი მშვენიერი ალაგებია ამ რვა პატარა თაბახში, რამდენ პოეტურ ნიჭსა და ჭკუას გვიჩვენებს ის ავტორში. წაიკითხეთ ეს ლამისა და დღის ალეგორიული შედარება და დამერწმუნებით რომ XXX-ს მართლა პოეტური ნიჭი და ხელოვნური კალამი აქვს“. შემდეგ კრიტიკოსი ყურადღებას ამახვილებს მოხვევის სიტყვებზე და მკითხველს ურჩევს თავიდან ბოლომდე ყურადღებით წაიკითხოს ეს ნაწარმოები.

ს. მესხი ვაკვრით ლაპარაკობს გ.ერისთავის „დავაზე“, რომლის პირველი ორი მოქმედება დაიბეჭდა „კრებულის“ მეხუთე ნომერში. კრიტიკოსი თვლის, რომ ეს ნაწარმოები არაფრით ჩამოუვარდება გ.ერისთავის სხვა პიესებს და როგორც ავტორის ყველა კომედიას, ამასაც „შესანიშნავი სცენიკური ღირსება აქვს“.

ს. მესხი ეხება „კრებულის“ ამავე ნომერში დაბეჭდილ ნათარგმნ თხზულებებს და მიიჩნევს, რომ გოგოლის „შინელის“ თარგმნა არაფრით არაა გამართლებული, — „თუ მაინცა და მაინც საჭირო იყო გოგოლის გადმოთარგმნა ახლა, იმას ამ „შინელზე“ უკეთესი ბევრი რამა აქვს. რა მნიშვნელობა აქვს ახლა ჩვენთვის იმ რუსის ძველი ჩინოვნიკის ტიპს, რომელიც ამ „შინელშია“ აწერილი\*“ ...თუ გავიხსენებთ, რომ ჯერ კიდევ 50-იან წლებში მ.თუმანიშვილმა დაასახელა გოგოლი როგორც მისაბაძი მწერალი, ხოლო 60-იან წლებში ი.ჭავჭავაძემ მოითხოვა პუშკინის, გოგოლის და სხვათა თარგმნა (და არა, ვთქვათ, კოზლოვისა), 70-იან წლებში გაუგებარია ს.მესხის ასეთი პოზიცია, მით უმეტეს, რომ უკანასკნელის ლიტერატურული შეხედულებანი სავსებით ემთხვეოდა სამოციანელთა ესთეტიკურ პრინციპებს.

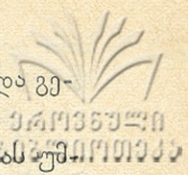
სამაგიეროდ, ს.მესხმა მოიწონა ერკმან-შატრიანის „დალოცვილი ძველი დროების“ გადმოღება ქართულად, რადგან „აქ არის აწერილი ერთი ეპიზოდური დიდი რევოლუციის წინა დროების გლეხის ცხოვრებისა საფრანგეთში“ და „უჩვენებს დიდი რევოლუციის ნამდვილ მიზეზს“.\*\*

კრიტიკოსმა მოიწონა „კრებულში“ გამოქვეყნებული ორიგინალური ლექსები — ა.ჭავჭავაძის „ვაი, სოფელს ამას და მისთა მდგმურთა,“ მ. ფაშელის (მ. გურიელის) „ჩემს ძმას და მეგობარს“, აკაკის „ნადირობაზე“, თუმცა დასძინა, რომ „იმის სტატიებში ამაზე უკეთესი სატირა წავგვიკითხავს. მის მაგივრათ რამდენი

\* როგორც გამოიკვია, „შინელი“ უთარგმნია ი.მესხს (იხ. ა. კალანდაძე, ნარკვევები ქართული ჟურნალისტიკის ისტორიიდან, 1965, გვ. 477).

\*\* ა. კალანდაძის აზრით, ეს თარგმანი უნდა ეკუთვნოდეს ნ. ნიკოლაძეს (იხ. ა. კალანდაძე, ნარკვევები ქართული ჟურნალისტიკის ისტორიიდან, გვ. 395, 483).

კმაყოფილება და თან მწარე ღიმილი მოგვეგვარა ჩვენ XXX-ის — მშენებელმა და გე-  
სლიანმა „ბენდიერმა ხალხმა!“



ს. მესხს საესებით გამართლებულად მიაჩნია, რომ „ურნალის რედაქციის შემადგენელი თაერესი ყურადღება ბელეტრისტიკისათვის მიუქცევია“. მისი აზრით, მკითხველს ყველაზე მეტად წაახალისებს კარგი მოთხრობები, რომანები, კომედიები და ლექსები, ოღონდ „საჭიროა რომ, სიამოვნების გარდა, ახლანდელ ნაწერში ჩვენი მკითხველი სარგებლობას ხედავდეს“.

მომდევნო რეცენზიებში ს.მესხმა გაარჩია „კრებულის“ (1872 წ.) მეექვსე და მეშვიდე ნომრები (დროება, 1872, № 14, 19).

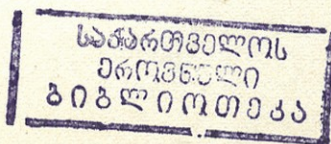
20. 322

ს.მესხი კვლავ ეხება გ. ერისთავის „დავას“, მაგრამ ამ შემთხვევაში უკვე ბი-  
ესის ნაკლოვან მხარეებზე ლაპარაკობს: „...ქართულს კომედიის თითქმის ერთი  
მეოთხედი მთელი მოქმედება რუსულად დაწერილი — ძალიან გვეჩოთირება. რა-  
მდენიმე სიტყვა კი შეიძლება უცხო ენაზე იყოს, მაგრამ მთელი შვიდი თაბახით  
აჭრელბა კი რიგი არ არის. ზოგიერთი ადგილების ქართულად დაწერა ძალიან  
კარგათ შეიძლებოდა და ამით იმ ადგილებს არც თავისი აზრი და არც ირონია  
არ მოაკლდებოდა“.

კრიტიკოსი დადებითად ახასიათებს ა.წერეთლის ფელეტონს „საუბარი ორთა  
შუა“, ხოლო განსაკუთრებითაა აღტაცებული ნაწარმოებით „სცენა საპატიმროში“. მისი სიტყვით, ამ სცენებში ჩინებული ტიპებია მოცემული და ნაწარმოები განსა-  
კუთრებით იმითაა საყურადღებო, რომ საქართველოში მცხოვრები სხვადასხვა  
ადამიანის ნაციონალურ თავისებურებებს გვიჩვენებს.

ს.მესხი საგანგებოდ ჩერდება რაფ. ერისთავის შემოქმედებაზე. მართალია,  
კრიტიკოსი მას არ მიიჩნევს პირველხარისხოვან მწერლად, — „თუმცა ის შესანიშნავი  
ლიტერატურული ნიჭი არ არის, ...ვერც იმის პროზაში და ვერც ლექსებში მკითხ-  
ველი რომელსამე ღრმა ან ახალს აზრსა და განსაკუთრებულ წერის კილოსა და ხე-  
ლოვნებას ვერ დაინახავს“, — მაგრამ რ. ერისთავს გააჩნია დიდი ღირსება, რომლის  
გამო „ამისთანა მწერალი არასოდეს არ დარჩება შეუნიშნავად“. ამ ღირსებას ს. მეს-  
ხი იმაში ხედავს, რომ რ. ერისთავი ჩინებულად იცნობს ცხოვრებას, აქვს მწერლის  
მახვილი თვალი და ამიტომ ახერხებს სინამდვილის მართლად წარმოსახვას: „ამჟა-  
მად ჩვენში ორ-სამ მწერალს გარდა, არავინ გვეგულება ისეთი, რომელიც ჩვენ  
ცხოვრებას რაფ. ერისთავზე უკეთ იცნობდეს და უკეთ ხატავდეს ამ ცხოვრების სუ-  
რათებსა და ხასიათს. ერთნაირის ხელოვნებითა ხატავს რაფ. ერისთავი როგორც  
თბილისელი კინტოების ხასიათს, იმათ უდარებლობასა და დარღვიანდობას, აგრე-  
თვე უფრო მაღალი საზოგადოების უსაქმოებასა და ფუჭ ცხოვრებას, და ახალგა-  
ზრდა ქალებისა და ვაჟების სიყვარულზე სჯასა და სხვა გულითად წაძლიებას“. ასევე  
კარგად იცნობს მწერალი ჩვენი სოფლის ცხოვრებასაც. საბოლოოდ ს. მე-  
სხი დაასკვნის, რომ „ერთი სიტყვით, თ. რაფ. ერისთავის „სურათები ჩვენი ხალ-  
ხის ცხოვრებიდან“ შესანიშნავი არიან როგორც ფოტოგრაფი ული სურათები ჩვე-  
ნი ცხოვრებისა და ამიტომ სამწუხაროა, რომ ამისთანა მწერალი ერთობ იშვიათად  
იღებს კალამს ხელში“.

ამავე ბიბლიოგრაფიაში ს.მესხი შეეხო თარგმნილ თხზულებებსაც, კერძოდ,  
გაარჩია მ. გურიელის მიერ ნათარგმნი ლერმონტოვის „დემონი“. კრიტიკოსმა დი-  
დად მოიწონა ეს თარგმანი, აღნიშნა დედანთან სიახლოვე და კარგი ქართული  
ლექსი — „ზოგიერთი ადგილები თარგმნისა ლექსის ძლიერებითა და გამოთქმის  
სიმკვირცხლით სრულიად არ ჩამოუდგებიან უკან თვით ორიგინალსა: განსაკუთრე-



ბით ბუნების სურათების ხატვაში სჩანს უფ.ფაზელის პოეტური ნიჭი და კალმის სიმარჯვე“.

კრიტიკოსმა მართებულად მიუთითა ენობრივად გაუძიარტავ ზოგიერთ ადგილზე ლხეც: „ქართულად არც „ფუჭსა ჯავრობას“, არც „უწყვეტს (ე.ი. დაუღვევლს) ცრემლობას“ და არც „პირველებს“ არ იტყვიან. არ ითქმის აგრეთვე „შეგებები“ (მრავლობითი რიცხვი) და სხვა. მაგრამ ეს წვრილმანი შეცდომები თითქმის სრულიად შეუმჩნეველია და, როგორც ზევით ვთქვით, არ აკლებს ღირსებას მთელი პოემის თარგმანსა“.\*

\* \* \*

„კრებულის“ მეათე, მეთერთმეტე და მეთორმეტე ნომრები განიხილა ს. მესხმა 1873 წ. დაბეჭდილ ბიბლიოგრაფიაში (დროება, № 13, 14).

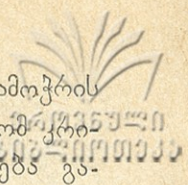
პროზაულ თხზულებათაგან კრიტიკოსმა მოიწონა დიმ. ყაზბეგის „მავნე სულელები“, რომელშიც „...ცხოვლათ გამოხატულია უბრალო და არა ხელოვნური კალმით მთიული მოხვევების გონებითი ძალა და ცრუმორწმუნეობა. მოთხრობის კითხვის დროს მკითხველს ნათლად წარმოუდგება თვალწინ კერიას ირგვლივ შემომჯდარი მოხვევები, რომელნიც შიშითა და კრძალვით ლაპარაკობენ თუ „წმინდა გივარგიზე“ თუ „დევზე“ და თუ სხვა მავნე სულელებზე“.

გ.წერეთლის „ჩვენი ცხოვრების ყვავილის“ მთავარი პერსონაჟი ტიპიური სახეა, დახატული ტიპიურ სოციალურ გარემოში. მაგრამ, რადგან ჯერ მხოლოდ დასაწყისია დაბეჭდილი, ამიტომ სრულ განხილვას მერმისისათვის ვგარაუდობთო, — აღნიშნავს ს.მესხი.

დავით ერისთავის „წყლებზე“ „პატარა, ცოცხალი მოთხრობაა.“ განსაკუთრებით იმ მხრივია საინტერესო, რომ ისეთ წრეს გვიხატავს, რომელიც ჩვენებური რიგითი მკითხველისათვის სავსებით უცნობია (კრიტიკოსი გულისხმობს საფრანგეთის საზოგადოების ერთი ნაწილის ცხოვრების აღწერას). მაგრამ ს.მესხი აქვე მიუთითებს ნაკლებც, კერძოდ, იგი აღნიშნავს, რომ მოთხრობაში გვხვდება „მაღალფარდოვანი და ხანდისხან ფუჭცარიელა ფრაზები (მაგ. საფრანგეთზე)“. ს. მესხი იმასაც აღნიშნავს, რომ, მისი აზრით, „ავტორს თითქმის სრულიად არ აქვს ხელოვნური გრძნობა, ანუ როგორც რუსები იტყვიან „художественное чутье“.

ამის შემდეგ ს.მესხი ეხება სალიტერატურო კრიტიკას „კრებულში“ და ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ქართული კრიტიკა ძალზე ჩამორჩენილია, არ ჩანან ნამდვილი, პროფესიონალი კრიტიკოსები: „ჩვენი ეხლანდელი ლიტერატურა არაფერში არ გრძნობს ისეთ ნაკულღევანებას, როგორც კრიტიკაში. რა გვარი მწერალიც გნებავთ, მონახავთ ჩვენში: მოთხრობისა და რომანების მწერლები, მოლექსეები და პოეტები, დრამატურგები და უბრალო სცენების მწერლები და სხვა ყოველგვარი მწერლები არიან; მაგრამ კრიტიკოსი კი, რიგიანი კრიტიკოსი ჯერჯერობით არცერთი არ მოიპოვება, არავინ არ გამოჩენილა. ეს მოვლენა ძლიერ სამწუხარო მოვლენაა მით უფრო, რომ ჩვენს ლიტერატურას ეხლა, მგონი, ისე არაფერი და არავინ ეჭირვება, როგორც ხეირიანი კრიტიკოსი. როგორც მეფე რიჩარდი ჰყვირას გაჭირვების დროს: „ცხენი, ცხენი! ნახევარ სამეფოს მივცემ, ვინც ცხენს მიშოვნისო!“, ისე სრულის საფუძვლით ჩვენც შეგვიძლია დავიყვიროთ: „კრიტიკოსი! კრიტიკოსი! ნახევარ მწერლებს მივცემთ, ვინც ერთ კარგს კრიტიკოსს გვიპოვის“.

\*ამ წერილს გამოეხმაურა მ. გურიელი (დროება, 1872, № 20), რომელმაც ს. მესხს მადლობა გადაუხადა მისი თარგმანის დადებითი შეფასებისათვის, მაგრამ არ გაიზიარა რეცენზენტის შენიშვნები.



სიმპტომატურია, რომ რამდენიმე წლის შემდეგ ასევე მწვავედ წამოჭრის ილია ჭავჭავაძე ქართული კრიტიკის ჩამორჩენის საკითხს („რა მიზეზია რომ კრიტიკა არა გვაქვს“). მიუხედავად ამისა, ჩვენ გვგონია, რომ ასეთი განცხადება გადაჭარბებულია. განსაკუთრებით 60-იანი წლების შემდეგ, როდესაც ქართული კრიტიკა გაუთანაბრდა მოწინავე კრიტიკული აზროვნების დონეს, აღარ შეიძლებოდა ქართული კრიტიკის არარსებობაზე ლაპარაკი. რათქმა უნდა, ჩვენთვის გასაგებია ის მაღალი მომთხოვნელობა, რასაც ჩვენი მოწინავე მწერლები უყენებდნენ სალიტერატურო კრიტიკას, მაგრამ თუ ობიექტურად შევადგინებთ ვითარებას, მაშინ უნდა ვალიაროთ, რომ თვით ი. ჭავჭავაძე, ს. მესხი, ნ. ნიკოლაძე, გ. წერეთელი, კ. ლორთქიფანიძე, პ. უმიკაშვილი, ა. ფურცელაძე და მრავალი სხვა, რომ აღარაფერი ვთქვათ მეორეხარისხოვან შემფასებლებზე, ქმნიან ქართული კრიტიკის დონეს. 70-იან წლებში დაბეჭდილი მეტ-ნაკლებად მნიშვნელოვანი თითქმის ყველა ნაწარმოები, ორიგინალური თუ ნათარგმნი, იქცა კრიტიკული განხილვის საგნად. ეს განხილვა ზოგჯერ საკმაოდ სრული იყო, ზოგჯერ მას ბიბლიოგრაფიული შენიშვნის ხასიათი ჰქონდა, მაგრამ, რაც მთავარია, კრიტიკული ინტერესი ყოველთვის მქლავდებოდა. ცხადია, საკითხს თუ ასე დავაყენებთ: იყო თუ არა ამ ხანებში ქართული კრიტიკა ტონის მიმცემი ლიტერატურული ცხოვრებისა, მაშინ, უეჭველია, უარყოფითი პასუხი უნდა გავსცეთ. მაგრამ არა მარტო ჩვენში, არამედ რუსეთსა და ევროპაში განა ხშირი იყო ისეთი პერიოდები, როდესაც კრიტიკა ახერხებდა წარემართა ლიტერატურული ცხოვრება და სისტემატურად შეეფასებინა ყოველივე ის, რასაც მხატვრული აზროვნება ჰქმნიდა? ისეთი ძლიერი აფეთქების პერიოდი, როდესაც ლიტერატურული აზროვნების ისტორიაში თითქმის ერთდროულად გამოჩნდნენ ბელინსკი, ჩერნიშევსკი, დობროლუბოვი და პისარევი, ყოველთვის არ მეორდება. ისიც უნდა ითქვას, რომ 70-იანი წლები ქართული მწერლობის ისტორიაში არ ყოფილა განსაკუთრებით ნაყოფიერი მხატვრული შემოქმედების თვალსაზრისით. ხოლო იმას, რაც იქმნებოდა და იბეჭდებოდა, როგორც აღვნიშნეთ, მეტ-ნაკლებად ყოველთვის ეხებოდა ქართული კრიტიკა. და, რაც მთავარია, ამ უკანასკნელის ღირსება ის იყო, რომ მას უკვე ჰქონდა საესებით გამოკვეთილი თვალსაზრისი, ჩამოყალიბებული რეალისტური პრინციპები და ამისდამიხედვით ცდილობდა იგი შეეფასებინა ქართული მწერლობის ნიმუშები, დაესახა განვითარების შემდგომი გზა. 70-იან წლებში ქართული კრიტიკის ერთ-ერთი ასეთი ტიპური წარმომადგენელი თვით ს. მესხი იყო.

ს. მესხს ჩვენი სალიტერატურო კრიტიკის ყველაზე საიმედო წარმომადგენლად ნ. ნიკოლაძე მიაჩნია: „ამ ჩვენი კრიტიკის სიღარიბეში ჩვენ ყველაზე უფრო მომეტებული იმედი გვქონდა და კიდევ ვაქვს უფალს ნ. სკანდელზე, და გარემოება რომ ნებას ვაძლევდეს, ჩვენ შეგვეძლო მოგვეყვანა რამდენიმე სტატია უფ. სკანდელისა, რომელნიც დაამტკიცებდნენ, რომ ეხლანდელს ჩვენს მწერლებში ეს „კრიტიკოსის“ სახელი როგორც არის ყველაზე უფრო კიდევ იმას მიეწერება“.

მაგრამ ს. მესხი ვერ დაუკმაყოფილებია ნ. ნიკოლაძის სტატიას „ჩვენი მწერლობა“. „ზოგიერთ კერძო აზრებს ვარდა, თავიდან ბოლომდე გვეუცხოვაო“. განსაკუთრებით არ მოსწონებია ნ. ნიკოლაძის მსჯელობა ქართული ქალების მთარგმნელობით საქმიანობაზე. ჯერ ერთი, რატომ ჰგონია ნ. ნიკოლაძეს, რომ ქართველმა ქალებმა ასეთი მუშაობის მსხვერპლი გაიღეს — „მე კი ვფიქრობდი, რომ თუ ქალები, ან სხვა ვინმე, ამიხთანა საზოგადო საქმეს შესდგომია და, ახალი ხელთათმანების ყიდვის მაგივრად იმისთვის ხარჯავს ფულს, მე მეგონა ამას იმიტომ შერება, რომ

ეს საზოგადო საქმის სამსახური ამგვარ ადამიანს უფრო მომეტებულ სიამოვნებას და „სიტყბოებას“ აძლევს, ვიდრე ახალი ხელთათმანების ყიდვა, ან ფაქტურით სარეზერვუარო ხარუხი!“.

რაც მთავარია, ს.მესხი არ ეთანხმება ნ.ნიკოლაძეს თარგმნილ ნაწარმოებთა მნიშვნელობის შეფასებაში. ნ.ნიკოლაძემ გაუმართლებლად მიიჩნია ვ.ჰიუგოს „პარიზელი ბიჭის“ გადმოღება ქართულად, რადგან იგი ქართველ მკითხველს არც ცხოვრებას აცნობს, არც ხასიათს უკეთილშობილებს და არც გონებას უხსნისო.

ასევე არ მოიწონა ნ.ნიკოლაძემ „ნათანიელ როსელის“ თარგმნა, რადგან, მისი სიტყვით, როსელს „თავის მიზნის აღსრულებისათვის თავის შეწირვა ენანებოდა“ და ამისთანა კაცის თანაგრძნობა მკითხველში მთარგმნელებს არ უნდა აღედრათო.

უფრო დადებითად შეაფასა კრიტიკოსმა „ამერიკელი ქალების“ თარგმანი.

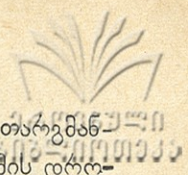
საქმე ის არის, რომ ერთი წლით ადრე ამავე თარგმანებს ს.მესხი შეეხო სპეციალურ სტატიაში — „თარგმანი საამო საკითხავთა თხზულებათა“ (დროება, 1872 № 44). ავტორი გამამხნეველი სიტყვით შეეგება ქართველ ქალებს, რომლებმაც ხელი მოჰკიდეს უცხოური ნიმუშების თარგმნას, — „როგორ არ უნდა გვიხაროდეს ჩვენ, როდესაც ჩვენშიც ჩნდებიან ისეთი ქალები, რომელნიც მარტო ბალებში და ლოტოს თამაშში არ ეძებენ დროების გატარების საშუალებასა და სიამოვნებას?“ მართალია, ადრე ქართველმა ქალებმა წიგნის ფასიც იცოდნენ და მამულის სიყვარულიც, მაგრამ „ეს დრო დიდი ხანია წავიდა“ და ჩვენი საუკუნის „განათლებული ქალები“ ასეთი რამით თავს არ იწუხებენო. კრიტიკოსი დასძენს, ქართველი ქალების ეს ინიციატივა მით უფრო საყურადღებოა, რომ, მართალია, ძველ საქართველოში „ბევრი განათლებული და გონებაგახსნილი“ ქალი ყოფილა, მაგრამ მათი შემოქმედების ნაყოფი კი ჩვენთვის ცნობილი არ არისო, — „ჩვენს ძველს ლიტერატურაში, რამდენათაც ვიცით, ერთი თხზულება არ არის, რომელიც ქალის კალამს ეკუთვნოდეს“. ცხადია, ს.მესხი არ იცნობს ძველი ქართველი პოეტი ქალების სახელებს.

ამავე დროს ს.მესხი შენიშნავს, რომ უნდა ვეცადოთ უცხოური მწერლობის ნიმუშები უშუალოდ დედნიდან ვთარგმნოთ და არა რუსულა ენიდან, რომელიც ამჟამად თითქმის ყველამ იცის ჩვენშიო, — „ამ წიგნში კი ყველა მოთხრობები, ერთს გარდა, რუსულიდამ არის გადმოთარგმნილი; ეს ერთიც „როსელის უკანასკნელი დღენი“ იყო რუსულათ გადმოთარგმნილი, თუმცა უფრო შემოკლებულად“.

კრიტიკოსი წიგნში მოთავსებულ ყველა თარგმანს იწონებს თემატიკურად. ს.მესხი ამ სტატიაშიც დადებითად აფასებს ვ.ჰიუგოს „პარიზელ ბიჭს“, რომელშიც მშვენიერად არის გამოხატული „პარიზელი ბიჭის სოციალური მდგომარეობა და რამდენი თვისებით და სიამოვნებით ემსგავსება ეს ჩვენებურ ქუჩის ბიჭებს“.

რამდენადაც „პარიზელი ბიჭი“ ნაწყვეტია დიდი რომანისა („საბრალონი“), ს.მესხი ურჩევს მთარგმნელებს, რომ მთლიანად თარგმნონ ესა თუ ის ნაწარმოები, რადგან ამის გარეშე პატარა ნაწყვეტი „... საზოგადოთ ვერ გააგებინებს მკითხველს იმ რომანისა და მწერლის ხასიათსა და აზრს, რომელსაც ეს ნაჭერი ეკუთვნის. ამის გამო ჩვენ ურჩევთ მთარგმნელებს, რამდენათაც შესაძლებელი იქნება, მთელი მოთხრობები და რომანები თარგმნონ, ანუ შემოკლებით მაინც მოიყვანონ იმათი შინაარსი და უფრო შესანიშნავი ალაგები კი სრულად გადმოთარგმნონ“...

ს.მესხი დიდად იწონებს „მეთვრამეტე საუკუნის ამერიკელ ქალებს“, მიაჩნია, რომ იმ ქალების გაცნობა, რომელთაც მამულის სიყვარული ამოქმედებს, ჩვენთვისაც „უსარგებლოთ არ ჩაივლის“.



6. ნიკოლაძისაგან განსხვავებით, ს.მესხი ასევე იწონებს „ყოველ ტაროს“ თარგმანსაც. იგი აღნიშნავს, რომ ამ მოთხრობაში კარგადაა დახატული ნაპოლეონ მესამის დროინდელი საფრანგეთი, ხოლო „თვითონ ყოველ ტაროს წარმოგვიდგენს ერთ იმგვარ პირთაგანს, რომელნიც ხშირად გამოჩნდებიან ხოლმე ზნეობით დაცემულ საზოგადოებაში და ჰსურთ ამ საზოგადოების აღდგომა და ძველებური წესების დამბობა. მაგრამ როგორც ხშირად მომხდარა და მოხდება ხოლმე, განცალკევებულმა ყოველ ტარომ ამგვარ საზოგადოებაში თავის სურვილის ასრულება ვერ შეიძლო და თითქმის ძალათ მოიკლა თავი, როდესაც დარწმუნდა, რომ ამ განზრახვას ის ვერც შემდეგში აასრულებს.

ამ მოთხრობაშივე ცოცხლად გამოხატულია აგრეთვე პარიზის სურათი კომუნის არეულობის დროს“.

**ხოლო რაც შეეხება „ნათანელ როსელს“, მასზე „იმისვე თქმა შეიძლება, რაც**

„ყოველ ტაროსზედ“ ვსთქვით“.

როგორც ვხედავთ, ს.მესხის ამ რეცენზიებში უცხოურიდან თარგმნილი ნიმუშების მხოლოდ იდეურ-თემატიკური დახასიათებაა მოცემული. არაფერია თქმული თარგმანთა მხატვრულ ღირსებაზე, ამ მხრივ მეტ-ნაკლებად დამაჯერებელი მცირე ანალიზიც კი არის წარმოდგენილი. კრიტიკოსი ერთგან მხოლოდ გაკვირით შენიშნავს, რომ „თარგმანი საზოგადოთ კარგია, ზოგიერთ ალაგებს ვარდა, თითქმის მთელი წიგნი კარგის, ნამდვილის ქართულის ენით არის გადმოთარგმნილი“.

დასასრულ უნდა დავსძინოთ, ყურადღებას იქცევს ის გარემოება, რომ პარიზის კომუნის დაცემიდან ერთი წლის შემდეგაც ქართული მწერლობა და კრიტიკა საკმაოდ თამამად ლაპარაკობს ამ ისტორიული მოვლენისა და მასში მონაწილე პიროვნებების შესახებ.

\*\*\*

ს.მესხმა განიხილა გ.სუნდუკიანცის პიესა „პეპო“ 1875 წელს გამოქვეყნებულ რეცენზიაში — „კომედია „პეპო“ ქართულს სცენაზედ“ (დროება, 1875, № 136, 137 ).

რეცენზენტი იმდენად აღტაცებულია ამ პიესით, რომ უყოყმანოდ აცხადებს: „ამისთანა აზრიანი, სცენის დამაკმაყოფილებელი და დამაფიქრებელი კომედია ჩვენს საზოგადოებას ქართულს ენაზე და სცენაზე ჯერ არ უნახავს“. კომედიის უპირველეს ღირსებად ს.მესხს ის მიაჩნია, რომ მასში ცხოვრება მართლადაა ასახული, ხოლო მთავარი პერსონაჟები ძალზე ტიპიური არიან — „პიესაში გამოყვანილი პირობები ჩვენი კარგი ნაცნობები არიან, იმათ ყოველ დღე, ყოველ ნაბიჯზედ ვხედავთ“.

პიესის მთავარი გმირი — პეპო, რეცენზენტის სიტყვით, პატიოსანი, სამართლიანი, ცხოვრებაზე დაკვირვებული და ჰკვიანი ადამიანია — „ეს ისეთი კაცია, რომლის ტვინი მუშაობს, რომელიც კარგად აკვირდება ქვეყნის ბრუნვას, რომელსაც ესმის საზოგადოების წესები და დაწყობილებანი; კინტო და პრინციპები რომ მოთავსდებოდნენ ერთად, მე ვიტყვოდი, რომ პეპო პრინციპებიანი კაცია მეთქი“. პეპო ივიწყებს თავის პირად სარგებლობას და სურს გამოააშკარავოს ერთი უსინდისოდ გამდიდრებული კაცი — „დაანახოს ყველას თუ როგორნი არიან ეს პირობები, თუ როგორის საშუალებით მდიდრდებიან, რომ შემდეგში ამისთანა გზა მოსპოს და მსგავსები დაიხსნას იმათის უსამართლობისაგან“.

მეორე პერსონაჟი — კინტო კაკული პეპოსაგან განსხვავებული ტიპია: მას უყვარს ქეიფი, ტოლ-ამხანაგი, უსამართლობა თუ სადმე ნახა, იყვირებს — „პრი-



ნციპების არა იცის — რა, მუდამ პირველ გრძნობით, პირველ შთაბეჭდილებით ცხოვრობს და მოქმედებს, რამდენადაც პეპოს ხასიათი ტვინს აკმაყოფილებს, მანა დენად კაკული გულისათვის საამო სანახავია, სიმპატიურია...“

შემდეგ ს. მესხი ახასიათებს არუთინ ზიმშიმოვს და მიაჩნია, რომ ესეც ძალზე ტიპური ხასიათია: „ყველა იცნობს არუთინ ზიმშიმოვს! წარმოიდგინეთ კაცი (მადლობა ღმერთს, ამის წარმოდგენა ქართველ კაცს ჩვენ დროში არ გაუძნელდება!), წარმოიდგინეთ, ვამბობ, კაცი, რომელსაც თავის სიცოცხლის მიზნათ ფული, ფული და ფული გაუხდია, რომელიც არავითარ საშუალებას არ ზოგავს, რომ ამ მიზანს მიაღწიოს, რომლისთვისაც სიტყვები: „სინდისი“, „პატიოსნება“, „კაცთმოყვარეობა“ და სხვა ამგვარები გაუგებარი და ფუტურა რამ ხმებია“.

რეცენზენტს მოსწონს ვიქოც: „ვიქო, ტიპია, განხორციელებული წარმომადგენელი იმ დინჯი, დარბაისელი და „გადამდნარი მოხუცებულობისა, რომლის მსგავსსაც ყველგან ბლომად ნახავთ; ბევრი რამ გამოუცდია თავის ცხოვრებაში, ბევრი რამ უნახავს დედამიწაზე, ერთ დროს იქნება ესეც პეპოსავით ღელავდა, ქუხდა, დულდა, მაგრამ ახლა ნერვები დაებლავა, მაგდენად არაფერი აღარ ააჩქარებს, აღარ ააღელვებს, ყოველივე ამა საწუთროსი წარმავალია“...

ეს ოთხი პერსონაჟი მიაჩნია ს. მესხს კომედიის მთავარ გმირებად. სხვა პერსონაჟთაგან რეცენზენტი ვაკვრით ახასიათებს შუშუნას, კეკეს და ეფემიას, ხოლო „დანარჩენი მოქმედი პირები „პეპოში“ მხოლოდ იმისთვის არიან გამოყვანილნი, რომ უიმათოთ მოქმედება არ შეიძლება, და არა ტიპებათ“.

ამ რეცენზიაში ს. მესხმა მოკლედ, მაგრამ საკმაოდ დამაჯერებლად, გაარკვია გ. სუნდუკიანცის პიესის დედააზრი, სწორად გახსნა პერსონაჟთა ხასიათი და, ამრიგად, ქართველ კრიტიკოსთაგან პირველმა, მოგვცა „პეპოს“ შედარებით სრული და მართებული შეფასება.\*

წარმოადგინა ახალი ქართული ლიტერატურის ისტორიის კათედრა

ЧУМБУРИДЗЕ ДЖ. Н

### ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА В ГАЗЕТЕ „ДРОЭБА“

(1871—1875 гг.)

#### Резюме

После закрытия журнала „Сакартвелოს მოამბე“ продолжателем его традиций явилась газета „Дроэба“. Освещение национальных и социальных проблем, защита принципов реалистического искусства—все

\* „დროებაშივე“ დაიბეჭდა გიორგი თუმანიშვილის ორი რეცენზია: „ჩვენი ძველი გმირები“ (1875, 101, 102) და „სურამის ციხე“, მოთხრობა დ. ჭონქაძის“ (1875, № 117, 118, 119). პირველ წერილში განხილულია გრ. რჩულიშვილის „თამარ ბატონიშვილი“. კრიტიკოსი ამ ისტორიული რომანის ანალიზს იმისათვის იყენებს, რომ წარსული დაუპირისპიროს აწმყოს და გულისტკივილით აღნიშნოს: „აღარ არის ჩვენში ძველებური სიყვარული სამშობლოსადმი, აღარ არის ჩვენში არც სიმხნევე, არც ძმობური მოქცევა ერთმანეთისა...“, „სურამის ციხე“ კი განხილულია როგორც ღრმად რეალისტური ნაწარმოები, რომელშიც დამაჯერებელი სოციალური ტიპაჟია წარმოსახული. ამ მოთხრობის გმირები, კრიტიკოსის რწმენით, სწორედ სოციალური ბოროტების მსხვერპლნი არიან.

это журнал, руководимый И. Чавчавадзе, завещал грузинской прессе последующего периода и, можно сказать, „Дрозба” не только сохранила традицию, но и расширила сферу освещаемых вопросов, тем самым оказывая влияние на общественную мысль в Грузии в целом.

Газета „Дрозба“ была тем печатным органом, который имел четко выраженную социально-политическую и литературную направленность в литературе и критике. Наболевшие вопросы современной национальной литературы—вот основная тема опубликованных в „Дрозба“ литературно-критических статей. Газета пытается не только дать оценку отдельным произведениям, но и определить основные тенденции развития

Ведущими критиками газеты были представители нового поколения, воспитанные на принципах эстетики 60-х годов, среди которых выделяются С. Месхи, Н. Кипиани, Г. Туманишвили, А. Сараджишвили.

J. CHUMBURIDZE

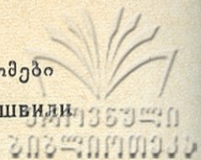
#### LITERARY CRITICISM IN THE „DROEBA” NEWSPAPER (1871—1875)

##### Summary

Following the closedown of the magazine „Sakartvelos Moambe” its traditions were continued by the „Droebea” newspaper. Coverage of national and social problems, advocacy of principles of realistic art—this was bequeathed by the magazine directed by I. Chavchavadze of Georgian press of the subsequent period. Not only did the „Droebea” keep up the tradition but it expanded the sphere of problems dealt with, thereby influencing the public thought in Georgia as a whole. The newspaper had a clearly defined socio-political and literary trend, hence to the consistently upheld the realistic line in literature and criticism. Topical problems of contemporary national literature constituted the principal theme of the literary-critical articles published in the „Droebea”. The paper tried not only to assess individual works, but also to define the basic tendencies of development.

Representatives of the new generation, reared on the principles of aesthetics of the 1860s, were the leading critics of the newspaper. Notable among them were S. Meskhi, N. Kipiani, G. Tumanishvili, and A. Sarajishvili.





ინესა კიკნაძე

### თეიმურაზ ბაგრატიონის პიესის „სამსახეობა რაინდისა“ ტექსტის დადგენისათვის

„სამსახეობა რაინდისა“ ორჯერ გამოქვეყნდა: პოემა „ვაშლთან“ ერთად ცალკე წიგნად 1947 წ. ს. იორდანიშვილის მიერ (1) და სულ ახლახან ლ. მეფარიშვილმა შეიტანა თ. ბაგრატიონის „მხატვრულ თხზულებებში“ (2). მკვლევართ პიესა მიაჩნიათ ქართული დრამატურგიის საინტერესო ნიმუშად.

ს. იორდანიშვილის გამოცემა ბიბლიოგრაფიულ იშვიათობად იქცა, თანაც მნიშვნელოვან ხარვეზებს შეიცავდა, რაც თავის დროზე შენიშნული იყო (3, 163). მისი ხელახალი გამოქვეყნების საჭიროება კარგა ხანია იგრძნობოდა. ლ. მეფარიშვილს, როგორც ეს წიგნის მოკლე ანოტაციასა და გამოკვლევაშია მითითებული (2), პიესა გადმოუბეჭდავს ს. იორდანიშვილის გამოცემიდან და დედანთანაც შეუდარებია. ეს გვაგარაუდებინებს, რომ ადრე დაშვებული შეცდომები გასწორებულია.

ავტოგრაფისა (4) და გამოცემების ურთიერთშედარებამ საკითხთა წყება წამოაყენა ჩვენ წინაშე. ანბანური ჭეშმარიტებაა, რომ ტექსტის დადგენისათვის უპირველესი მნიშვნელობა აქვს იმის სწორად წაკითხვას, რაც პირველწყაროშია.

პიესის ტექსტი რთულია, დაფარულ აზრს შეიცავს, თუ გავითვალისწინებთ იმასაც, რომ ბოლო ნაწილი ავტოგრაფისა შავია, ბევრ სწორებას შეიცავს და ძნელად წასაკითხია, გასაგები იქნება, რაოდენ შრომატევადი და ფრთხილი სამუშაოა ჩასატარებელი.

პიესის უდიდესი ნაწილი ლექსად არის დაწერილი. ავტორს სხვადასხვა ლექსითი საზომი /მეტრი/ აქვს გამოყენებული. გასათვალისწინებელია ლექსის წაკითხვის თავისებურება, რაც გარკვეულწილად პაუზაშიც გამოიხატება. ამიტომ სასვენ ნიშანთა ავტორისეულ გამოყენებას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება და მისი ნებისმიერი ვარირება გამომცემლისაგან მიზანშეუწონელი და დაუშვებელიცაა. პუნქტუაციის ავტორისეული წაკითხვა ხელს გვიწყობს ტექსტის აზრის სწორად გაგებაში, მის სწორად აღქმაში. მოვიყვანთ რამდენიმე ნიმუშს ხელნაწერიდან და პარალელურად წარმოვადგენთ ტექსტს 1947 წ. გამოცემიდან:

ხელნაწერშია: დიდი მადლობელი ვარ რაინდო შენი, ცხენის კარაბადინის თხობისათვის, მიზეზები ახლა ვიცი ჩემის ცხენის ავათობისა (4,წ).

ნაბეჭდი: დიდი მადლობელი ვარ, რაინდო, შენი ცხენის კარაბადინის თხოვ-  
ბისათვის. მიზეზი ახლა ვიცი ჩემის ცხენის ავადობისა (1,1).

ხელნაწერი: შეიძლება მაგრამ, ვინ ასწავლა იმას კარაბადინი ცხენისა  
თუ/ ამ თქმაში რაინდს შეხედავს/ ვინმე რაინდი ემიჯნურებოდა (4, ზ).

ნაბეჭდი: შეიძლება, მაგრამ ვინ ასწავლა იმას კარაბადინი ცხენისა? ვაი, თუ  
/ამ თქმაში რაინდს შეხედავს/ ვინმე რაინდი ემიჯნურებოდა (1,2).

ხელნაწერი: არა, სჯობს დავლიოთ. რაინდს ღმერთმან\* გაუმარჯოს (4,ზ).

ნაბეჭდი: არა სჯობს დავლიოთ? რაინდს ღმერთმან გაუმარჯოს! (1,3).

როგორც ამ მაგალითებიდან ჩანს, თეიმურაზი ფრაზის სხვაგვარ, გამომ-  
ცემლისაგან განსხვავებულ წაკითხვას გვთავაზობს. მაგ., პირველ ნიმუშში უნდა  
წავიკითხოთ არა „შენი ცხენის კარაბადინი“, არამედ: „მადლობელი ვარ. რაინ-  
დო, შენი“... მეორე შემთხვევაში წინადადებები არ იკითხება, როგორც კითხ-  
ვითი და ძახილისა, თორემ ამ სასვენ ნიშნებს დასვამდა /აკი სხვა შემთხვევაში  
ხმარობს!/. ბოლო მაგალითშიც ხელნაწერის წაკითხვა სხვაგვარია: მძიმის მოხ-  
სნამ და კითხვის ნიშნის დასმამ საგრძნობლად შეცვალა ნათქვამის აზრი.

ეს ნიმუშები პიესის პროზაული ტექსტის უმნიშვნელო ნაწილია. პიესა კი  
ძირითადად ლექსად არის დაწერილი. აქ გვინდა შევნიშნოთ, რომ რატომღაც,  
ტექსტის პირველგამომცემელს ზოგჯერ ყურადღება არ მიუქცევია იმ გარე-  
მოებაზე, რომ ხელნაწერში ლექსითი ფორმა აქვს მიცემული ტექსტს და არც-  
თუ უსაფუძვლოდ. ნაბეჭდში კი პროზად არის გადმოღებული, ასევეა მეორე  
გამოცემაშიც.

საილუსტრაციოდ გამოდგებოდა ასეთი ნიმუში:

ხელნაწერი: ღმერთმან ოდესაც, შექმნა სოფელი ესე,

განჰყო სიბრძნითა, და მიანიჭა კერძოთ.

თჯს თჯსი წესი, სამართალი და ნება.

მეცნიერება, სწავლა გონიერება.

სიმდიდრეცა და სიუხვეცა მიწისა: (4,ზ).

ნაბეჭდი: ღმერთმან ოდესაც შექმნა სოფელი ესე განჰყო სიბრძნითა და  
მიანიჭა კერძოთ თვის თვისი წესი, სამართალი და ნება, მეცნიერება, სწავლა,  
გონიერება, სიმდიდრეცა და სიუხვეცა მიწისა (1,5).

დაბეჭდით უნდა ვთქვათ, რომ ხელნაწერი ტექსტის გარეგნული გაფორ-  
მება შემთხვევითი არ არის.

ყოველი სტრიქონის ასომთავრული ხუცურით დაწყება, მძიმის კანონზო-  
მიერი ხმარება, სტრიქონის ბოლოს წერტილი, ხოლო დასასრულს ორწერტილი  
წერტილითურთ იმაზე მიგვითითებს, რომ ლექსთან გვაქვს საქმე და არა პრო-  
ზასთან. ჩვენ აქ და სხვაგანაც, ლექსში განსაკუთრებით, ყურადღებას მივაქ-  
ცევთ პროსოდიულ ნიშანთა თეიმურაზისეულ გამოყენებას. ვერსიფიკაციის სა-  
კითხებში განსწავლულმა, ბუნებრივია, თუ ეს ნიშნები გამოიყენა. ამიტომ, მძი-  
მე აქ ჩვეულებრივი პაუზა და, მითუმეტეს, დღევანდელი სალიტერატურო ნორ-  
მის გამომხატველი პუნქტუაციური ნიშანი კი არ არის, არამედ ლექსითი საზო-  
შია, იგი სტრიქონს ყოფს ორ ნაწილად. ამ შემთხვევაში 12 მარცვლიანს 5 და 7  
მარცვლად.

პროსოდიის ნიშანთა არასწორი გაგების ამდაგვარი ნიმუშები სხვაც არის  
ნაბეჭდ ტექსტში. მაგ. პიესის პერსონაჟებს: რაინდს, მეხაძეს და თავქვაძეს შო-  
რის დიალოგი ლექსითი ფორმით იმართება.

\* დაქარაგმება ყველგან გახსნილი გვაქვს /ი. კ./.

ხელნაწერი:

რაინდი. შევეხვეწოთ რომ, მაღალ ქრასზე იმღეროს.

იმისთანაც სთქვას, არავის დაეწეროს:.

თავკეცაძე. მაღალ ქრასზედა, რას ვარგა შაირობა.

შაირი უნდა, ყოველს კაცსა ესმოდეს:.

მეხაძე. იცით თქვენ ჩანგი, ანუ მეჩანგურობა.

ან შაირობა, მსმენელთა გულისტკბობა. (4, ზ).

ნაბეჭდი:

რაინდი — შევეხვეწოთ, რომ მაღალ ქრასზე იმღეროს;

იმისთანაც სთქვას, არავის დაეწეროს!

თავკეცაძე — მაღალ ქრასზედა რას ვარგა შაირობა?

შაირი უნდა ყოველს კაცსა ესმოდეს.

მეხაძე — იცით თქვენ ჩანგი, ანუ მეჩონგურობა, ან

შაირობა, მსმენელთა გულის ტკბობა? (1, 12).

ამ შემთხვევაში ყოველი სტრიქონი ასომთავრული ხუცუროთ იწყება და ერთმანეთის ქვეშ წერია, როგორც ლექსი მოითხოვს. პროსოდიული ნიშნებიც თავის ადგილზეა. აქაც 12 მარცვლიან სტრიქონში მარცვალთა შეფარდებაა 5:7. ყურადსაღებია ისიც, რომ მეხაძის ამ სიტყვებს მოსდევს თავკეცაძის ნათქვამი იამბად /ხუთი სტრიქონი, თითოში 12 მარცვალი, პროსოდიული მძიმით გამოყოფილი მარცვალთშეფარდება 5:7/, რომ ეს იამბია, მიგვიითებებს ავტორის რეპარკაც: „სტიხად იამბი სთქვა“. იამბით პიესაში ბევრი ადგილია დაწერილი, გამოყენებულია შაირიც.

თეიმურაზისეული პროსოდიული ნიშნები რომ მხოლოდ ლექსითი საზომის აღმნიშვნელი არ არის და რომ იგი აზრის გაგებაშიც გვეხმარება, ერთი ოთხსტრიქონიანი ლექსის ბოლო სტრიქონიც მიგვიითებებს:

ხელნაწერი:

პირველ ფინია, დაიწყებს რბენას:

სიყვარულსა და, კუდისა ქნევას:

შემდგომ სიფიცხეს, უგვარო ღრენას:

უჩვეულებო, პატრონის კბენას: (4, ზ).

ნაბეჭდი:

პირველ ფინია დაიწყებს რბენას,

სიყვარულსა და კუდისა ქნევას;

შემდგომ სიფიცხეს, უგვარო ღრენას

უჩვეულებო, პატრონის კბენას! (1, 2).

ყურადღებას მივაქცევთ ლექსის ბოლო სტრიქონზე. ხელნაწერში პირველი ხუთი მარცვალი გამოყოფილი არის მძიმით. იგი გვაძლევს საშუალებას ტექსტი ნაბეჭდისაგან განსხვავებულად წავიკითხოთ, სიტყვა „უჩვეულებო“ არ ჩავთვალოთ „პატრონის“ მსაზღვრელად.

პუნქტუაციის საკითხი ზოგჯერ ხელნაწერშიც მოსაგვარებელია. მაგალითისათვის მოვიყვანთ ლექსს:

ხელნაწერი:

სირაძე, ოდეს წყაროდ შეიქმნა,

გარდაფხეკილი უდეგი გარი.

ან იაღონად ბრგვილი მცონარი.

გარყვნილი ურცხვი უდები ხარი: (4, ზ).

ნაბეჭდი:

სირაძე, ოდეს წყაროდ შეიქმნა.

გარდაფხეკილი, უდები გარი?

ან იაღონად ბრგვილი, მცონარი,

გარყვნილი, ურცხვი, უდები ხარი? (1, 9).

ხელნაწერში პირველი სიტყვის თავზე, მარჯვნივ დასმული ნიშანი კითხვისა და ამიტომ გამომცემელს იგი წინადადების ბოლოს გადაუტანია. მითუმეტეს, რომ ხელნაწერში სიტყვა მძიმითაც არის გამოყოფილი და სასვენი ნიშნებიც დაუსვამს, მოწესრიგებულია სხვა პუნქტუაციური ხარვეზიც: მძიმეებით არის გამოყოფილი ერთგვაროვანი წევრები. ეს მაგალითი, და ზოგი სხვაც, მიგვივითხებებს იმაზე, რომ ხელნაწერის ყველა ადგილი თანაბარი გულისყურით არ არის შესრულებული.

ჩვენი მიზანი ამჟამად სრულიადაც არ არის ხელნაწერისა და გამომცემელი ტექსტების გამოწველივითი შედარებითი ანალიზი. აქ მხოლოდ ზოგიერთი სახის შენიშვნით დავკმაყოფილდებით. არის შემთხვევები, როდესაც პირველგამომცემელს ვერ ამოუკითხავს ხელნაწერი, თავისი ნება-სურვილისამებრ გაუშიფრავს, რამაც, ბუნებრივია, გაუგებარი გახადა არა მხოლოდ ამა თუ იმ ფრაზის, არამედ, ტექსტის გარკვეული მონაკვეთის აზრიც. ამან კი, თავის მხრივ, პიესის საერთო აზრი გააბუნდოვანა, ზოგჯერ კი შეუძლებელი შეიქნა შინაარსში ჩაწვდომა. მართალია, პიესა დაუმთავრებელია, მაგრამ არც ისეა საქმე, გამომცემელი რომ იმოწმებს ერთი პერსონაჟის, სირაძის, სიტყვებს: „დაუსრულებელის ცნობა უადვილოა“. იმედი გვაქვს, პიესის ხელნაწერის სწორი წაკითხვა გაგვიადვილებს „დაუსრულებელის ცნობას“, მიგვაახლოებს და დაგვეხმარება პიესის დაფარული აზრის ამოცნობაში.

პირველ გამომცემაში გაპარულია სხვადასხვა სახის უზუსტობანი. ჩვენ ვცადეთ მათი კლასიფიცირება, მაგრამ ზოგჯერ ერთად იმდენი რამ იყრის თავს, რომ გამოცალკევება ჭირს და მოზრდილი მონაკვეთის ანალიზის საჭიროება დგება. გამოვყოფთ ზოგიერთ საინტერესო შემთხვევას გრამატიკის სფეროდან.

ფონეტიკური სურათია წაშლილი, როდესაც ხელნაწერის -ევ სუფიქსი მაგალითებში: „ნარბევს ცხენს“, „ნარბევზედ ასვა წყალი“ (4, ზ) ნაბეჭდში შეცვლილია-ენ სუფიქსით (1,1). მართალია, ცოტა ქვევით, ხელნაწერშივე გვაქვს „ნარბენი“, მაგრამ მით უფრო საინტერესოა პარალელურ ფორმათა არსებობა ერთმანეთის გვერდით. მეორე გამოცემა იცავს ს. იორდანიშვილის ამ შეგნებულ სწორებას. პირველნაბეჭდშია: „უზრდელობა“ (1,17), „წაბრძანებულა“ (1, 40), ხელნაწერი კი **ზრდ**, **ბრძ** კომპლექსების ნაცვლად გვთავაზობს **რ** თანხმოვანჩავარდნილ **ზდ**, **ბძ** ბგერათკომპლექსებს, ასევე ვ-ს გარეშე ხელნაწერში ნაბეჭდის „საკიცხველი“ (1,66) და „რასაკვირველია“ (1,18). ნარ-ის გარეშე ხელნაწერში „მწვრთელი“. ხელნაწერისეული-ურ სუფიქსი სიტყვაში „დანაშაური“, ნაბეჭდში სალიტერატურო ფორმით არის გადატანილი: „დანაშაული“ (1,19). ნაბეჭდში გვაქვს „ერთგული“, „ერთგულმან“ (1,20), ავტოგრაფში კი ორივეჯერ **თ-ს** გამჟღერებული ვარიანტი **დ** არის. ხელნაწერშია „დაამთვრევს“, ნაბეჭდში: „დაამტრევს“ (1,38) ვ ჩავარდნილია. ნაბეჭდში შეუტყუშავია ხელნაწერის „ცისკროვანი“ (1,67), „სპასალრის“ (1,36), „საკვირვლათ“ (1,37), თანხმოვანებია გადაადგილებული სიტყვაში: „ყამუში“ (I,XII), უნდა იყოს: „სუფრა ყამუში“.

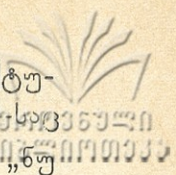
გრამატიკული მოვლენებიდან საინტერესოა ხელნაწერის-იდგან დაბოლოებით სიტყვა „გალიიდგან“, რომელიც ნაბეჭდში გასწორებულია: „გალიიდან“ (1,3). ხელნაწერშია — „ტყავშიდ“, ნაბეჭდში — „ტყავში“ (1,68). სხვა შემთხ-

ვევაში სიტყვათწარმოების სურათია წაშლილი, როცა ხელნაწერის ფორმები „საიდუმლოებისა ბური“ და „ყორანი ჰყორანავი“ ნაბეჭდში ასეა შეცვლილი: „საიდუმლოებისა“ (1,27) და „მყორანავი“ (1,68), ან „ბულბულების“ ნაცვლად როცა „ბულბულობა“ (1,12) გვაქვს.

ცვლილებებს განიცდის ზმნური ფორმებიც. მაგ., ხელნაწერში პირის ნიშნები ახლავს „დავსდებ“ და მისთანა ფორმებს, ნაბეჭდში გასწორებულია: „დავდებ“ (1,19). ხოლო ხელნაწერი დადასტურებული პირის ნიშნის სან-ის მჟღერი ვარიანტი ზ „აღზდგებოდა“, ნაბეჭდშია „აღსდგებოდა“ (1,68). შუალობითი კონტაქტის-ინ-ის წინ ხელნაწერის იერთ მაგალითში ნ ჩავარდნილია: „მომაყვანიებ“, პარალელურად ინ-იანი ფორმაც დასტურდება: „გაკოცნიებ“. ნაბეჭდში ორივე სალიტერატურო ნორმით არის წარმოდგენილი (1,21), რაც კვლავ შეგნებული სწორების შედეგია. ზმნისწინი გამა-ხელნაწერისა: „გამამეთხოვე“ სიტყვაში, ნაბეჭდში გასწორებულია: „გამომეთხოვე“ (1, 29). ჩვენ იმის თქმა კი არ გვინდა, რომ ასეთი სწორება მიუღებელია, არამედ იმაზე გვინდა მივუთითოთ, რომ ავტოგრაფის ჩვენება წაშლილია, დაკარგულია. სწორებას კი ძაშინ ექნებოდა აზრი, თუ პრინციპი თავიდან ბოლომდე იქნებოდა გატარებული, მაგრამ ასეთ შემთხვევაში სხვაც ბევრი იყო გასათვალისწინებელი. მაგ. ნაბეჭდი რატომღაც გვათავაზობს „გასკდეს“ (1,68) ხელნაწერის „განსკდეს“ ნაცვლად, „ხედავდეს“ (1,39) „ხედივდეს“ ნაცვლად, „ისწავლოს“ (1,4) — „ისწაოს“. „მოიბრიყვებს“ გვაქვს ხელნაწერში, ნაბეჭდშია „მიბრიყვებს“ (1,16), რაც ტექსტის აზრის შეცვლას იწვევს. აზრის გაბუნდოვანების მიზეზი სხვაც შეიძლება აღმოჩნდეს. მაგ. ხელნაწერის „გიობა“ /გინება, ურიგოდ ხსენება/ ვერ არის ამოკითხული და ნაბეჭდში „გმობა“ (I,II) შეუტანია გამომცემელს: უნდა იყოს“. . . „ნუ უკუტ თქვენ ჰგონეთ, რამ სირადის პირისაგან ჩემი გიობა გამოვიდეს“. ხელნაწერის „ძლიერება“ წაკითხულია, როგორც „მღერება“ და გაუგებარს ხდის აზრს: „არა ის იყო მათი მარცხენე მკლავი და მღერება და მოქმედება შავი“ (1,68). უნდა იკითხებოდეს: „არა ის იყო! მათი მარცხენე მკლავი და ძლიერება, და მოქმედებაც შავი“ (4, ხ. ი.).

ხელნაწერშია: „წვეთი უცივეს ყინვის“, ნაბეჭდში გვაქვს: უცივეის (1,62). ახალი გამოცემა არა თუ იზიარებს ასეთ სწორებას, სამწუხაროდ, ხშირად უგულვებელყოფს ხელნაწერის ჩვენებას. სხვანაირად ვერ ავხსნით პირველნაბეჭდის წაკითხვათა გამეორებას. მაგ., როცა ძველი ქართული „მორეწას“ ადგილას, რაც მოპოვებას, შოვნას ნიშნავს: „იბოდა რაღაც, უწესოდ იქმს მორეწას“, დაბეჭდილია „მორენას“ (2,126). ანდა, როდესაც ავტოგრაფის „მოსილმან“ ფრაზაში „ღრუბლით მოსილმან, მეხისა ხელში მჭერმან“ (4, ხ. ი.), წაკითხულია, როგორც „მოსულმან“ (2,137).

ჩვენი აზრით, არც უნებლიე შეცდომათა რიგს უნდა მივაკუთვნოთ ზემოჩამოთვლილი ნიმუშები და, ალბათ, არც კორექტურაა ყოველთვის, უფრო საქმისადმი არაგულისხმიერი დამოკიდებულების შედეგი ჩანს, როცა „გამოცნობა“ (2, 145) წერია ხელნაწერის „გამოცნობას“ ადგილას — „დარბაისელო, საკვირველად დაგიფქვა ფქვილი ამ მოხუცებულმან, თუ ძე ხარ მამულისა, გამოცნობა შენზედ ჰკიდა“. ამ შემთხვევაში ქართული ხატოვანი აზროვნების მშვენიერი ნიმუში გვაქვს — ფქვილის დაფქვა და გამოცნობა (და არა გამოცნობა) და მხოლოდ ყურადღებით წაკითხვა არის საჭირო, რომ პირველნაბეჭდის შეცდომა არ გავიმეოროთ. რამდენიმე მაგალითს კიდევ მოვიყვანთ. პირველნაბეჭდშია — „ნუ უმებურად მიწყენისა შემრაცხე“ (1,14), 1987 წლის გამოცემაში



გვაქვს: ნუ უნებურად მიწყენისა შემრაცხე (2, 115), „უმებურად“ კორექტურად ჩათვალეს და მ ამიტომ შეიცვალა ნ-თი, ასეთ ვითარებაში „მიწყენა“ უნდა დაეფიქრებინა გამომცემელი. ისე, ჯობდა კი ხელნაწერში ჩაეხედათ: „ნუ უმე ბურად მოწყენისა შემრაცხე“ — ვკითხულობთ იქ; ყველაფერი რიგზეა: ნუთუ შენი მოწყენის ბურად /ბური — ბურუსი, ნისლი/ ჩამთვალეო — მიმართავს დარბაისელი სირაძეს ე. ი. მოწყენის მიზეზზეა საუბარი. ასევე გაუსწორებელი დარჩა პირველნაბეჭდის „ამოხუთი რაინდო“ (1,23), ხელნაწერშია: „ა მიხუთი რაინდო“.

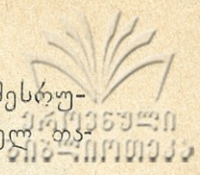
მკითხველისათვის განსაკუთრებით გაუგებარია პიესის ბოლო გვერდების შიხარსი, ეს იმით უნდა იყოს გამოწვეული, რომ ხელნაწერიც ბევრ სწორებას შეიცავს, უფრო გაკრული ხელით არის ნაწერი, შეუიარაღებელი თვალით ამოკითხვა ჭირს, მაგრამ შეუძლებელი, რასაკვირველია, არ არის. დაბეჭდილია: „შენ შორის ოქროს ჩანგი არის ცისა“ (2,171), უნდა იყოს: „შენი შაირი ოქროს ჩანგი არს ცისა“. ნაბეჭდში ვკითხულობთ: „ხან შუალ-ღრუბლოვან, საზარი, მეჩანგი არს ცისა“. ნაბეჭდში ვკითხულობთ: „ხან შუალ-ღრუბლოვან, საზარო ძეხოვანი“. გაუგებარია წაკითხვა — „მისთვის ვცრემლოდი, რომ ცრემლსა დაცემულსა მოერწყო მაგრა დამით, ხეს აღმოსულსა მოეცა ნაყოფი“ (2, 175), როცა ხელნაწერშია: „მისთვის ვცრემლოდი, რომ ცრემლსა დაცემულსა მოერწყო მიწა და მით ხეს აღმოსრულსა მოუც ნაყოფი...“ (4, ხ. ა.). სირაძის ამ ლექსში სხვა გაუგებრობებიც არის. დაბეჭდილია: „მცხოვრებნო ქვეყნის, ბუნებისა არც სჯული, თუ მას იგი ცამ, საღმრთომან არა ქმნა ცრული, არ არის შობადა“. ხაზგასმული სიტყვები ხელნაწერის ჩვენების მიხედვით გასასწორებელია: „არს“ და „ცვრული“. გაიმართება ფრაზა და წარმოჩნდება თეიმურაზის ნათქვამის აზრი: ბუნების წესია, კანონია, თუ ცამ მიწა არ დაცვარა, არაფერს შობს, ნაყოფს არ მოგვცემს.

ავტოგრაფისა და გამოცემების ურთიერთშედარებისას ყურადღება მიიპყრო სქოლიოებმაც. მაგ., პიესის პირველ გვერდზე (2,99) სქოლიოთა რაოდენობა ნაკლებია. პირველნაბეჭდში (I,X I) სქოლიო მეტია (სამი), აქედან ორი თეიმურაზს ეკუთვნის: „რაინდის“ განმარტება და სიტყვა „მენაპირენი“-ს სწორება, მორიდებული შენიშვნა — „იქნება მენაფირენი იყოს“ /ნაფირი — ზროხა კუდი, ზროხა სტვირი). ერთი სქოლიო კი ს. იორდანიშვილის შენიშვნა-მითითებაა იმის შესახებ, რომ სიტყვა რაინდი და მოქმედ პირთა სათვალავიც ასომთავრული ხუცურითაა. ასეთ შენიშვნებს ს. იორდანიშვილი შიგადაშიგ ურთავდა და ფრჩხილებში თავის ინიციალებს მიაწერდა ხოლმე—ს. ი. ვიფიქრეთ, რაკი ტექსტი ხელახლა ვაპოიცა, ასეთი აღნიშვნა უხერხულად მიუჩნევიათ და მოხსნეს, მაგრამ სხვა შემთხვევაში დატოვებულია პირველგამოცემის შენიშვნებიცა და ინიციალებიც (2,100, 120, 138, 145, 150, 151). თეიმურაზის შენიშვნის მოხსნაც გვინდოდა გავგვემართლებინა იმ მოტივით, რომ იგი სიტყვის განმარტება კი არ არის, არამედ სწორებათა რიგს განეკუთვნება. მაგრამ ჩვენი ვარაუდი არ გამოდგა სწორი. ს. იორდანიშვილის ერთი მითითება ლ. მეფარიშვილს სავსებით სამართლიანად გაუსწორებია და არც თავისი ინიციალების მიწერა დავიწყებია (2, 158). გვინდა შევნიშნოთ, რომ თუ პიესის ტექსტი ხელნაწერთან შედარებულია, მითითება ს. იორდანიშვილზე ზედმეტია, რადგან პირველნაბეჭდიდან მექანიკურად ვადმოტანილის შთაბეჭდილებას ტოვებს, ხოლო თუ მათი დატოვება ს. იორდანიშვილისადმი პატივისცემის გრძნობით არის ნაკარნახევი /აქვე შევნიშნავთ, რომ გვ. 168, 170 ეჭვს ვვიჩენს/, მაშინ მით უფრო ვასაკვირია თეიმურაზ ბაგრატიონის საინ-

ტერესო შენიშვნა-სწორებათა (ეგულისხმობთ სქოლიოებს—ი.კ.) გამოტოვება (2, 99, 157, 168. . .) და ზოგჯერ საკუთარი შეცვლა კი, როგორც სიტყვა „მოცანა“-ს „შემთხვევაში გვაქვს. თეიმურაზი ამ სიტყვის განმარტებას „გვაძლევს სქოლიო“ში: „მოცანა — გამოცანის მთქმელსა ნიშნავს“ (1, 42). ახალი გამოცემა კი გვთავაზობს: „მოცანაობა — გამოცანის თქმას ნიშნავს“ (2, 146).

„მოცანას“ შეცვლა „მოცანაობით“, როგორც ჩანს, ტექსტით არის გამოწვეული. იქ წერია—„სირაძე დარბაისელთა შორის მოცანაობს,“ მაგრამ თეიმურაზი ხომ „მოცანას“ განმარტავს და რა უფლებით ვცვლით მას, თანაც მითითებასაც არ ვურთავთ, ვის ეკუთვნის „მოცანაობას“ განმარტება. თეიმურაზისეული ახსნა სიტყვისა „მოცანა“ არ უნდა დაიკარგოს, მითუმეტეს, რომ ლექსიკონებში იგი ფიქსირებული არ არის, ასევე გამორჩენილია, ან იქნებ საგანგებოდაც გამოტოვებული, თეიმურაზის მითითება, რომ დედანში ეწერა „ერთქმანეთისა“ და მან ტექსტში „ერთმანეთისა“ დატოვა (2,157);:(1,52), ე, ი: ჩაასწორა: ამავე გვერდზე, პირველნაბეჭდისა და ხელნაწერისაგან განსხვავებით, არ ჩანს თეიმურაზისეული სქოლიო — „დავითის ზღვანი“, მას /თეიმურაზს/ კი, ჩვენი დაკვირვებით, საგანგებოდ მიუქცევია ყურადღება დედნის ჩვენებაზე, ე. ი. იმაზე, რაც მას ამ ხელნაწერის დედნად ჰქონდა, შეიძლება პიესის თავისივე სხვა ვარიანტი, თუ შავი /ეს აზრია დამკვიდრებული დღეს სამეცნიერო ლიტერატურაში—ი. კ./ ხელნაწერში ასომთავრულით წერია „**დაოვთის**“, რაც უყურადღებოდ არ დარჩენია ს. იორდანიშვილს და დაუფიქსირებია კიდევ თავის გამოცემაში უკვე თანამედროვე ორთოგრაფიით: „**დარუბანდის** და დავითის ზღვანი“ /ო-ს და ი-ს აღრევა, შეიძლება კორექტურაც იყოს — ი. კ./ ლ. მეფარიშვილი თავის გამოკვლევაში (2,6) საუბრობს იმის შესახებ, თუ რა მნიშვნელობა აქვს ენობრივი კვლევისათვის ავტორისეული მასალის უცვლელად დატოვებას. არ იქნებოდა ურიგო, ეს პიესასაც შეხებოდა. თეიმურაზ ბაგრატიონის ამ შენიშვნის უგულებელყოფა არ ივარგებდა, რადგან იგი ენის ისტორიის თვალსაზრისით საყურადღებო ფაქტზე მითითებებს, კერძოდ, უ ბგერის წერილობით გადმოცემის უფრო არქაულ ვითარებაზე. სხვათა შორის, ოვ უ-ს გადმოსაცემად ხელნაწერში სხვა შემთხვევებიც გვაქვს. ასეთია — ურა, უქუდო, უქუდობა და სხვ.

სქოლიოში არა ჩანს თეიმურაზისეული განმარტება სიტყვისა „ფოლი“. „ფოლი — ჩლიქი“ (1, 62). ამ მნიშვნელობით იგი დღესაც იხმარება სვანურსა და შვედურში, ზოგ დასავლურ დიალექტში საქონლის ერთიანი ჩლიქის აღსანიშნავად, დადასტურებულია ქართლურშიც /იმერეთის სასაზღვრო ზონაში/. ქველში შეტახილია „ფოლვა“ /ნაფეხურის ჩნევა/ და „ფოლავს“ პირიანი ფორმა. ზმნურ ფუძეში იგი თავს იჩენს აჭარულშიც, ე. ი. მისი გავრცელების ძირითადი არეა დასავლეთ საქართველო. სწორედ დასავლური დიალექტური მნიშვნელობაა დაფიქსირებული თეიმურაზის მიერ და ამას იმიტომ გახაზავს, რომ „ფოლი“ ძველ ქართულში **ფულს** ნიშნავს /დ. ჩუბინაშვილის ქართულ-რუსული ლექსიკონი სხვა მნიშვნელობას არც იცნობს/, განმარტებასაც იმიტომ გვთავაზობს, რომ „ფოლი ვირის“ ვინმეს „ფულში“ არ აერიოს. ახალ გამოცემაში ეს სიტყვა საერთოდ არ ჩანს, გასაგები მიზეზების გამო: პირველნაბეჭდისა და ხელნაწერისაგან განსხვავებით ტექსტს აკლია მთელი გვერდი, არეულია და მეხადის ლექსს — „ვით მარგალიტი...“ (2, 164) (ხელნაწერით „მარგარიტი“), მესამე სტრიქონად ებმის სირაძის ლექსი — „წყალს წყალი ჰქვიან...“ კვლავ მესამე ხაზიდან: „მაგრამ თოვლი და წვიმა“, რაც ცხადია, აბუნდოვანებს აზრს. შესაძლოა ეს ხარვეზი



ბეჭდვის პროცესთან არის დაკავშირებული ისევე, როგორც უხეიროდ შესრულებული მითითება პიესის ხელნაწერის გაგრძელებასთან დაკავშირებულ რაზონებზე (2, 170).

სამართლიანობა მოითხოვს აღინიშნოს, რომ მთელი რიგი კორექტურული შეცდომებისა ჩასწორებულია. მაგ., განვიმარტა გასწორებულია და გვაქვს განვიმარტა (2, 126), ფიცის ადგილას არის ვიცი (2, 143). ასევე: მამასხუროს — მამასხუროს (2, 151), მინბაში შემოირბინეს — მინბაში შემოირბენს (2, 135), მხოვავი — მხოხავი (2, 173) და მისთ. შეინიშნება სხვა რიგის სწორებებიც, მაგრამ მათზე მსჯელობისაგან თავს ვიკავებთ, რადგან ზოგი სადავოდ მიგვაჩნია. ასეთთა შორისაა ორთოგრაფიის საკითხიც. სამწუხაროდ, ახალ გამოცემაში არათუ შეუნიშნავი დარჩენილა პირველნაბეჭდის შეცდომები, ზოგი ახალიც დამატებია. მაგ. ერთგან იკითხება: „თუ ჯინჯველი ვარ, იქნება მიმინოებრი ერთი გამოვიდოდეს ჩემგან“ (2, 129). „მირმიდონებრი ერი“ არის ხელნაწერშიცა და პირველნაბეჭდშიც. კორექტურაა? ძნელი დასაჯერებელია! ახალ გამოცემაშია: „სკვიჩა იყო, ნაცვლად მისსა, მზე შინაო...! ყმასა ესმა ჭიკჭიკისა, მზე შინაო!“ (2, 161). ხაზგასმული სიტყვების ადგილას არის: „ყმას ესმა ხმა ჭიკჭიკისა“ (1, 55). ასეა ხელნაწარშიც. რატომღაც ახალ გამოცემაში მეორე მოქმედებას აწერია „სახე მეორე“ (2, 145), მაშინ როდესაც პირველნაბეჭდი ხელნაწერის ჩვენებას ეყრდნობა — „საქმე მეორე“, ასევე: „საქმე პირველი“. იმიტომ ხომ არა, რომ პირველი მოქმედება მთავრდება სიტყვებით: „დასასრული პირველისა სახისა“? თუ საქმეს შეცვლა სახე-თი კრებულის შემდგენლისათვის მისაღებია, პირველ მოქმედებას რაღად აწერია „საქმე პირველი“! რაღაც პრინციპი ხომ უნდა იყოს დაცული? ამდაგვარი არათანამიმდევრულობა სხვაც შეიმჩნევა /მაგ., ორთოგრაფიასა და პუნქტუაციასთან დაკავშირებით/.

ჩვენი მიზანი ამჟამად სრულიადაც არ არის ხელნაწერისა და გამოცემების დაწვრილებითი შედარებითი ანალიზი. აქ მხოლოდ რამდენიმე სახის შენიშვნით დავკმაყოფილდით. ჩვენი დაკვირვებით, ტექსტის პირველგამომცემელს ვერ ამოუკითხავს ხელნაწერის ესა თუ ის ადგილი და თავისი ნებასურვილისამებრ გაუშიფრავს, რამაც, ბუნებრივია, გაუგებარი გახადა არა მხოლოდ ცალკეული ფრაზები, არამედ ტექსტის მოზრდილი მონაკვეთებიც, პიესის საერთო აზრი გააბუნდოვნა და შეუძლებელი შეიქნა ისედაც დაუსრულებელი პიესის შინაარსში წვდომა. მოსალოდნელი იყო, რომ ახალ გამოცემაში ეს ნაკლი გამოსწორებული იქნებოდა. მაგრამ, სამწუხაროდ, ბოლო გამოცემა არ ითვალისწინებს ხელნაწერის ჩვენებას და წინა გამოცემის არასწორ წაკითხვებს გვთავაზობს.

პირველნაბეჭდის ბევრმა გაუმართლებელმა სწორებამაც მექანიკური ასახვა პოვა ახალ გამოცემაში. ასეთი სწორების შედეგად ჩვენ მოკლებული ვართ შესაძლებლობას ვიძსჯელოთ არა მხოლოდ პიესის ენაზე, არამედ იმდროინდელი ქართულის მრავალ საყურადღებო ენობრივ ფაქტზეც, რაც განსაკუთრებით საინტერესოა ჩვენი ენის ისტორიის თვალსაზრისით.

ლიტერატურა

1. „სამსახეობა რაინდისა“, ს. იორდანიშვილის რედაქციით, წინასიტყვაობითა და შენიშვნებით, თბ., 1947.
2. თეიმურაზ ბაგრატიონი, მხატვრული თხზულებები. ტექსტი მოამზადა, გამოკვლევა და შენიშვნები დაურთო ლ. მეფარიშვილმა, თბ., 1987.
3. სოლ. ცაიშვილი, რეცენზია. ქ. „ჩათობი“, 1947, №7.



4. ავტოგრაფი — ზუგდიდის საისტორიო-ეთნოგრაფიული მუზეუმი, 23381 ბ. 23. კ. კიკელიძის სახელობის საქართველოს სსრ ხელნაწერთა ინსტიტუტი, A 1762-ე.
5. გ. შარაძე — ჰიესა „სამსახეობა რაინდისა“, წიგნში: „თეიმურაზ ბაგრატიონი“, II, მე-მეექვსედი, თბ., 1974, გვ. 193—202.

წარმოადგინა ახალი ქართული ენის კათედრამ

К И К Н А Д З Е И. Г.

К УСТАНОВЛЕНИЮ ТЕКСТА ПЬЕСЫ ТЕЙМУРАЗА БАГРАТИОНИ  
„БЕРЕЙТОР“

Резюме

Пьеса Т. Багратиони давно привлекает к себе внимание ученых-филологов.

Существует два издания пьесы—1947 и 1987 гг. Сравнивая их с автографом, мы пришли к выводу, что они, к сожалению, непригодны для научных исследований. Текст пьесы нуждается в новом издании.

I. K I K N A D Z E

TOWARDS THE ESTABLISHMENT OF THE TEXT OF THE IMURA/Z  
BAGRATIONI'S PLAY "THE THREE FACES OF A KNIGHT"

s u m m a r y

Philologists have long been interested in the title play, of which two editions are available (1947 and 1987). A comparison of the published texts with the autograph has shown that, unfortunately, neither edition is good for scholarly research. The text of the play is in need of a new edition.



ჯამალ აფციაური

**რამდენიმე მოსაზრება „სოფლის სამღურავის“  
 იდეურ-მსოფლმხედველობით საფუძველზე „აღორძინების  
 პერიოდის“ ქართულ მწერლობაში**

„სოფლის სამღურავი“ ძველი ქართული მწერლობის „აღორძინების პერიოდის“ პოპულარული თემაა. ძნელად თუ დავასახელებთ პოეტს, რომელსაც მისთვის ხარკი არ გადაეხადოს. ადამიანის მიმართება წუთისოფელთან, მისი ყოფიერების არსის დადგენისაკენ სწრაფვა ამ თემატური რკალის თხზულებათა ძირითადი შინაარსია, რასაც ავსებს და ამძაფრებს ეროვნული ცხოვრების მოუწყვსრივებლობა, პოლიტიკური ავბედობა. სწორედ ეს უკანასკნელი შტრიხი ანიჭებს „სოფლის სამღურავს“ ეროვნულ უღერადობასაც. აი, როგორ ახასიათებს კ. კეკელიძე „სამღურავის“ მოტივის ერთ-ერთი უდიდესი წარმომადგენლის თეიმურაზ პირველის შემოქმედების ჩვენთვის საინტერესო ასპექტს: „თეიმურაზის პესიმიზმის მიზეზი, პირველ ყოვლისა, სოციალურ-პოლიტიკური ხასიათისაა. დაცემა და დაქვეითება თანამედროვე საზოგადოებისა, განსაკუთრებით კი მისი მესვეურა ფეოდალური კლასისა, უბედობა მისი პოლიტიკური მოღვაწეობისა, რომელიც, შეიძლება ითქვას, კატასტროფით დამთავრდა, — აი, რა კვებავდა უმთავრესად მის პესიმიზმს. მაგრამ ამას თან ერთოდა მისი პირადი ცხოვრების უბედობა და დაუკმაყოფილებლობა“ (1, 568). მკვლევრის მიერ აღნიშნული პესიმიზმი კი უმთავრესად თეიმურაზ პირველის „სოფლის სამღურავის“ მოტივის შემცველ თხზულებებშია გამოვლენილი.

თავიდანვე უნდა განვსაზღვროთ საკვლევი საკითხისადმი ჩვენი დამოკიდებულების ძირითადი მხარე, კერძოდ: სავსებით მართებულია, რომ ხსენებულ მოტივს კვებავდა და ცხოველმყოფელობას მატებდა ქვეყნის სოციალურ-პოლიტიკური ავბედითი ვითარება, მაგრამ მისთვის დამახასიათებელი პესიმიზმი, ისევე, როგორც თვით ეს მოტივი, უპირველეს ყოვლისა, რელიგიურ მსოფლმხედველად აღმოცენებული და აღორძინების პერიოდის ქართულ მწერლობაში სხვადასხვა საინტერესო იდეურ-მხატვრული განშტოებები დაეძებნება, რის ნათელყოფასაც ქვემოთ შევეცდებით.

ცნობილია, რომ „აღორძინების პერიოდის“ ქართულ მწერლობაში საერთო თემატიკა დომინირებს, თუმცა ავტორთა მიერ იგი თეორიულად და იდეურად უარყოფილია და პრიორიტეტს ანიჭებენ სასულიერო ხასიათის, სულის საოხ და მხსნელ ნაწარმოებებს. ტყუილად არ აცხადებდა იგივე თეიმურაზ პირველი:

„ღმერთო, ნუ მიწყენ ამ ცუდსა ლაყაბსა, მიღ-მოდებასა...“

მოველი შენგან ხსნასა და შენადვე იმედებასა“.

ან კიდევ:

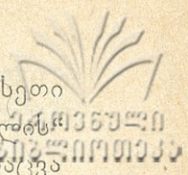
„ვაიმე, ცუდის ლაყბითა, თუ სული დავიზიანო“...



ერთი შეხედვით, როგორ პარადოქსადაც არ უნდა მოგვეჩვენოს, ალორძინების პერიოდის „საერო მწერლობაც, რომელშიც უხვად არის ეროტიკის, სიცოცხლით ტკბობის, სოფლის მინდობის“ მომენტები, ისევ და ისევ საერთო პესიმიზმის, სოფლისადმი სამდურავის გამოხატულებად უნდა მივიჩნიოთ, რამდენადაც საერო ხასიათის თხზულებათა ავტორები მათ უმეტეს შემთხვევაში სერიოზულ ძნიშვნელობას არ ანიჭებენ და „სევდის უკუყრის“, მკუმუნვარეპის, სასოწარკვეთის განხლების საშუალებად მიაჩნიათ. მხედველობაშია მისაღები ამავე პერიოდისთვის დამახასიათებელი მსუბუქი თემატიკაც — მხოლოდ არჩილის ლიტერატურული სკოლის ზოგიერთი წარმომადგენლის, უმთავრესად კი დავით გურამიშვილის შემოქმედებაში თუ შეინიშნება ამ მხრივ გარდატეხა, რაც, მართალია, სათანადოდ არის შეფასებული, მაგრამ კვლავ საკვლეფია მისი გამოვლენის როგორც შინაარსი, ისე მხატვრული ფორმა. ტყუილად კი არ შენიშნავს ხოლმე პოეტი, რომ ასეთ თემებზე ის „გასაძლებლად“, „სევდის გასათხელებლად“, „უსაქმოს“, „მოწყენილის გასართობად და სალალობოდ“ წერს. პედონიკა და ეროტიკა ეს ხ ე ლ ო ვ ნ უ რ ი ს ი კ ვ დ ი ლ ი ა“ (ხაზი ჩვენია. —ჯ. ა.) (1, 569) და შემდეგ: „ამ საერო, ღვინისა და სიყვარულის პოეზიას ის მიმართავს, როგორც დამაძინებელ ბანგს, რომელმაც მას ეს მწარე სინამდვილე უნდა დაავიწყოს“. (1, 569).

კ. კეკელიძის ეს მსჯელობა, რომელიც თეიმურაზ I შემოქმედებას ეხება, ესადაგება საერო მწერლობის სხვა წარმომადგენელთა მემკვიდრეობასაც. ყურადღასაღებია თვით უადრესად საერო თხზულებებში ავტორთა ქრისტიანული მსოფლმხედველობის გამკლავნებაც, მათივე კრიტიკული დამოკიდებულება საერო ხასიათის ნაწარმოებების შინაარსსა და იდეურ სამყაროსთან. ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ ალორძინების პერიოდის ქართული მწერლობა აშკარად გამოხატული ეროვნულ-ქრისტიანული მსოფლმხედველობის მწერლობაა. მართალია, ზოგ შემთხვევაში, თემატიკა უცხოა, მიუღებელი, იდეურად უარსაყოფი, მაგრამ განა ამასვე არ აცხადებენ ავტორები? მხატვრულად ასახულ მასალაში კი არ ვლინდება ავტორის მსოფლმხედველობა, არამედ მასთან დამოკიდებულებაში. დავას არ იწვევს ის, რომ ეს დამოკიდებულება ეროვნულ-ქრისტიანულია. ბუნებრივად ჩნდება კითხვა — თუ ეს ასეა, რატომ ვახდა ალორძინების პერიოდის გარკვეული მონაკვეთის საერო ლიტერატურა „ისტორიული რეალიზმის“ წარმომადგენელთა მიერ იდეური შეტევისა და ცხარე პოლემიკის ობიექტი? განა მათ მხედველობიდან გამორჩათ ავტორთა შემოადნიშნული დამოკიდებულება? რა თქმა უნდა, არა, მაგრამ „კრიტიკოსთა“ მწვავე რეაქცია გამოიწვია თვითონ ამბავთა ზღაპრულობამ, ფანტასტიკურობამ და მათში თავისთავად გამოვლენილმა „სხვაგვარმა“ მსოფლმხედველობამაც.

ახლა რაც შეეხება „სოფლის სამდურავის“ რელიგიურ საფუძველს: ცნობილია, რომ ქრისტიანული მსოფლმხედველობა ხელაღებით არ უარყოფს „სოფელს“, მის მშვენნიერებას, მისი სიკეთით ტკბობას, იგი მხოლოდ ზომიერების დაცვას მოითხოვს, კრძალავს მისადმი უკონტროლო მინდობას, მისით შეუზღუდავ გატაცებას. ცხოვრების ასეთი წესი ნორმა უნდა იყოს ჩვეულებრივი მორწმუნეებისთვის და ეს სავსებით ბუნებრივია, რადგანაც შეუძლებელია



ყველას აღმოაჩნდეს ისეთი შინაგანი სულიერი ენერგია, რწმენის ისეთი სიღრმე, რომ ყოველივე ამქვეყნიური დათმოს და წმინდანის, „რჩეულის“ „ქუეყახისა ანგელოზის“ და „ზეცისა კაცის“ გზა აირჩიოს. ზომიერების დაცვა მატერიალურ ყოფაში შინაგანად გულისხმობს იმქვეყნიურის, უმშვენიერესის პრიორიტეტის აღიარებას ამქვეყნიურთან, მშვენიერთან შედარებით. ეს შეხედულება არა მხოლოდ ჰაგიოგრაფიაშია გამოთქმული საერო პირების მისამართით, არამედ საერო მწერლობაშიც სავსებით გაზიარებულია, რასაც ადასტურებს შოთა რუსთველის სიტყვები:

„იგი მიენდოს სოფელსა, ვინცა თავისა მტერია“... იგივე აზრი უფრო სრულყოფილი სახით რეზიუმირებულია ცნობილ სტროფში „ვა, სოფელო რა-შიგან ხარ...“, სადაც ყურადღება მახვილდება სოფლისადმი მინდობის სასტიკ შედეგებზე: ასევე ფიქრობენ აღორძინების პერიოდშიც იგივე თეიმურაზი აცხადებს:

„ყველა სწუნობდეს სოფელსა არ გასაძრახად სულითა,  
არ ვიტყვი: სრულად გაუშვით, ნუ გიყვართ სულწასულითა“.

ან კიდევ:

„ამას არ ვიტყვი: არ გვინდეს სოფლისა ნივთიერები,  
ესრეთ ვინმართ კეთილად ბოლოს არ გასამწარები“.

რას გულისხმობს სოფლის „კეთილად მოხმარება“?

ზომიერების დაცვა ნიშნავდა წესიერ, ქრისტიანულ ცხოვრებას, შინაგან ძოწესრიგებულობას, რწმენის პრაქტიკულად გამოვლენას და არა მხოლოდ რიტუალის ნორმებში მის მოქცევას: ის, ვინც იცავს სოფლისადმი დამოკიდებულებაში ზომიერებას, არ საჭიროებს მონანიებასაც, ან, თუ საჭიროებს, ისევე ზოგადქრისტიანული თვალსაზრისიდან გამომდინარეს — ადამიანი უკვე ცოდვალისა თავისი ადამიანური ბუნების გამო, მაგრამ ეს ფაქტობრივად უცოდველის მონანიებაა, ძირითადად კი ცოდვათა მოტივები, მონანიების რელიგიური ინსტიტუტი ეყრდნობა სოფლისადმი დამოკიდებულებაში ზომიერების რღვევას, მისადმი მინდობას.

ზომიერების დაცვას ქადაგებს დ. გურამიშვილიც:

„არ ასცილდების დაცემა უფროხილოდ გზაზე მარებსა,  
უზომოთ ბევრის მჭამელსა სიმაძღროთ გულს დასძმარებსა,  
შე კეთილად ვარ ნაზავი, ვინც ზომით მომიხმარებსა,  
მისთვის ვარ ავი უძღვებად, ვინც საკმარს არ იკმარებსა“.

სწორედ ზომიერების დაცვის მოთხოვნა, სოფლისადმი ბოლომდე მიუხდობლობის, მისი „ზომით მოხმარების“ (დ. გურამიშვილი) თეზა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, არ ეტევა „სოფლის სამდურავის“ თემატურ სფეროში და, როგორც სათანადო პოლიტიკურ-სოციალური და მსოფლმხედველობრივი შინაარსით დატვირთული ცნება, ეხმაურება როგორც აღორძინების პერიოდამდელი ეროვნულ-ისტორიული ცხოვრების, ისე თვით ამ პერიოდის საჭირობორტო საკითხებს. „სოფლის სამდურავის“ თემატიკა გამოვლინდა „გაბაასების“ ყანრის თხზულებებშიც, კერძოდ, კაცისა და სოფლის, კაცისა და სიკვდილის, ნაწილობრივ კი დღისა და ღამის გაბაასებაში. ასეთ თხზულებებში მოხმობილია ქეშმარიტების დადგენის ძველი მეთოდი, რომელიც ძველი საბერძნეთის პრაქტიკიდან გად-

მოინერგა და „სიტყვისგების“ სახით გვხვდება ძველ ქართულ სასულიერო მწერლობაშიც.

სოფლის სამღურავის შინაარსის თხზულებებს თეიმურაზ I-ის შემოქმედებაში აქვთ მკითხველის დამაკვალიანებელი სათაურიც, მაგალითად, „სიტყვა სწავლისა“, „ლექსნი სხვაგვარნი“. ამდაგვარ თხზულებებში, ჩვეულებისამებრ, მოცემულია სოფლის კიცხვა, მისი ცვალებადობის, დაუდგრომლობის, მიდ-მოდების, გაუტახლობის, სიმოკლისა და სიმუხთლის გამო, ამიტომ მისადმი მიწოდება (მისით გატაცება, მასთან დამოკიდებულებაში ზომიერების დარღვევა. — ჯ. ა.) არის ადამიანის უბედურების მიზეზი:

„უწყის უფალმან, სოფელი არავის გაუთავდების,  
პირველად ამოდ შეიტკობს, საყვარლად დაუამდების,  
აღარ გაჰყვების, ბოლოს ჟამ უმუხთლებს, გაუთავდების,  
მე მას ვჰვამობ, ვინცა მიენდოს, ანუ ვინმე  
დაუზავდების“. („ლექსნი სხვაგვარნი“).

ამის საპასუხო მოწოდებად ჟღერს პოეტის სიტყვები ლექსიდან — „მაჯამა“. „გახაგდე შვება სოფლისა“... მაგრამ როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, ეს მოწოდება „გახაგდე“! არ უნდა გავიგოთ პირდაპირი მნიშვნელობით. იგი სინამდვილეში ისევ ზომიერების დაცვისკენ მოწოდებას შეიცავს. ამას არ ეწინააღმდეგება ის, რომ თეიმურაზი ზოგჯერ უკიდურეს პესიმიზმს ავლენს, ქრისტიანულ დოგმატებს გადმოგვცემს (სამების ქება, ანბანთქება), თეორიულადაც და პრაქტიკულადაც განდევილობისაკენ იღრიკება. ეს მისი, როგორც ადამიანის, და როგორც მეფის „გალობანი სინანულისანია“, პირადი ცოდვილობის შეგნებაზე დაფუძნებული სულის ღაღადისია. როგორც ითქვა, სოფლის სამღურავის იდეურ-მსოფლმხედველობითი საფუძველი უფრო გაბაასების ჟანრის თხზულებებში უნდა წარმოჩენილიყო და ეს ასეც არის. რა თქმა უნდა, სოფლის სამღურავის იდეური ბაზისი ქრისტიანული მსოფლმხედველობაა, ეს ეჭვს არ იწვევს, მაგრამ მართლაც ეს რომ იყოს მისი თავი და ბოლო, მაშინ საკვლევ თემადაც არ გამოდგებოდა საკითხი, რადგანაც ისეც ცხადზე უცხადესი იქნებოდა ყველაფერი, მაგრამ მას ქართული ეროვნული ცხოვრების, კულტურის, ბევრი სატყევერიც უკავშირდება, მოიცავს ეპოქის პოლიტიკური აზროვნების ფორმებსაც, ანუ კონკრეტული თავისი სპეციფიკური იდეური შინაარსის გამო ზოგადში გაღაღადის, რის კვლევაც საჭირო და აუცილებელია.

უფრო ცხადი რომ ვახდეს, თუ როგორ დგას ეს ყველაფერი „აღორძინების პერიოდში“, ჯერ მოკლედ გადავავლოთ თვალი სოფლის სამღურავის თემის პერიპეტიებს „აღორძინების პერიოდამდე“.

როგორც აღინიშნა, სახარებისეული ქრისტიანული ნორმების რღვევა და შემდეგ მისკენ დაბრუნების, მისი აღდგენის სურვილი წითელ ხაზად გასდევს ქართულ კულტურულ-პოლიტიკურ ცხოვრებას, ქართულ აზროვნებას. საბედნიეროდ, ისე წარიმართა ჩვენი ქვეყნის ცხოვრება, რომ ხსენებული პრინციპები, მათთვის ნიშანდობლივი დემოკრატიზმით ნაწილობრივ აღდგა XI საუკუნეში (გიორგი მთაწმიდელის რეფორმები), რაც შემდეგ უფრო განმტკიცდა და დიდად განაპირობა არა მხოლოდ კლასიკური პერიოდის ქართული აზროვნების ხასიათი, არამედ პატრონყმური სოციალური სისტემაც. მაგრამ ძნელი და მტკივნეული იყო გზა, რომლითაც აქამდე მოვედით — სახარების უპირველესი მსოფლმხედველობითი თეზა — საწუთროსთან დამოკიდებულებაში ზომიერების დაცვის საჭიროება ირღვევა როგორც ფეოდალური კლასის, ისე თვით საეკ-

ლესიო პირების მიერ. რა თქმა უნდა, აქ არ იგულისხმებიან და არც შეიძლება იგულისხმებოდნენ „წერილი ერის“ — მწარმოებელი ფენის წარმომადგენლები, მიუხედავად იმისა, რომ ისინი იბრძვიან როგორც ფეოდალიზმის, ისე მისი „შემთხვევაში, ქრისტიანობის, როგორც ფეოდალიზმის იდეოლოგიის წინააღმდეგ. საწუთროსთან მიმართებაში ზომიერების დაცვის პრინციპი ერთგვარად ზღუდავს ფეოდალური კლასის სოციალურსა და პოლიტიკურ ინტერესებს — რაც შეიძლება მეტი დაიყმევონ, აზვავდნენ, რასაც ბუნებრივად მიჰყვება ხოლმე მათ მიერ ცენტრალიზაციის, კონსოლიდაციის წინააღმდეგ ბრძოლა. მეტად საინტერესოა, რომ იგივე საქციელი ქრისტიანულ ცოდვად ეთვლება დავით აღმაშენებელს („შევრთე სახლი სახლსა და აგარაკი აგარაკსა“). ეს არის ცენტრალიზებული ფეოდალური სახელმწიფო დადგინების რთული პროცესისთვის დაშახსიათებელი არაერთი ნიშანთაგანი. სხვათა შორის, ბასილი ეზოსმოდვარი, რომელიც, მკვლევართა შეხედულებით, სასულიერო პირი უნდა ყოფილიყო, თამარს ამ მხრივ უპირისპირებს დავითს — დედოფალი „არა შერთვიდა სახლს სახლსა და აგარაკს — აგარაკსა“ ანუ დაპყრობილი ქვეყნების მამულებს უშუალოდ კი არ უერთებდა საქართველოს, არამედ ძმადნაფიცობას სჯერდებოდა, ხარკს და ხარაჯას.

ფეოდალთა სწრაფვას უფრო მეტად გამდიდრების, მამულის გაფართოებისაკენ ხელს უწყობს მონანიების შესაძლებლობაც, ცოდვათა გამოსყიდვის გარანტია, რაც ეკლესია-მონასტრებისადმი სათანადო საფასურის გაღებით (მამულისა და სხვა სახმარის შეწირვით) ხდება. ცნობილია ისიც, რომ ქრისტიანულ მორალს ამ ერთ-ერთი ძირითადი მომენტის რღვევამ სასულიერო ცხოვრებაშიც შეაბიჯა. მაშასადამე, ყოველივე ეს საპირისპირო აზრს ბადებდა, კერძოდ იმას, რომ სოფელი, მართლაც, მომხიბლავი, საამო და ლამაზია — თეორია და პრაქტიკა დასცილდა ერთმანეთს. ეს კი უდავოდ ასუსტებდა ქრისტიანულ იდეოლოგიას, რაც სავსებით კარგად აქვთ შეგნებული მოწინავე ადამიანებს. რა თქმა უნდა, სოფლით გატაცება, თავისთავად ამწიფებდა სურვილს, რომ ცხოვრების ასეთი წესი მხატვრულადაც ყოფილიყო ასახული, ანუ აახლოებდა საერო მწერლობის აღმოცენებას, მაგრამ, რადგან ქრისტიანობა კულტთან ერთად ქართული ეროვნული თვითყოფობის ბურჯიც იყო, საჭირო გახდა მისი განმტკიცებისათვის ზრუნვა. ამ მხრივ უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა ქრისტიანულ ხეობლატონიზმს, ემანაციის პრინციპს, რომლის მიხედვით სოფელი ღმერთთან, სიკეთესთან წილნაყარი აღმოჩნდა, რაც თითქოს გზას უხსნიდა მისით გატაცებას, სოფლის მინდობას და მეფის ღვთაებრიობის იდეას. მეფე კი ფეოდალური ცენტრალიზებული სახელმწიფოს მეთაურია. მისი სამსახური, ე. ი. ფეოდალური ქვეყნის სამსახური, რაც სასულიეროსთან ერთად საერო საქმიანობაში გამოიხატება, იგივე ღმერთის სამსახურია. იგივე პრინციპებს დაემორჩილა სასულიერო წრეც — მონაზონი „კემმარტი“ მონაზვნად არ ჩაითვლება, თუ თავისი ღვაწლით ხელს არ უწყობს ქართული ფეოდალური სახელმწიფოს ძლიერებას, მეფის ხელისუფლების განმტკიცებას.

ასეთ პირობებში, ქვეყნის პოლიტიკური ძლიერების, საერო ღვაწლის ღვთაებრიობამდე აყვანის პირობებში მცირდება სოფლის სამღურავის ლიტერატურაში გამოვლენის შესაძლებლობა, ამიტომაც არის რომ კლასიკური პერიოდის საისტორიო თუ ლიტერატურულ თხზულებებში ყველაფერი ბრწყინავს, ამაღლებული და ზეიმურია და სოფლის მღურვის, გაუტანლობის საკითხი მხოლოდ მძრალ თეორიულ დონეზე რჩება. მაგალითად, რუსთველიც აღნიშნავს სოფლის

ბრუნვას — მას „ბრძენნი იცნობენ, სწუნებენ მართ მათგან საწუნელთა,“ მაგრამ განა თვითონ „ვეფხისტყაოსანი“ არ არის იდეოლოგიური ხარკის მოსახდელად გამოთქმული ამ თეორიული აზრის, უარყოფა? განა ის წინააღმდეგობანი, სირთულენი, რომელიც სოფელს ახასიათებს და რამაც, ვთქვათ, ნესტანს წარძოათქმევინა ზემოთ ხსენებული სიტყვები, საფსებით ბუნებრივად, აუცილებლადაც კი არ მიაჩნია რუსთველს? — „აბა ლბინსა ვინ მოიმკის, პირველ ჳირთა უმჟჳაკო?“, „არ იცი, ვარდი უეკლოდ არავის მოუკრეფია“ და სხვა.

სხვა ვითარება იქმნება „აღორძინების პერიოდში“ — პოლიტიკურმა ძნელებდობამ, ფეოდალიზმის მომავალი კრიზისის ნიშნების გაჩენამ, პატრონყმობის ბატონყმობაში გადაზრდამ, სოციალური პირობების გაუარესებამ, ბევრი ახალი პრობლემა წამოჭრა. მაჰმადიანური იდეოლოგიის შემოტევამ, რაც არა მარტო ლიტერატურაში აისახა, არამედ ქრისტიანულ არქიტექტურაშიც კი, ბუნებრივად დასვა ქრისტიანული რწმენის განმტკიცების საკითხი. მაგრამ როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ამავე პერიოდში თითქოს დავიწყებდას მიეცა კლასიკური პერიოდისთვის არსებული დიდი მონაპოვარი, კერძოდ, ქართული სასულიერო წრეების მიერ ცენტრალიზებული ფეოდალური სახელმწიფოს, მეფისადმი გაწეული საერო ღვაწლის, სამსახურის ღვთის სამსახურად მიჩნევა, ანუ ის, რაც გაშინაარსიანდა ქართულ ქრისტიანულ ნეოპლატონიზმში, და რაც, ვფიქრობთ, საფსებით არაორაზროვნად აისახა „ვეფხისტყაოსანში“. სხვათა შორის, ჩვენი შეხედულებით, არაა გამორიცხული, რომ აზროვნების სწორედ ეს მეთოდი იყო ასახული პოემის პროლოგის ცნობილ სტროფში („ესე ამბავი სპარსული... ქართულად ნათარგმანები...“) — ამბავი ფალავნურ-რომანტიკულია, ანუ აღმოსავლური ყაიდისაა, მაგრამ განმარტებულია ქართულად, ეპოქის პოლიტიკურ-მსოფლმხედველობით სისტემათა მიხედვით, რომლის ძალითაც, ვიმეორებთ, საერო ღვაწლი, ღვთის სამსახურადაც აღიქმება. სწორედ ამიტომ გვგვრა, რომ თავისი ეპოქისთვის „ვეფხისტყაოსანი“ არავითარ პრეცედენტს არ გამოიწვევდა თანამედროვე სასულიერო წრეებშიც კი — ეს საერო ხასიათის თხზულება მეფის ღვთაებრიობის ამღიარებელი, საოცრად მნსაღები და გასაგებია მათთვის, რადგან, ფაქტობრივად, ღვთისადმი სამსახურს ქადაგებს, რომლის ერთ-ერთი ჰიპოსტასთავანია თვით მეფე. ამდენად ის საღვთოც არის და საეროც, როგორც ამას შემდეგ ვახტანგ VI ბრძანებდა, ოღონდ სხვა აზრითა და შინაარსით — რა იყო პოემაში უფრო მკრეხელური (თუ ასეთი კუთხით მივუდგებით), ვიდრე ისტორიკოსთა და მხობლებთა თხზულებებში, სადაც ძირითადი სამების დოგმატია ხელყოფილი? აღორძინების პერიოდში კი მოიშალა რა აზროვნების კლასიკური პერიოდისათვის დამახასიათებელი საფუძველი, მოიშალა აზროვნების ძველებური, პროგრესული სისტემაც — იგი აღარ პასუხობს დროს და ამიტომ „ვეფხისტყაოსანში“ ვერ ხედავენ იმას, რაც სიმბოლურად იგულისხმება — კითხულობენ სპარსულად, როგორც რ. სირაძე აღნიშნავს თავის ერთ-ერთ წერილში. „სპარსულად“ და არა ქართულად, რაც ქმნის მის წინააღმდეგ მიმართული იდეოლოგიური ბრძოლის ძირითად საფუძველს. ამიტომ აღორძინების პერიოდში ქრისტიანული რწმენის განმტკიცება გულისხმობს მისი დოგმატიკის განმტკიცებას, დაცვას, ორთოდოქსალური ქრისტიანობის პრინციპებს. ამიტომ არის, რომ ლიტერატურის, საერო მწერლობის თემა ხდება სასულიერო შინაარსის ამბები და ფაქტები, რაც მათ პროპაგანდას ემსახურება. ასეთ ვითარებაში, ქვეყნის გაწრიოკების, ეკონომიკურ-მორალური დაცემის ვითარებაში, ახალი ძალით წარძოდგა სოფლის სამღურავის თემა მთელი თავისი ელევგიურობით. მასში პი-



რადული და საზოგადოებრივი ტკივილები ქრისტიანული მსოფლმხედველობის ძირითად აზრს — ქვეყნის წარმავლობას გადაეჯაჭვა, ამ საკითხებს ეხება არჩილის „კაცისა და სოფლის გაბაასება“, რომლის ბოლო ნაწილი საოცრად ჰგავს ალ. ჭავჭავაძის „გოგჩას“ — საბოლოოდ ბრალი ადამიანს ედება ღვთის ცნების დარღვევისთვის, იმისთვის, რომ ვერ წარმართა სწორად თავისი თავისუფალი იება. რა იწვევს სოფლისადმი მღურვას, მარტო ქრისტიანული მსოფლმხედველობა? რა თქმა უნდა, არა — იგი პოეტური რეაქციაა ეპოქის ტკივილზე; ავტორისათვის მიუღებელ პოლიტიკურ თუ სოციალურ ძვრებზე, ვთქვათ, „რასმე ახალ“ წესზე, რომლის მიხედვითაც სასულიერო წიგნებს არ კითხულობენ ან უდიერად ეპყრობიან, „სიძართლესა მრუდზე სცვლიან“... მოკლედ, ამ მოტივს აქვს კონკრეტული და ზოგადი საფუძველი. კონკრეტულია ცხოვრების მოუწესრიგებლობა, ზოგადი — სიცოცხლის წარმავლობა, მსოფლიო სევდა. ხსნა და ბედნიერება ისევ რწმენაშია. იმიერსოფლად არის ნუგეში, ხსნა:

„მაგრამ უფალი პატრონი გვივის მოწყალედ, შემწვად“.

კ. ქეკელიძე აღნიშნავდა: „არჩილის პესიმიზმს რომანტიკული ნიადაგი არ აქვს ისე, როგორც, საზოგადოდ, მის შემოქმედებაში რომანტიკულ ელემენტს მეტად მცირე ადგილი აქვს, ან, უკეთ რომ ვთქვათ, სულ არა აქვს“ (1,589). მეცნიერს მხედველობაში ალბათ ის ჰქონდა, რომ არჩილის პესიმიზმი, როგორც ითქვა, კონკრეტული ფაქტორებით იყო გამოწვეული, მაგრამ, თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ მთელი აღორძინების პერიოდის განმავლობაში ცოცხლობდა ერთიანი საქართველოს ხსნისა და აღდგომის — ანუ კლასიკური პერიოდის პოლიტიკური იდეალები, თუ გავითვალისწინებთ იმასაც, რომ არჩილი დიდ ადგილს უთმობდა ზნეობის საკითხებს, ალბათ, შესაძლებლობა იქმნება განცხადებისთვის, რომ მის შემოქმედებაში ასახული „სოფლის სამღურავის“ ერთ-ერთ მიზნად საზოგადოებრივი ცხოვრების ჰარმონიულობისკენ სწრაფვა მივიჩნოთ, ანუ ლტოლვა პატრონყმური სისტემის აღდგენისაკენ. ეს ილუზიური აზრი გახლდათ იმ დროისათვის, მაგრამ რომანტიკულობის ელფერი კი დაჰკრავდა.

სოფლის სამღურავი ისმის ვახტანგ VI-ის, თეიმურაზ მეორის, დავით გურამიშვილის და სხვათა შემოქმედებაში. უნდა აღვნიშნოთ, რომ ამ მოტივმა შემდეგ გარკვეული მეტამორფოზა განიცადა — კერძოდ, სოფლის მღურავიდან, ძაგებიდან გადადიან მის დაცინვაზე, რაც მეტად მნიშვნელოვანი მომენტი, რამდენადაც ეს არის ადამიანის მიერ საწუთროს, სოფლის გამოწვევა, მის პირისპირ დადგომა, არა მარტო პესიმისტური განწყობილების გამოხატვა, არამედ საბრძოლველად განწყობის მაჩვენებელი სიმპტომიც. ასე გვესახება ამ მოტივში სატირის შეჭრა:

„უსამართლო ხარ, უწყალო ვით მულახელი სვანია“.

(არჩილი)

„ეს სოფელია დიაცი სიძვისა მიმაყოლელი“.

(ვახტანგი)

„აწ მეცან, გველო“.

(ბესიკი)



„სატირა არს ლექსი ბერძნული, ესე ნიშნავს  
ასაგდებისა რაისამე შეთხზვას“...



სატირულის შექრა „სოფლის სამდურავის“ მომენტში უფრო ძველთადად გამოჩნდა დ. გურამიშვილის „კაცისა და სოფლის გაბაასებაში“.

დავით გურამიშვილს მიაჩნია, რომ ქრისტეს მოვლინებისა და მისი მოძღვრების შემდეგ ადამიანს ყველა პირობა შეექმნა გონს მოგებულებით, ავი და კარგი გაერჩია:

„ვიდრემდის განახლდებოდა ძველი დღე — დამე მზიანი,  
იქელი კალოზედ ეყარა განურჩეველი, ბზიანი;  
ახალმან დღემან განწმინდა ღვარძლიან ნაკმაზიანი,  
და მის დღითგან მოჩანს გარჩევით სარგებელი და ზიანი“.

ვფიქრობთ, აქ გამოხატული თვალსაზრისი უნდა გავითვალისწინოთ, როცა სოფლის სამდურავის საკითხს ვიხილავთ დავითის შემოქმედებაში. ელეგიურ ლექსში „გოდება დავითისა, საწუთრო სოფლის გამო ტირილი“... საწუთროს, ჩვეულებისამებრ, მიემართება ეპითეტები: ცრუ (ცრუო სოფელო...), სატირალი, საწყინარი, ქურდი, მუხანათი, საძაგელი, უნდო, წუთიერი, არ მართალი, მტყუანი, ძრუდი. ეპითეტთა ეს რიგი კულმინაციას აღწევს შემდეგ ტაეპებში:

„უმსგავსო მტილო, კარ-დაკლექტილო,  
ნეხვით გავსილო, არ გახვეტილო“...

სოფლის, საწუთროს გაუტანლობით გამოხატული ტრაგიზმი საოცარ გრადაციას აღწევს:

„თუ ხარ ღვიძილი, რაღა არს ძილი?!  
თუ ხარ სიმადრე, რა არს შიმშილი?  
თუ ხარ სიცოცხლე, რა არს სიკვდილი?!  
იყავ ერთ-ერთი, იწამე ღმერთი!“

ეს სტროფები მოტანილია დავითის ლექსიდან „გოდება დავითისა, საწუთროს სოფლის გამო ტირილი“... საერთოდ ლექსი ყურადღებას იპყრობს ადამიანური ყოფის ტრაგიკულობის განცდით („რად მშვა დედამან, შავმან ბედაძახ...“). ტრაგედიის მიზეზია საწუთროს ცვალებადობა — კარგთან ერთად, ავსაც შიავებს ადამიანს („თუ მამქე ტკბილთა, ჩამამტვრევ კბილთა“, „მაცინ-მატირებ, ძალხინ-მაჭირებ“). პოეტის გოდების მიზეზია ადამიანის ცხოვრების სასრულობა, სიცოცხლის სწრაფი წარმავლობა, საერთოდ წუთისოფლობა, გოდების ეს ციკლი, ვფიქრობთ, ტყუილად არ უძღვის წინ „სიკვდილისა და კაცის შელაპარაკება და ცილობას“. გოდებებში, გაკვრით არის მინიშნება იმაზე, რაც შემდეგ სრულად იშლება „ცილობაში“ — კერძოდ, სოფლის ავსა და კარგს ვერ არჩევს და, ამგვარად, ჰგოდებს სწავლა-უხვედრო ადამიანი:

„სწავლა-უხვედროს, გარდაუხედოს, —  
წაიყვან მრუდად, არ ნათლად, ბუნდალ!“

ან კიდევ:

„ამასა ვჩივი, ვერ განვარჩივი,  
რაც შენ მირჩივი, მე მივიჩნივი“...

„ცილობაში“ აშკარად არის გამოკვეთილი უფრო ოპტიმისტური განწყობილება. სიკვდილის წინაშე შიში არათუ დათრგუნვილია მომავალი სასუფევლის შოპოვების იმედით („ეს ჩემი სული ზეცადა უკვდავის ხორციით წავა და, წამომაჯდება ზეილამ წაკულვად, საპრაწაფადა“), არამედ თვითონ სიკვდილიც

გატრიზავებული, გამასხრებული — იგი ღვთისაგან წყეულია და არა სული ღვთისა, როგორც თვით სიკვდილი აცხადებს, ტანთ ჩამომხმარა და ა. შ. მოკლედ, ტრაგიკულის განცდა საბოლოოდ არის დაძლეული სიკვდილის დაცინვით:

„სიკვდილო, შენად საქებრად ჩამაგდე გულის ხმაშია.  
ტურფა ხარ თვალად ტანადა, სულად ერჩევი ჯარშია,  
ტანზედა დიბის ქათიბი, გიხდების კაბის არშია...  
ფეხზედ წითელი ჩახჩური, მწვანე კუმუხტის მაშია“.

ან კიდევ:

„ძვლები ხარ, მკვდარი, უსულო,  
ცელი კარგს მთიბავს გიგავსო;  
თუ შენ გვთობ, შენ გვჭამ, შენს ნაჭამს  
ვინ გიხვეტს, გიწმენდს, გიგავსო“.

დავითის განცხადებით „ცილობა“ — ფაქტობრივად სიკვდილის კიცხვაა, მასზე მორალური, სულიერი გამარჯვების მაჩვენებელია. ეს აზრი კიდევ უფრო რელიეფურად იკვეთება „კაცისა და საწუთროს ცილობაში“... ცხოვრება, მიუხედავად მისი ნეგატიური მხარეებისა, ტკბილია, ვერდასათმობი, ადამიანი ღმერთმა ამ — მშვენიერების მეფედ დაბადა, მაგრამ ეს პატივი მან ვერ შეიფერა, „ვერ იხელმწიფა“, ლოგიკას არ არის მოკლებული სოფლის კითხვა ადამიანისადმი:

„თუ კი ვარ თქვენი ორგული, მტყუვანი, დაუნდობელი.  
რალად მენდობით, რადა ხართ მოყვარე, მძმობელ-მდობელი?“

ადამიანი დაღუბა სიხარბემ, თავშეუყავებლობამ. სოფელი ავი მხოლოდ მისთვის არის, „ვინც საკმარს არ იკმარებსა“. რაც შეეხება ერი-ერთ ძირითად ბრალდებას, კერძოდ იმას, რომ ადამიანის სიცოცხლე სასრულოა, ისიც სოფელს არ შეიძლება მიემართოს — ესეც პირველი ცოდვის შედეგია. როგორც სიკვდილი, ისე საწუთრო პერსონიფიცირებულია „დავითიანში“, რაც ფრიად ესადაგება გაბაასების ჟანრულ თავისებურებას და უფრო შთამბეჭდავს, თითქოს ვიზუალურადაც აღსაქმელს ხდის მოკამათე მხარეებს. საწუთროს პოზიცია ძირითადად ასეთ ასპექტში გლინდება:

„არ ვიცი, მე თავს რად მადებ ქვეყნის ღმინსა  
და ჭირსაო?  
თავიანთ ნებით შვრებიან, ვინცა მღერს, ან  
ვინც ტირსაო“...  
მეფე ბრძანდებით, თვალდებით ნუ შვრებით  
ავს საძართალსა,  
გაფრთხილდით, ვნარცეს არ ჩავარდეთ...“  
და ა. შ.

აღსანიშნავია, რომ საწუთროს კიცხვას ადამიანისგან მსწრაფლ მოსდევს განუსჯელი მოქმედება — საწუთროს მხოლოდ იმის გამო, რომ მას სიმართლე მოახსენა, სცა, „ვმა გამოვდა ტყაპასი“. საწუთროც გასისხლმდინარდა, შემდეგ კი ადამიანმა ხმალიც კი მოუღერა ისევე სიმართლის მეტყველ საწუთროს, რომელიც დაბეჯითებით ამბობს, რომ „თავითგან კაცის სიკვდილი კაცთაგან შემოღებულა“. ამით, ჩანს, პოეტს სურს კიდევ ერთხელ გვიჩვენოს კაცის განუსჯელობა. საბოლოოდ დასკვნით, საწუთრო არაფერ შუაში ყოფილა, ყველაფერში

ადამიანია დამნაშავე. ვფიქრობთ, სიმბოლური უნდა იყოს თხზულების დასრულება კაენისა და აბელის ამბით:

„აბელის თავის ნახეჭი ცას მოხვდა ანასხლეტია,  
მისგან ცის მშვილდზედ სისხლი სწვეთს, ჯერაცა  
არ შესწყვეტია“...

განსაკუთრებით საინტერესოა ეს ბოლო ფრაზა — „ჯერაცა არ შესწყვეტია“... ადამიანთა შეცოდებანი, ძმათა კვლა, ავის ქმნა გრძელდება — ეს კი საერთოდ „დავითიანში“ ასახული ერთ-ერთი საჭირბოროტო საკითხთაგანია.

მაშასადამე, საწუთრო რეაბილიტირებულია, გამართლებულია, მისი ჩრდილოვანი მხარეები ადამიანთა ცოდვების შედეგი ყოფილა და არა მისთვის დამახასიათებელი რამ, მაშასადამე, გლოვა საწუთროზე, მისი კიცხვა, სხვა დიაპოზიტივის შემცველია — ეს არის გლოვა ადამიანისა, საკუთარი თავის ცრემლით განზანვის, განწმენდის ცდა, რელიგიური შვების მომტანი, აღიარებულია ადამიანის საწუთროში ყოფნის აუცილებლობა, საწუთროს მშვენიერება, ოღონდ საჭიროდ არის მიჩნეული ზომიერების დაცვა მასთან მიმართებაში...

ამასთან დაკავშირებით გვინდა ერთი საკითხი დავსვათ: სოფლის თავისთავად ფასეულობას თავისკენ არასოდეს გადაუწონია იმიერსოფლისკენ ფილოსოფიურად და თეოლოგიურად დასაბუთებული ლტოლვა. თვით „ვეფხისტყაოსანშიც“ კი ადამიანი და მისი ბედნიერება ამ ქვეყნად, რეალობაშია ნაჩვენები, იგივე აზრი დომინირებს — აქედან უნდა წარმოდგებოდეს რუსთველის ჩივილიც სოფლის გაუტანლობაზე. საწუთრო „ვეფხისტყაოსანშიც“ ვერაგი, საძრახისია თავისი უძირითადესი იდეურ-მსოფლმხედველობითი არსით, გინდაც იგი ბოროტებად კი არა, სიკეთედ ჰქონდეს პოეტს წარმოდგენილი. სოფელი მუხთალია, „სადაურსა სად წაიყვანს“, მაგრამ მისგან განწირულ ადამიანს „ღმერთი არ გასწირავს“. მაშასადამე, სოფლისა და ღმერთის ნება ერთმანეთს არ ემთხვევა. ეს ზოგადი განაცხადია და ქრისტიანული რწმენის სიბრტყეზე შეგვიძლია გავახალიზოთ — თითქოს ღმერთი არ გასწირავს არც ერთ ადამიანს, მაგრამ ეს ხომ ეწიხაღმდეგება რწმენის არსს — სამოთხის გარდა ხომ ჯოჯოხეთიც, ღვთიური სასჯელიც არსებობს. მაშ, ღმერთის შემწეობის, თანადგომის იმედი უნდა ჰქონდეს ადამიანთა, სოფლის შვილთა ერთ ნაწილს, რომელთა ცხოვრების წესი, მიზნები, რისთვისაც იღვწიან, ემთხვევა ღმერთის სურვილს, მისი, როგორც სამყაროს შემოქმედის ზნეობრივ კატეგორიებს, მათ რომლებიც ხელმძღვანელობენ მოყვასისადმი სიყვარულით (რადგან პავლე მოციქულის განცხადებით, „ღმერთი სიყვარულია“. იგივე პავლე იტყვის: „არღარა მე ცხოველ ვარ, არამედ ცხოველ არს ჩემს შორის ქრისტე“), სიბრძნით, რომელსაც ნეობლატონიზმის აზრითაც იმისთვის ვიძენთ, რომ დავძლიოთ ქვედამზიდველი მატერიალური საწყისი და არსთა წყობას შეგუერთდეთ, ვეზიაროთ დაუსაზღვრელს. მოკლედ, „სოფლის სამღურავის“ ძირითადი მომენტთაგანია აქსიოლოგიური მომენტი და პანთეიზმი („პან-ენ-თეო“ — ყოველივე ღმერთშია).

ძთავარი მაინც ის არის, რომ სწორედ ქრისტიანული რწმენა ქმნის იმის საფუძველს, რომ ადამიანი არ შეუშინდეს საწუთროს, რაც დავით გურამიშვილის შემოქმედებაში, როგორც ითქვა, მისი დაცინვის ეტაპამდეც მალღდება. დაცინვა გზაა დაძლევისაკენ, რაც შემდეგ ვითარდება ბარათაშვილის შემოქმედებაში (თითქოს ახალ ლიტერატურაშიც გაიაზრება წარსულის გამოცდილება — „გოგჩიდან“ „ფიქრნი მტკვრის პირამდე“). ნ. ბარათაშვილთან ეს საკითხი უმაღლეს ფაზას აღწევს, კოსმიურ სიმაღლეებს იძენს — ჩვენი შეხედულებით, აქ



იმის დაშვებაც არის, რომ სოფელს ბოლო უნდა მოეღოს (რელიგიური თუ ფილოსოფიურ-ონტოლოგიური ლოგიკით), გაქრეს ყველაფერი, თითქოს ამ შემთხვევაში არაფერს არ უნდა ჰქონდეს, მაგრამ ადამიანმა არ უნდა დაკარგოს სულიერი წონასწორობა და ისევ სოფლისთვის იზრუნოს, როგორც შვილმა სოფლისამ, რა თქმა უნდა, ამ შემთხვევაში ასეთი შეხედულება ახალი ეპოქის გარდა ეროვნული მწერლობითა და წარსულის ფილოსოფიურ-თეოლოგიური გააზრებითაცაა ნაკარნახევი.

ლიტერატურა

1. კ. კეკელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. 11, თბ., 1958.
2. არჩილი, თხზულებათა სრული კრებული ორ ტომად, ტ. 1, აღ. ბარამიძისა და ნ. ბერძენიშვილის რედაქციით, ტფ., 1936.
3. ფ. ბატიუშკოვი, სულისა და სხეულის გაბაასება შუა საუკუნეების ლიტერატურის ძეგლებში, პეტერბ., 1891 /რუსულ ენაზე/.
4. რ. დმიტრიევი, მოთხრობები სიცოცხლისა და სიკვდილის კამათზე /მოსკოვი. ლენინგრადი), 1964.
5. ა. ბარამიძე, ნარკვევები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, 11, თბ., 1940.
6. რ. ბარამიძე, არჩილ ბაგრატიონი, თბ., 1963.
7. ბ. ქიქოძე, გაბაასება ძველ ქართულ ლიტერატურაში, ბაჟუმი, 1961.

წარმოადგინა ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიის კათედრამ.

АПЦИАУРИ Д. В.

НЕКОТОРЫЕ СООБРАЖЕНИЯ ОБ ИДЕЙНО-МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКОЙ  
ОСНОВЕ ПЕССИМИСТИЧЕСКОГО МОТИВА В ПЕРИОД ВОЗРОЖДЕНИЯ (XVI-XVII вв.)  
ГРУЗИНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Резюме

Интересующий нас мотив возникает в грузинской литературе на базе христианского мирозерцания. В классический период (XI-XIII вв.) этот мотив как бы угасает, поскольку роль материальной, реальной жизни утверждалась самой церковью, дабы человек мог служить богоподобному царю. Впоследствии идея изменчивости мира ставится на службу моральному возрождению общества, способствуя упрочению национальной самобытности.

Сатирическое отношение к миру, к смерти—это свидетельство начала нового мышления.

J. APTSIAURI



SOME VIEWS ON THE IDEOLOGICAL BASIS OF THE PESSIMISTIC MOTIF  
IN THE RENAISSANCE PERIOD OF GEORGIAN LITERATURE  
(16TH-18TH CENTURIES)

Summary

The title motif emerged in Georgian literature on the basis of the Christian world outlook. In the classical period (11 th-13 cent). the motif waned, as it were, for the Church itself justified actual, material life in order that man should serve a Gdlike King. Subsequently, ideas on the changeability of the world served the moral revival of society, linked to the consolidation of national identity. Satirical attitude to the world to death-points to the inception of new thinking.

ხეცურული კეჭნაობის მსგავსად (2, 49) დიდ სირცხვილად ითვლება მეტოქის სასიკვდილოდ გამეტება. მკვლელი მუხანათად, თავლაფდასხმულად მიიჩნევა და ირიყება ჭაბუკების წრიდან. თუმცა აქვე უნდა ვთქვათ, რომ ჭაბუკური ეთიკის დარღვევის სულ ორი თუ სამი მაგალითია ნაწარმოებში.

მართალია, საზოგადოება საასპარეზოდ უხმობს ჭაბუკებს: „ჩვენ ჭაბუკობისთვის გვიყვართ, თვარა ნადირობა, მღერა, სმა და ლხინი ჩვენგანაცა ეგებისო“ (4, 14), მაგრამ ეს სანახაობის მონატრებაა და არა მესისხლეობისაკენ მოწოდება. როცა გარშემორტყმულთაგან წაქეზებულმა ჭაბუკებმა ტურნირი დაიწყეს და ერთ-ერთი ბრძოლისას ღამარ დაზნელმა ამირ იამანელი მოკლა: „დაუმიძიდა მეფესა, მზესა ჭაბუკსა და იმარინდოსა სიკვდილი ამირ იამანელისა. მაგრა მზესა ჭაბუკსა დიდად-რე დაუმიძიდა. გაიყარა ერი და მეფემან საბოძვარი აღარა გამოსცა და არცა შემოუძრახნა მზესა ჭაბუკსა და იმარინდოსა. მოუგზავნა კაცი, ვითა: „სამესისხლო რა ედვა ამას კაცსა, რომე ამირ იამანელი მოკლა?! განა ავი ვინმე და უბადო კაცი არსო“ (4, 143). მეფე საგანგებოდ აფრთხილებს მზეჭაბუკს და იმარინდოს, რომ ორთაბრძოლისას ზომიერება დაიცვან და ზღვარს არ გადავიდნენ (4, 145).

ნაწარმოების უმთავრესი თემაა ბოროტების დათრგუნვა. ჭაბუკი წმიდა მხედრის დარად საზოგადოების მფარველ ძალად გვევლინება და დაუღალავად იბრძვის სამართლიანობის დამკვიდრებისთვის. გმირი ხოცავს დევებს, ვეშაპებს, საშინელ მხეცებს, ამსხვრევს თილისმებს და ათავისუფლებს ადამიანებს სულიერი და ფიზიკური ტყვეობისაგან. ეს არის წმიდა ომი ეშმაკეული ძალების წინააღმდეგ, იგი უფლის სახელით და თანადგომით წარმოებს და ამ მხრივ, რაც უფრო მეტ შემართებას გამოიჩენს ჭაბუკი, მით უფრო ამალდება ზნეობრივად. ბოროტების დამთრგუნველი გმირი მორალურად მკვლელი არ არის, პირიქით, იგი სიმართლის და სინათლის მომფენია.

ამას გარდა, ჭაბუკები ებრძვიან მომხდურ მტერს და მეკობრეებს, ზოგჯერ კი სამაგიეროს მიუზღავენ მოლაღატეებს. ყველა ამათ, ისინი, საზოგადოების ინტერესებიდან გამომდინარე, უპირისპირდებიან და, ამრიგად, სამართლიანობის დამცველებად გვევლინებიან. მეკობრეები ძარცვავენ ქარავენებს, ატყვევებენ ხალხს და „ისწრაფვიან შულლსა“. მათთვის უცხოა ჭაბუკური იდეალები და მხოლოდ პირად კეთილდღეობაზე მზრუნველნი ფიზიკურ ძალას სხვათა დასაჩაგრად და ნადავლის მოსახვეჭად იყენებენ. ისინი ჭეშმარიტი ჭაბუკებისაგან განსხვავებით გამოირჩევიან შეუბრალებლობით და სისხლთმოყვარეობით: „რასაცა კაცსა მოერევის, არ დაარჩინის, და ისწრაფდა შულლსა“ (4, 15). ჭაბუკი მსხნელად ევლინება ადამიანებს და პირადი თავგანწირვის ფასად მწვინობას უბოვებს მათ, მეკობრეები კი კაცთა მოდგმის დაუძინებელი მტრები არიან. ბუნებრივია, მათ წინააღმდეგ ბრძოლა ისეთივე წმიდა „საქმეა“, როგორც ეშმაკეულის დათრგუნვა. გმირები წმენდენ გზებს შარაგზის ყაჩაღთაგან და ამით სახელმწიფოს გავლენის სფეროს აფართოებენ. ვაჭართა მფარველობით ისინი ცენტრალურ ხელისუფლებას განამტკიცებენ და, ამრიგად, მათ ბრძოლას სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობა ენიჭება (მეკობრეების წინააღმდეგ ბრძოლას დიდი ყურადღება ეთმობოდა ისტორიულადაც (5, 281—283).

ნაწარმოებში სამი ჭაბუკია სხვათაგან გამორჩეული: ამირან დარეჯანისძე, ამბრი არაბი და მზეჭაბუკი, არავინაა „მათი ღმართი“. მათთან მიმართებაში საჩინოვდება უმნიშვნელოვანესი ჭაბუკური სათნოებანი და უნდა აღინიშნოს, რომ ეს გმირები (ისევე როგორც სხვა ჭაბუკები მათი სამოდან) მხოლოდ უკი-



დურეს შემთხვევაში კლავენ მტერს, თუმცა არც მაშინ იწონებენ ამით თავს და მომხდართ შეწუხებულნი სინანულს გამოთქვამენ.

დარეჯანის ძეს შემწეობას სთხოვენ ვაჭრები, ისინი წინ წასვლას ვეღარ ბედავენ სამი ძმა ასტრახისძის და წითლოსანი ჭაბუკის შიშით. რომელთაც გზა შეუტრავთ, „მამაცსა მოიმწყვდევენ თუ დიაცსა“ ყველას კლავენ და ახლა მოქარავენთა დახოცვას ეპირებიან (4, 77).

ჭაბუკური ვალის ერთგული დარეჯანისძე დახოცავს მეკობრე ძმებს და იხსნის ქარავანს, მაგრამ შეწუხებულია, რომ სისხლის დაღვრა მოუხდა. როცა წინ წითლოსანი ჭაბუკი გადაუდგებათ, ამირანი კეთილგონიერებას ინარჩუნებს, ცდილობს ომის თავიდან აცილებას და სისხლის მძებნელ მეკობრეს უთვლის: „დისწულთა შენთა თვით მოიკლეს თავი თვისი, რომელ ომად მოვიდეს, აწ სხვა ესე არს საქმე ჩემი, რომე, რადგან მივხვდი ამა ქარავანსა, ჩემგან არცა ამათი დაყრა ეგების. კარგი ჭაბუკი ხარ და შენ მე პატივ-მეც და გაუშვი ესე ქარავანი!“ (4, 78). მხოლოდ წითლოსანი ჭაბუკის დაჟინების შემდეგ: „შენ ხარ მოსისხლე ჩემი, და დღეისითგან შენ ზედა ვეძებ სისხლთა ჩემთა და დისწულთა ჩემთასაო!“ (4, 79), გადის ამირანი საომრად და კლავს მეტოქეს, რითაც სრულიად არ არის ალტაცებული. წითლოსანი ჭაბუკის ყმებს, რომელნიც შეწყალებას ევედრებიან: „აქათგან მონანი ვართ შენნი, რასაცა გვიმსახურებთ, წინაშე ვართ. დავემონენით ხრმლითა წითლოსანსა ჭაბუკსაო“, დარეჯანისძე პასუხობს: „თქვენ, ძმანო, არას გავნებო. მე არცა წითლოსანისა ჭაბუკისა სიკვდილსა ვლამობდი, განა ფათერაკად მოხდა. აწ, თუ გმარჯვიათ, ჩემ თანა წამოდით, თვარა თავისუფალნი ხართ, რა გინდა, ქმენითო“ (4, 79).

სხვაგანაც „აწყვედილო“ ქარავანს გამოუჩნდა შემწედ ამირანი და მოკლა გადიდგულეებული მეკობრე ანთარქავისძე (4, 129). ამას გარდა ჭაბუკმა სხვებთან ერთად იძია შური მზეჭაბუკის მოკვლისთვის, „ღვთის რისხვა დასცა“ მოლაღატეთა ქალაქს (4, 165) და ბოლოს სიცოცხლეს გამოასალმა ბალხთა სახელმწიფოს ამოხრებელი და მისი სიმამრის მკვლეელი ბალხამ ყამისძე (4, 174).

როგორც ვხედავთ, სახელოვანი ჭაბუკი ამირან დარეჯანისძე სულ რამდენჯერმე სჯის სიკვდილით მეტოქეს. ყველა ამ შემთხვევაში იგი წმინდა მხედრად გვევლინება და ბოროტების დამხობით ღვთის ნებას ასრულებს. შეუძლებელია, მესისხლეობისკენ მისწრაფება ჩავთვალოთ იმ ჭაბუკის ხასიათის თავისებურებად, რომელიც დევსაც კი უნარჩუნებს სიცოცხლეს (4, 31) და მოსისხლე მტერთან საბრძოლველად ჭეშმარიტად ქრისტიანული სათნოებით გამსჭვალული გადის: „კვლა მოგეზავნა კაცი საბურს და ესე შემოეთვალა, ვითა: „ხვალე გარდაწყვედა არის შენი და ჩემიო“. მერმე ბრძანა ამირან დარეჯანისძემან: „თუ მომერვეის საბურ რაბაგისძე, მომკლავს, მით რომე ძმისა მისისა წითლოსანისა ჭაბუკისა სისხლსა ეძებს“. და უკვირდა ეზომი სიკეთე რაბაგისძისა. არქვა, თუ: „ზენარმან ღმრთისამან, რადგან ეგრე კარგი ჭაბუკი არის, თუ მოვირიო, არა მოვკლა“ (4, 96).

უალრესი შემწყნარებლობით გამოირჩევა ამბრი არაბი. როცა იგი იამანეთის სამეფოს ამწყვედელ ინდო ჭაბუკს დაამარცხებს, მის მოკვლას კი არ ლამობს, ცხენიდან გარდახდება, მეტოქეს მოეხვევა და ეუბნება: „მე ძმა ვარ და მონა შენი დღეისითგან წაღმა. აწყა თუ გმარჯვია, ბრძანეთ და წავიდეთ მას იამანთა მეფესა წინაშე, თუ არა, ბრძანება შენი არისო“ (4, 49). ამავე დროს აქ, ისევე როგორც წინა მაგალითში, ჩანს ჭაბუკის ამაღლებული ბუნება, მისი ყოველი სიტყვა თუ საქციელი უკიდურესად ესთეტიზირებულია და სწორედ ამ

ესთეტიზაციას ენიჭება უმთავრესი მნიშვნელობა. გმირი ოდნავადაც არ ლახვს მეტოქის ღირსებას.



სახელოვანი ჭაბუკი ამბრი არაბი მხოლოდ ხანთა მეფეს კლავს და ისიც იმიტომ, რომ მან მუხთლობა არ მოიშალა და ხელმეორედ შემოესია იამანთა ქვეყანას (4, 53).

ზემოთ მოყვანილი მაგალითიდან ჩანს, თუ როგორ გაურბის მზეჭაბუკი სისხლისღვრას და არც სხვას უწონებს მკვლელობისადმი სწრაფვას. საშინელ მხეცებთან და ეშმაკეულ ძალებთან მებრძოლი გმირი მხოლოდ ორჯერ აღმართავს კაცის მოსაკლავად მარჯვენას და ორივეჯერ სამართლიანობის და სიკეთის სახელით. მან მუხთლობის გამო დასაჯა ღამარ ღაზნელი, რომელმაც სატურნირო ორთაბრძოლის წესი დაარღვია და მოკლა ამირ იამანელი (4, 144), მეორედ კი უკვე სასიკვდილოდ განწირულმა ნაწილობრივ ისისხლა თავი: „ავარდა მზეჭაბუკი საკლავად დაკოდილი, და იგინი გაიქცეს. მიეწია ერთსა, შეიპყრა, დასცნა ქვეყანასა და მოკლა“ (4, 158).

აშკარად ჩანს, რომ ამირანი, ამბრი და მზეჭაბუკი უკიდურესად ჰუმანური პრინციპებიდან გამომდინარე მოქმედებენ. არსებითად იგივე სურათს დავინახავთ, თუ მათი დროშის ქვეშ მებრძოლ სხვა ჭაბუკთა თავდადასავლებსაც „ახლოთ განვჩხრეკთ“. თხზულების საზოგადოების დადებითი ნაწილი, რომელიც ავტორის მსოფლმხედველობასაც გამოხატავს, გმობს მესისხლეობას და მკვლელობას ბოროტებად მიიჩნევს.

თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ „ამირანდარეჯანიანში“ თითქმის ყოველ მეორე-მესამე გვერდზე ვხვდებით ბატალურ სცენებს, სადაც ჭაბუკები ებრძვიან და ჟღერენ დიდ-დიდ ლაშქრებს და ბუმბერაზებს. ლაშქართან და ბუმბერაზებთან ომების აღწერა რეფრენად გასდევს მთელ თხზულებას. ნაწარმოების ჰუმანისტურ პრინციპებზე საუბრისას ამ მოვლენას გვერდს ვერ ავუვლით. ჭაბუკები ერთ შემთხვევაში ეკრძაღვიან სისხლის ღვრას, „მესისხლეობა“ უარყოფით თვისებად ითვლება, სხვაგან კი დაუნანებლად ხოცავენ ათასებს და მხოლოდ ქებას იმსახურებენ. რასაკვირველია, ამ ფაქტს იმიტ ვერ ავხსნივთ, რომ ავტორი წოდებრივი წარმოდგენებით არის შეზღუდული და უბრალო მოლაშქრეთა სიკვდილს მნიშვნელობას ანიჭებს. ვფიქრობთ, აქ მეტად საინტერესო მხატვრულ მოვლენასთან გვაქვს საქმე, მაგრამ ჯერ ვნახოთ, რას წარმოადგენს ნაწარმოების მიხედვით ბუმბერაზი და ლაშქარი.

ბუმბერაზობა მოსე ხონელისთვის ჭაბუკობისგან იდეურად განსხვავებული ფენომენია. მეფის კარზე დაქირავებული ბუმბერაზი მხოლოდ ფიზიკური ძალით გამოირჩევა, ეს არის სულიერებისგან დაცლილი შიშველი ფიზიკური ძალის სიმბოლო. მისთვის უცხოა ყოველგვარი ამაღლებული გრძნობები თუ ზრახვანი. თავისთავად ბუმბერაზული საწყისი ყოველ ჭაბუკშია, ეს მისი ყოფის აუცილებელი ატრიბუტია, მაგრამ ჭაბუკობა სწორედ ფიზიკური ძალის ესთეტიზირება და ამაღლებული იდეალებისადმი დამორჩილებაა, ჭაბუკის ბრძოლა ბუმბერაზთან, ფაქტიურად, სულის და ხორცის ბრძოლაა. ჭაბუკი სულიერად და ხორციელად სრულყოფილი არსებაა, ბუმბერაზობა კი მხოლოდ ხორციელ ბუნებაზე მიუთითებს და ამიტომაც იგი მუდამ დამარცხებისთვისაა განწირული. ბუმბერაზი არ არის ჩვეულებრივი პერსონაჟი, მას არ გააჩნია ხასიათი, გრძნობა, მიზანი, იგი სახე — იდეა პრიმიტიული, უხეში ძალისა და მისი მოკვლა მხოლოდ ჭაბუკის ბუმბერაზულ საწყისზე ამაღლებას მოასწა-



ვებს.\* ბუმბერაზთან ბრძოლა ინიციაციის წინა ფიზიკური გამოცდაა. დაახლოებით ამგვარივე მოვლენაა ლაშქარი, რომელიც ყოველთვის არა მასის სახით არის წარმოდგენილი. არსად ჩანს მისი ინტერესები ან მიზანი, მისთვის სულერთია, ვის წინააღმდეგ ან ვის მხარეზე იბრძვის. მას არ ახასიათებს პატრიოტიზმი ან მიწა-წყლის დაცვის გრძნობა, იგი მხოლოდ რაოდენობრივად ხასიათდება — „ლაშქარი დიდი“ და „ლაშქარი მეტად დიდი“ და არცერთ შემთხვევაში არ წყვეტს ბრძოლის ბედს. საერთოდაც, ეს უფორმო მასა, რომელსაც პიროვნების არანაირი თვისება არ გააჩნია, ნაწარმოებში ერთგვარი ფონის როლს ასრულებს. გმირებს განუწყვეტლივ ესხმის თავს ლაშქარი და მასთან ომს აბსოლუტური უმიზნობის გამო ირეალური ხასიათი უფრო აქვს. არაფერია ნათქვამი საიდან ჩნდება ეს ლაშქარი ან სად ქრება. მისი დანიშნულება თითქოს მხოლოდ ის არის, რომ ჭაბუკებს თავი დაახოცინოს. ბუმბერაზთა მსგავსად, ლაშქარსაც მხოლოდ ფიზიკური დაბრკოლების ფუნქცია აკისრია.

ლიტერატურაში პერსონაჟის მკვლევლობა ავტორის იდეურ მიზანდასახულობას ასაჩინოებს, ჩნდება ინტრიგა, კონფლიქტი, რის ფონზეც იკვეთება ცალკეულ ხასიათთა თავისებურებანი. ბუმბერაზთა და ლაშქართა ხოცვა კი მხოლოდ ფიზიკურად ახასიათებს გმირს. შეიმჩნევა ერთგვარი დეპერსონალიზაცია, ვინაიდან ლაშქარს ფაქტიურად სახე არა აქვს, ჭაბუკის მოქმედება არ განიხილება მორალურ-ეთიკურ პლანში და ამიტომ მკითხველი ემოციურად ვერ აღიქვამს ამ მოვლენას. „ამირანდარეჯანიანში“ გმირისგან ლაშქრის გაყოფას არავითარი იდეოლოგიური ფუნქცია არ აკისრია. ეს არის მოსე ხონელისთვის დამახასიათებელი ლიტერატურული ხერხი, რამაც მეტაფორულად უნდა დაგვანახოს ჭაბუკებს შორის განსხვავება და თვალსაჩინო გახადოს პერსონაჟთა იერარქია. ვნახოთ ლაშქართან ბრძოლის ერთი ტიპიური მაგალითი, იამანისძე მიდის ზღვათა მეფის ასულის გამოსაყვანად: „და ვიარეთ სამი დღე, და მოახსენა უსიბ: „აქა ტალა გვიჯობსო“. დამაყენეს მე. თავის ქება არა ხამს, განა არა უბადოდ ვიყავ. დილასა ნახა მეფემან, დიადი კაცი მეხოცა და ცხენი. დამიმადლა.

ვიარეთ იგი დღე, მიმწუხრდა, თქვა უსიბ: „აქა ტალა გვინდაო“. დადგა თვით უსიბ და დიდი ომი გარდაიხადა. მაღლი უბრძანა ბადრი. დაგლეთ სამი დღე. და მოახსენა უსიბ: „აქა კარგი ტალა გვინდაო“. უბრძანა ინდოსა ჭაბუკსა: „ამას ღამე შენდა არს ტალაო“. დადგა ინდო ჭაბუკი, და ორნი ეგზომი ლაშქარი მოვიდა და განალამცა დაეხოცნა.

და ვლეთ დღე მეოთხე, და ხენი იყვნეს შევნიერნი და წყარო გამოდიოდა ძირსა მათსა. მეფემან ბრძანა: „ამას ღამე ჩვენი სადგომი აქა არისო“. დადგეით მუნ და ღვინოს ვსვემდით. აივსო ჭიქა ღვინითა უსიბ, მოახსენა მეფესა: „ლომო ლომთაო, ესა ბრძანე და ამას ღამე ტალა შენდა არისო“. გამოულო მეფემან, შესვა და ეგრე უბრძანა: „დიდად თურმე საჭირო არისო, ჩემსა მზესა, გულოვნად დაიძინეო“.

ვითა შელამდა, გაჯდა თეთრსა ტაიქსა და წავიდა. შეხედნა ინდომან ჭაბუკმან და ეგრე თქვა: „ვის მისსა ამხანაგსა ეშინიან, ფუ მასო“. დადგა ტალას მას ღამესა. არცა გვესმა ხმა, არცა უღავილი. ოდეს დილას ვნახეთ, რომე ჩვენი ყველასა გვეხოცა, სამი ეგზომი მარტოსა დაეხოცა. უსიბ თქვა: „ადარა არის გზა საჭირო, მივწურვილვართ ქალაქსა“ (4, 18).

\*ამასთან დაკავშირებით ლ. გრიგოლაშვილი გამოთქვამს საგულისხმო მოსაზრებას, რომ ჭაბუკების ბრძოლა ბოროტ ძალებთან ადამიანის შინაგანი ბრძოლის მითოსურ-სიმბოლური ასახვააო (1, 535—537).

როგორც ვხედავთ, მომხდური ლაშქარი ყოველ ღამეს იმატებს და სადღარა-  
ჯოდაც სულ უფრო ძლიერი ჭაბუკი რჩება. ავტორი ამით გმირთა მეთაურებს  
მიუთითებს. კულმინაციური მომენტი ბადრის „ტალაობისას“ დგება, როცა  
უპირველესი ჭაბუკი სხვათაგან დახოცილზე სამჯერ მეტს დახოცავს და თან ისე,  
რომ არავის გაუგია „არცა ხმა და არცა ყდავილი“. ეპიზოდის მთელი სიმძაფრე  
ბადრის სახეში ფოკუსირდება და ეს ხაზს უსვამს, რომ იგია ამ ციკლის ცენტ-  
რალური ფიგურა. ავტორი ხშირად მიმართავს ამ ხერხს, როცა ჭაბუკები ფათე-  
რაკების საძებნელად მიდიან, ყოველ შემდეგ დღეს ლაშქრის რიცხვი და ძალა  
იზრდება და როგორც წესი, ფანტასმაგორიული ლაშქრის მოდენა უპირველესი  
ჭაბუკის დარაჯობის შემდეგ წყდება. არცერთ შემთხვევაში არ ჩანს, რას წარ-  
მოადგენს ეს ღამეული ლაშქარი, ვის ემორჩილება ან რატომ ებრძვის მოგზა-  
ურთ. მთელ რომანში ერთი შემთხვევაც კი არ არის, რომ ლაშქარი ვინმეს, თუნ-  
დაც „უბადო“ ჭაბუკს, კლავდეს. ავტორს მხოლოდ იმიტომ შემოჰყავს ისინი,  
რომ ჭაბუკებს დაახოცინოს და ამრიგად ლაშქარი ყოველთვის გმირის „ძალის  
საზომ ერთეულად“ რჩება. ეს რომ ასეა, კარგად ჩანს სხვა ეპიზოდში. ჯერ დო-  
რათ დილაშა „გარდაიხადა დიდი ომი“ და მეორე ღამეს მოსორ ნადირისძემ  
„კვლა უფროსი ომი გარდაიხადა“, ავტორის სიტყვებით რომ ვთქვათ: „რადს  
გავაგრძელებდე, ყოველთა კიდის-კიდე ტალაობა გარდაიხადეს“ და დადგა მზე-  
ჭაბუკის ჯერი. მკითხველი ელის, რომ უპირველესი გმირი „ოთხ ეგზომს“ და-  
ხოცავს, მაგრამ მისი ძლევამოსილების საჩვენებლად მოსე ხონელს ახალი  
შტრიხი შემოაქვს. მზეჭაბუკის დარაჯობისას ლაშქარი „ყოლა არა გამოჩნდა და  
არცა მოვიდა: მისგან თურე ეშინოდა“ (4, 149). ამ შემთხვევაში ლაშქრის  
არმოსვლა თვისებრივად იგივეა, რაც დახოცვა და მზეჭაბუკის სხვათაგან ყო-  
ველგნით გამორჩეულობაზე მიუთითებს.

ასეთ ვითარებას ვხედავთ არა მარტო „ტალაობისას“. არამედ საერთოდ  
ნებისმიერი ომის აღწერისას. რჩეული ჭაბუკები სანამ ერთმანეთს შეერკინებიან,  
ჯერ ლაშქარზე ცდიან ძალას და მათთან ბრძოლაში ჩნდება, ვინ რისი შემძლეა.  
ბალხამ ყამისძის მოლოდინში ამირანი და მისი მოძმენი რიგრიგობით გადიან  
საომრად და „ნაქმარის“ მიხედვით განლაგდებიან იერარქიულ კიბეზე. ამირანი  
ხუთას კაცს კლავს, სავარსამისძე — სამასს, აბან ქამანისძე — ორას ორმოცს,  
ალი მოამადისძე — ორასს, ასან ბადრისძე — ასსამოცს, ყამარ ყამარელმა კი  
„მოკლა ფიცხლად მრავალი ცხენი და კაცი. შემოვიდა, ცოტა წყლული იყო“  
(4, 171).

„ამირანდარეჯანიანში“ უამრავი პერსონაჟია და მათი მდგომარეობა იერარ-  
ქიულ კიბეზე უმეტესად იმით განისაზღვრება, ვინ რა რაოდენობის ლაშქარს  
უძღვრება. ზემოთაც აღვნიშნავდით, რომ რომანში აღწერილ „ლაშქართა  
ხოცვა“ მხატვრული ხერხია, რომელიც მხოლოდ გმირის ძალას გვიჩვენებს და  
ამ მკვლევლობაზე ჭაბუკი ზნეობრივად „პასუხისმგებელი“ არ არის, რადგან ფაქ-  
ტიურად მკვლევლობა არ ხდება, ლაშქარი დეპერსონალიზირებულია. ეს ისეთი-  
ვე მოვლენაა, როგორც ვთქვათ, ხალხურ ამირანის თქმულებაში ჯერ უსუპი  
ცდილობს გარს შემოუაროს მტრის ლაშქარს, შემდეგ ბადრი, და მხოლოდ ამი-  
რანი ახერხებს ამას, რაც ხაზს უსვამს გმირის განსაკუთრებულობას. უნდა აღი-  
ნიშნოს, რომ დეპერსონალიზაცია ხალხური სიტყვიერებისთვის ძალიან დამა-  
ხასიათებელი მხატვრული ხერხია, რომელიც ჰიპერბოლიზირებულად წარმოგ-  
ვიდგენს გმირს. გმირის გარემო თავისთავად არაფერზე მეტყველებს, დაკარგუ-  
ლი აქვს თვითმყოფადი მნიშვნელობა, დაცლილია გაცდა-ემოციებისაგან და



მხოლოდ გარეგნული იერის მქონე ფონია, რომელიც ისევ და ისევ გამირთავს მხარეთაში გაიაზრება. ზღაპრის კვალი ჩანს „ამირანდარეჯანიანის“ დასაწყისში ალწერილ სცენაში: „ოდეს გარე მოიხედნეს, მარცხენასა მხარსა იგი სამნი ჭაბუკნი ეწერნეს. გამოვიდეს სახლის გარე. მინდროსა შიგან ძვალი იდგა კაცი-სა, ცხენისა და საჭურვლისა ნალეწი, რომელ კაცისა თვალსა ეგვით არა უნახავს“ (4, 6). აქაც იგივე დებერსონალიზაციას ვხედავთ, რაც ხაზს უსვამს კედელზე გამოსახული ჭაბუკების ძალგულოვნებას. ამ ლიტერატურულ ხერხს ხშირად იყენებს რუსთველი:

„შიგან ასრე გავერივე, გნოლის ჯოგსა ვითა ქორი,  
კაცი კაცსა შემოვსტყორცე, ცხენ-კაცისა დავდგი გორი.  
კაცი, ჩემგან განატყორცი, ბრუნავს ვითა ტანაჯორი,  
ერთობ სრულად ამოვწყვიდე წინა კერძო რაზმი ორი“ (4, №453).

აქ სრულებით არ ჩანს ლაშქრის განცდა, სისხლისღვრის სურათი მკითხველს არ აწვება ემოციურ ტვირთად და მთელი ყურადღება გადატანილია ტარიელის შემართებაზე და სიჩაუქეზე. მსგავსი მაგალითები „ვეფხისტყაოსანში“ მრავლადაა, რომელთა ჩამოთვლაც შორს წაგვიყვანდა. ვიტყვით მხოლოდ, რომ რუსთველი აქ დებერსონალიზაციის მეშვეობით ომის ბატალური სცენების ალწერისას მკითხველის ყურადღებას ყოველთვის გამირზე მიაპყრობს და ამიტომ ლაშქართა ყლევთა თავისთავად მნიშვნელობას არ იძენს, არ მიუთითებს გამირის უმოწყალობაზე და ბრძოლის სურათები ესთეტიკური განცდის საგნად რჩება. შედარებისთვის დავსძენთ, რომ, როგორც კი გარემოს ალწერისას ყურადღება მახვილდება პიროვნულ განცდაზე, ომის სურათი კარგავს ესთეტიკურ ხიბლს და მძაფრდება ემოციური შემოქმედება: „აქა მეგულების დადუმებად, რომელ სალმობიერსა მოუთხრობ გულისა ტკივილითა, რამეთუ ესეოდენ მძკინვარედ იწყეს მოსვრად, ვითარ ჩვლიცა ძუძუთაგან დედისათა აღიტაციან და წინაშე დედისა ქვაზედა დაანარცხიან, და რომელსამე თუალნი წარსცვდიან, და რომელსა ტუნნი, და უკანის დედანი მოიკლვოდნიან. ბერნი უწყალოდ ფოლოცთა შინა ცხენთა მიერ დაირთუნვიდეს, ჭაბუკნი ეკუთებოდეს, სისხლისა მდინარენი დიოდეს, ტუნი კაცთა, დედათა, ბერთა, ჩვლთა, თმა და სისხლი, თავი მკართაგან განშორებული, ნაწლავნი ცხენთა თანა დათრგუნვილი, ურთიერთსა აღრეულ იყო. არა ჰყოფდეს წყალობასა, რამეთუ რომელნიმე დანითა იღლისა დასობილნი, სხუანი—მკერდსა დაცემითა, რომელნიმე—მუცელსა და ზურგსა, განიგმირებოდეს“ (7, 60). ეს სურათი მკითხველზე შემზარავ შთაბეჭდილებას ახდენს და უპირველეს ყოვლისა იმით მიიღწევა, რომ გარემო პერსონალიზირებულია, ცალკეული ადამიანების განცდაა გადმოცემული, ყურადღება გამახვილებულია მათ ხვედრზე.

„ამირანდარეჯანიანში“ კი მასა უსულოა, მხოლოდ ბუტაფორიის როლს ასრულებს, ამიტომ არანაკლებ გრანდიოზული ნგრევის თუ ხოცვა-ყლეტის სურათები არ იწვევს ტრაგიკულ განცდას და გამირის ჰიპერბოლურ დახასიათებად-ღა რჩება.

ამის გათვალისწინება აუცილებელია ნაწარმოების მხატვრულ სამყაროზე საუბრისას. მიუხედავად იმისა, რომ „ამირანდარეჯანიანი“ საჭაბუკო რომანია და მეომრულ იდეალებს ამკვიდრებს, იგი სრულიადაც არ წარმოადგენს თვით-მიზნურ ომების და მით უმეტეს სისხლისღვრის აპოლოგიას. მიზნი უმთავრესი

ლიტერატურა

1. ლ. გრიგოლაშვილი, ბოლოსიტყვა წიგნისთვის „ქართული მწერლობა“, ტ. II, „ნაკადული“, თბ., 1987.
2. ვაჟა-ფშაველა, ხევსურები /საზოგადო შენიშვნები/, თხზულებათა სრ. კრებული, ტ. IX, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1964.
3. გ. იმედაშვილი, ამირანდარეჯანიანი, გამოკვლევა, ქართული ლიტ-ის ისტორია ექვს ტომად, ტ. II, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1966.
4. მოსე ხონელი, ამირანდარეჯანიანი, გამოსაცემად მოამზადა ლილი ათანელიშვილმა, „მერანი“, თბ., 1969.
5. საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, რვა ტომად, ტ. III, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1979.
6. შოთა რუსთაველი, ვეფხისტყაოსანი, ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა, შესავალი, განმარტებანი, კომენტარი და ბოლოსიტყვა დაურთო ნ. ნათაძემ, „განათლება“, თბ., 1986.
7. უამთაღმწერელი, ასწლოვანი მათიანე, ქართული საისტორიო მწერლობის ძეგლები, VI, ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა, გამოკვლევა, შენიშვნები და ლექსიკონი დაურთო რევაზ კიკნაძემ, „მეცნიერება“, თბ., 1987.

წარმოადგინა ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიის კათედრამ

МАГЛАПЕРИДЗЕ В. Т.

РЫЦАРСКОЕ СОСТЯЗАНИЕ КАК ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН

Резюме

В средневековом грузинском рыцарском романе „Амирандареджаниани“ немалое место отводится описанию битвы, но тем не менее произведение не является апологией кровопролития,—война показана прежде всего как эстетический феномен. Одновременно битва—термин, обозначающий рыцарский поединок, а рыцарь, жаждущий боя, вовсе не стремится к убийству. В романе погибают всего несколько персонажей; в тех же эпизодах, где герои истребляют многочисленные войска и великанов, последние не обладают свойствами персонажей; заметна своеобразная деперсонализация. Так как дружина не обладает собственным образом, действия героев не подвергаются анализу в морально-этическом отношении.

Этот прием характерен для Мосе Хонели: с его помощью автор хочет продемонстрировать читателю иерархическое положение рыцарей

RITTERKAMPF ALS EIN ÄSTHETISCHES PHENOMEN

Zusammenfassung

Im mittelalterlichen georgischen Ritterroman „Amiran-Daredshani“ nimmt die Kampfbeschreibung zwar einen weiten Raum ein. Der Roman ist jedoch keine Kriegesapologie—der Krieg ist in erster Linie ein ästhetischer Terminus. Der Krieg bezeichnet einen Wettkampf und Kriegssucht bedeutet nicht Mordsucht. Im Roman sterben nur einige Personen. In den Episoden aber, wo die Ritter große Heeren und Riesen vernichten, besitzen die Heeren und Riesen keine Eigenschaften der Personen, sie werden sozusagen depersonalisiert. Sofern das Heer faktisch keine Person ist, wird die Aktion des Ritters nicht auf der moralisch-ethischen Ebene betrachtet. Das ist ein für Mosse Choneli charakteristisches Mittel, den Unterschied zwischen den Rittern und die Personenhierarchie zu zeigen.



მაცა ელგაჟიძე

**„ვეფხისტყაოსნის“ ძირითად მოტივთა და კომპოზიციური  
ელემენტთა ტიპოლოგიური მიმართებისათვის დასავლეთ  
ევროპის რაინდულ რომანთან**

რუსთველოლოგიურ ლიტერატურაში არაერთხელ არის აღნიშნული, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ შესწავლა წარმოუდგენელია შუა საუკუნეების ლიტერატურული ტრადიციის გათვალისწინების გარეშე, ვინაიდან ქართული ეროვნული კულტურის ნიადაგზე დაფუძნებულ ამ გენიალურ პოემაში ერთგვარად შერწყმულია როგორც დასავლური, ისე აღმოსავლური კულტურის სხვადასხვა ნაკადი. ამ მხრივ ბევრი საინტერესო საკითხი თუ პრობლემა იჩენს თავს. ამჯერად ჩვენი ინტერესის საგანს წარმოადგენს „ვეფხისტყაოსნის“ ძირითად მოტივთა და კომპოზიციურ ელემენტთა ტიპოლოგიური მიმართებების გამოვლენა შუა საუკუნეების დასავლეთევროპულ რაინდულ რომანთან, კერძოდ კი კრეტიენ დე ტრუას შემოქმედებასთან, ვინაიდან ეს უკანასკნელი ითვლება ახალ, ნოვატორულ ეტაპად ბრეტონული ციკლის რომანთა განვითარებაში.

ყურადღებას რამდენიმე საკითხზე ვაგვამახვილებთ:

**I. სივრცე და დრო**

შუა საუკუნეების ავტორისათვის სივრცე „ორიარუსოვან“ კატეგორიას წარმოადგენდა — ერთი მხრივ, ეს იყო ამქვეყნიური სამყარო და, მეორე მხრივ მასზე აღმატებულ იმქვეყნიური, ზეციური საუფლო [1, 104], ვინაიდან უმაღლეს რეალობას სწორედ ეს უკანასკნელი წარმოადგენდა და ამქვეყნიური ცხოვრება მხოლოდ „დროებითად“ და „მოჩვენებითად“ იყო მიჩნეული, ავტორის მიერ გარემომცველი სამყარო მხოლოდ „სიბრტყულად“ აღიქმებოდა და ამგვარადვე აღიწერებოდა [3, 34—35]. ბუნების სურათები და გმირის გარემომცველი სამყარო არასოდეს ხდებოდა თვითმიზნური აღწერის ობიექტი, ამიტომ სივრცულ მომენტზე მინიშნება ხდებოდა მოქმედების განვითარებასთან ერთად და ამა თუ იმ პერსონაჟთან ურთიერთკავშირში [1, 90].

სივრცის შუასაუკუნეობრივი გაგება კარგად ჩანს კრეტიენ დე ტრუას რომანებში. სივრცე აქ მჭიდროდაა დაკავშირებული ცალკეულ გმირთან და მის ქცევასა და ხასიათზეა დამოკიდებული [5, 174]. რაოდენ თვალუწვდენელიც არ უნდა იყოს ამ რომანებში წარმოდგენილი სივრცის ფარგლები, ის საბო-

ლოდ ერთ წერტილში იყრის თავს — ლეგენდარული მეფე არტურის სამეფო კარზე. აქედან იწყებენ თავიანთ საგმირო თავგადასავლებს გმირები და აქვე ასრულებენ [5, 187]. ხშირად ესა თუ ის გმირი საკმაოდ სცილდება სივრცის ამ საწყის წერტილს, მაგრამ, ამავე დროს მთელი მოგზაურობის მანძილზე თითქოს უხილავი ძაფებით უკავშირდება მას — არტურის კარზე აგზავნის შეტაკების დროს დამარცხებულ მოწინააღმდეგეებს და მათი მეშვეობით, უკვე მერამდენედ, სამუდამო ერთგულებას ეფიცება ძლევა მოსილ სენიორს.

სივრცის ამგვარი გაგება არ არის უცხო რუსთველის პოემისათვის. ყოველი პერსონაჟი საკუთარ სივრცულ ფარგლებში მოქმედებს, თუმცა ეს ფარგლები სრულებითაც არ არის მკაცრად შემოზღუდული და ჩაკეტილი. მოქმედების განვითარებასთან ერთად ისინი თანდათან ერწყმიან ერთმანეთს და საბოლოოდ არაბეთის სამეფო კარზე იყრიან თავს. არტურის სასახლის მსგავსად ეს უკანასკნელიც ერთგვარი ათვლის წერტილია პოემაში განვითარებული მოქმედებისა — აქ იკვრება სიუჟეტური კვანძი და აქვე იხსნება. ამ მხრივ „ვეფხისტყაოსანი“ მსგავსებას ამჟღავნებს კრეტიენის რომანებთან.

როგორც ვიცით, ყოველგვარი მოქმედება სივრცესა და დროში სრულდება. შუასაუკუნეობრივი წარმოდგენა დროზე ეყრდნობა სამ მომენტს — ადამიანთა მოდგმის დასაწყისს, კულმინაციასა და დასასრულს. დრო ხდება ვექტორული, სწორხაზობრივი და დაუბრუნებელი. ღმერთი დგას ყოველგვარ დროზე მაღლა და იმყოფება მარადიულობაში. ეს უკანასკნელი წინ უსწრებს დროს, როგორც მისი მიზეზი [3, 100].

ეს თვალსაზრისი, რომელიც შუა საუკუნეების ყველა მოაზროვნემ შეითვისა, კარგად გამოჩნდა კრეტიენის რომანებშიც.

მეფე არტური და მისი რაინდები უბერებლები არიან. ისეთივე მარადიული და უსასრულოა მათი ცხოვრება, როგორი მარადიულიცაა მათი სამყარო. მაგრამ, უნდა აღინიშნოს, რომ კრეტიენის ყოველი პერსონაჟისთვის დრო სხვადასხვაგვარად გადის. თუ მწყემსისთვის დრო არ იცვლება და ის თითქოს ერთგვარ უძრაობაში იმყოფება, რაინდებისთვის, რომლებიც დაუსრულებელი თავგადასავლებით ცხოვრობენ, დრო განსხვავებულად მიედინება. დაუბრუნებელი დროის შეგრძნება აიძულებს მათ იყვნენ სულსწრაფნი და მოუთმენელნი, არ დაკარგონ ხელსაყრელი მომენტი, რათა სრულად გამოავლინონ თავიანთი თავი.

რუსთველის „ვეფხისტყაოსანიც“ დროის საკითხში შუასაუკუნეების ზემოთმოყვანილ თვალსაზრისს ემყარება. პოემის მთავარი გმირებისათვის „უბერებლობა“ ერთგვარ ატრიბუტადაც ქცეულა. როსტევეანის სპასპეტი, ავთანდილი, „ჯერო უწვერულ“ ჭაბუკად წარმოგვიდგება პოემის დასაწყისში. იგი სამი წლის განმავლობაში ეძებს უცხო მოყმეს, მიდის მის დასახმარებლად, მრავალი სიძნელის გადალახვის შემდეგ გამარჯვებული ბრუნდება სამშობლოში, მაგრამ დრო თავის კვალს ვერ ამჩნევს ავთანდილის ჭაბუკურ სახეს, ისევე როგორც დრო უძღურია მრავალტანჯული ტარიელის მიმართ. უბერებლები არიან თინათინი და ნესტანი, ფრიდონი და ასმათი. არადა ნაწარმოებში არაერთგზის გვხვდება მინიშნება ჟამთა სვლაზე. არაბეთის მეფეს, როსტევეანს, პოემის დასაწყისშივე „სიბერე სჭირს“, მისი მზე უკვე „გარდასულა“ — ასეთადვე რჩება ის ნაწარმოების დასასრულამდე. დრო მისთვის დუნედ, აუჩქარებლად მიდის. რაც შეეხება ავთანდილს, მისი მოგზაურობა ყოველთვის დროის გარკვეულ მონაკვეთშია მოქცეული, ამიტომ იგი „ჩქარობს“, რათა ზუსტად ჩაეტიოს მოცემული დროის ფარგლებში — წინააღმდეგ შემთხვევაში ვერასოდეს

მიღწევს დასახულ მიზანს. ჟამთა სვლა აზრს კარგავს ტარიელისთვის მას შემდეგ, რაც საბოლოოდ გადაეწურება ნესტანის პოვნის ყოველგვარი იმედი. ამიერიდან იგი „გაყინულ“ დროში ცხოვრობს. მისი ერთადერთი სწრაფვა სიკვდილის მოახლოებაა, რადგან სატრფოსთან შეერთების იმედი მხოლოდ იმქვეყნად აქვს. მაგრამ საკმარისია ტარიელს კვლავ გაეღვიძოს ნესტანის პოვნის იმედი, რომ დრო მისთვის საოცარი სისწრაფით იწყებს სვლას. მისი მიზნის განხორციელება იმაზეა დამოკიდებული, რამდენად სწრაფად შესძლებს იგი შექმნილი დაბრკოლების გადალახვას — სატრფოს გათავისუფლებას ქაჯთა ტყვეობიდან. ამიერიდან ტარიელიც ავთანდილის მსგავსად „ჩქარობს“ — ძმადნაფიცთან ერთად გათენებისთანავე მიემგზავრება მულაზანზარს, სადაც ფრიდონი ეგულება. ეს უკანასკნელი მართლაც რომ მეფური პატივით მიიღებს მეგობრებს, მაგრამ მისი მასპინძლობა მხოლოდ ერთ დამეს გასტანს. ფრიდონმა კარგად უწყის, რომ მათ საქმეში „ყოვნა არ ვარგა“, ამიტომ „ავი მასპინძლის“ მსგავსად „ააჩქარებს“ სტუმრებს და მათთან ერთად სამასი მეომრის თანხლებით ქაჯეთის სამეფოს გზას დაადგება. დროის მცირე მონაკვეთში ძმადნაფიცები გადალახავენ ზღვას, ცხენებით „ფიცხლად“ დაჰფარავენ მანძილს ქაჯეთის ციხემდე და მცირედი ხნით „სათათბიროდ“ შეჩერდებიან. სამივე რაინდი სწრაფად და ლაკონურად ჩამოაყალიბებს ციხესიმაგრის აღების საკუთარ გეგმას, რომელთა შორის ყველაზე უფრო ოპტიმალური ვარიანტის განხორციელებით გამირები აღწევენ მიზანს — ქაჯთა ტყვეობიდან თავისუფლებენ ნესტან-დარეჯანს. როგორც ვხედავთ, მთელი მოგზაურობის მანძილზე დრო ისევე გადის ტარიელისათვის, როგორც ავთანდილისა და ფრიდონისათვის — ის არის სწორხაზობრივი, ვექტორული, დაუბრუნებელი.

## 2. პერსონაჟები

დროისა და სივრცის შესახებ გამოთქმული შუასაუკუნეობრივი თვალსაზრისიდან გამომდინარეობს ადამიანის პრობლემის სპეციფიკური გაგებაც. შუა საუკუნეების ავტორთა უმრავლესობის ინტერესის საგანს არ შეადგენს ადამიანის შინაგანი სამყარო, მისი აზრები, მისწრაფებები თუ გრძნობები. ინდივიდი, მათი აზრით, არის პირველყოვლისა ცალკეულ, განსაზღვრულ თვისებათა მქონე არსება, ამიტომ ძირითადი მათთვის არის მხოლოდ ტიპიური და განმეორებადი — არა ნაწილი, არამედ მთელი, არა ინდივიდუალური, არამედ უნივერსალური. მაგრამ, უნდა აღინიშნოს, რომ შუა საუკუნეების საზოგადოების განვითარების გარკვეულ ეტაპზე ინდივიდი პოულობს თვითგამორკვევის საშუალებებს. არისტოტელიზმის ფართო გავრცელებასთან ერთად იწყება ფილოსოფიური პრობლემატიკის ნაწილობრივი პერიორიენტაცია. თუ ადრეული ღვთისმსახურები დიდ ყურადღებას უთმობენ მხოლოდ ადამიანის სულს, XII—XIII სს-ის ფილოსოფიური აზრი განიხილავს ადამიანის სულისა და ხორცის განუყოფელ ერთიანობას, როგორც შემქმნელს პიროვნებისა. თომა აქვინელის აზრით, პიროვნება ხასიათდება არა მარტო განუყოფლობით, არამედ იმითაც, რომ იგი ფლობს გარკვეული სახის ღირსებებს, კერძოდ გონიერებას, რომელზედაცაა დამყარებული მისი თავისუფლება [3, 281].

შუა საუკუნეების ფილოსოფიაში გავრცელებული ეს თვალსაზრისი შეითვისა საერო ლიტერატურამაც. თუ ადრეული პერიოდის რომანის პერსონაჟი მხოლოდ და მხოლოდ „სტატიკური“ ისტორიული ფიგურა იყო, მოგვიანებით





ისტორიულმა უკანა პლანზე გადაინაცვლა და ფოლკლორიდან აღებულ თემებ-  
სა თუ სიუჟეტებს დაუთმო ადგილი. თანდათანობით გამოჩნდა პირველი ცდები  
ადამიანის შინაგანი ბუნების გახსნისა, რაც სრულყოფილად ჩამოყალიბდა კრე-  
ტიენ დე ტრუას შემოქმედებაში.

კრეტიენის რომანის ცენტრში ერთი გმირი დგას — ახალგაზრდა, სწორუ-  
პოვარი რაინდი თავისი სულიერი ჰარმონიის ჩამოყალიბების პროცესში [5, 190]  
გმირის ხასიათში თავს იჩენს მძიმე ფსიქოლოგიური კონფლიქტები, რომელთა  
დაძლევა აქცევს ერთი შეხედვით სრულიად ჩვეულებრივ ჭაბუკს კეთილშო-  
ბილ, სულიერად გაწონასწორებულ რაინდად. ერთია გმირი — ერთია კონფ-  
ლიქტიც, თუმცა ნაწარმოების ძირითად, მაგისტრალურ ხაზს ერწყმის შენაკა-  
დური თემებიც, რომლებიც რომელიმე ცალკეული პიროვნების /უცილობლად  
რაინდის/ თავგადასავალს შეიცავენ. ყოველივე ეს გვაძლევს ერთიან, დასრუ-  
ლებულ სიუჟეტს, რომლის ფინალშიც გმირი აღასრულებს თავის ძირითად მი-  
ზანს — აკეთოს სიკეთე.

რუსთველის პოემის ცენტრში ორი ძირითადი პერსონაჟი დგას — ავთან-  
დილი და ტარიელი. სიუჟეტის განვითარებასთან ერთად მკითხველის წინაშე  
იშლება ორივე გმირის შინაგანი სამყარო, მათი ხასიათის სპეციფიკური მხარე-  
ები, რომლებიც ერთგვარად ავსებენ ერთმანეთს და ქმნიან შეყვარებული რაინ-  
დის რუსთველისეულ ტიპს — თვითმყოფადს და განსხვავებულს რაინდული  
რომანების პერსონაჟთაგან. ეს მხატვრული სახეები აგებულია ტრადიციულ მა-  
სალაზე მათში ნოვატორული ელემენტების შეტანით. ავთანდილიც და ტარიე-  
ლიც ჭეშმარიტი მიჯნურებია — „ვახელებულნი“, „სისხლის ცრემლებით მტი-  
რალნი“, „ცეცხლმოდებულნი“, ორივე მათგანი გონიერია, ბრძენია, მაგრამ  
ერთი მცირე ნიუანსი სპეციფიკურს ზდის მათ ხასიათს. ავთანდილი „ცნობა —  
სრულია“ — ურთულეს სიტუაციაშიც კი ძალუძს მას თავისი ემოციების წარ-  
მართვა, „სულის მშვიდობის“ შენარჩუნება, ხელეწიფება ადამიანის ძნელად-  
შესაცნობი სამყაროს ღრმა წვდომა და სასოწარკვეთილი პიროვნების გულში  
ბედნიერი მომავლისადმი რწმენის გაღვივება. ტარიელიც, ავთანდილის მსგავ-  
სად, მაღალი ინტელექტის მქონე პიროვნებაა, მაგრამ სატრფოს დაკარგვით  
სასოწარკვეთილს აღარ შესწევს ძალა თავისი სიბრძნე საკუთარ მოქმედებაში  
გამოავლინოს. ამიტომ უწოდებს მას რუსთველი „ცნობა—შმაგს“ და ამით  
ერთგვარად უპირისპირებს „ცნობასრულ“ ავთანდილს, რომელიც სწორედ  
ქცევას უწუნებს თავის მეგობარს და არა სიბრძნეს ან მიჯნურობის აზრს /„რა-  
ცა არ გწადდეს იგი ჰქმენ, ნუ სდევ წადილთა ნებასა“/. „ვეფხისტყაოსნის“ იდე-  
ალურ გმირთა მხატვრულ სახეებში რუსთველი თავისი შემოქმედების ძირითად  
პრინციპს, რაციონალიზმს აქსოვს, რაც სრულიად ახალ საფეხურად შეიძლება  
ჩაითვალოს შუა საუკუნეების საერო ლიტერატურის ისტორიაში. სწორედ ამით  
შეიძლება აიხსნას ის განსხვავება, რომელსაც კრეტიენ დე ტრუას გმირებისა  
და „ვეფხისტყაოსნის“ პერსონაჟთა შედარებისას ვაწყდებით.

მიუხედავად იმისა, რომ რუსთველის პოემის ცენტრში ორი გმირი, ორი  
რაინდი დგას, ტარიელის თავგადასავალი მაგისტრალური ხაზია ნაწარმოებისა  
და ავთანდილის თემა, სხვა შენაკადურ თემებთან ერთად ამთლიანებს და  
„ჰკრავს“ პოემის სიუჟეტს და ერთ, განუყოფელ მთლიანობად აქცევს.

დასავლეთევროპული რაინდული რომანის პერსონაჟებს შორის განსაკუთ-  
რებული ადგილი მეფე არტურის სახეს უჭირავს. ეს უკანასკნელი ყველა ნაწარ-  
მოებში ფიგურირებს, როგორც „მრგვალი მაგიდის ორდენის“ მფარველი და

თავისი ერთგული ქვეშევრდომების სწორუპოვარი სენიორი. არტური მოკლე-  
ბულია ნაციონალურ-პატრიოტულ შეფერილობას და ყოველგვარ ინსტიტუტულ  
ფონს. მისი ორდენის რაინდები თავიანთ საგმირო თავგადასავლებასთან  
სახელის მოსახვეჭად, სუსტთა დასახმარებლად, მანდილოსანთა დავალებით ან  
მათი ღირსების დასაცავად. არტური ბრიტების მეფეა, თუმცა ნაწარმოების მი-  
ხედვით დაუდგენელია მისი სამეფოს საზღვრები. იგი მარადიულია ისევე, რო-  
გორი მარადიულიცაა მისი სახელმწიფო და მისი „მრგვალი მავიდის ორდენი“.   
თუმცა არტური ნაწარმოების მხოლოდ ცალკეულ ეპიზოდებში გვხვდება, რო-  
მანში ის ფიგურირებს, როგორც ერთ-ერთი ყველაზე ძირითადი პერსონაჟი.  
მისი ლანდი გამუდმებით თან სდევს რაინდებს ხანგრძლივი მოგზაურობისას,  
აღფრთოვანებს საგმირო თავგადასავლებისთვის, ასე რომ, არტური ერთგვარი  
სიმბოლოა იმ ორდენისა, რომლის ღირსების დამცველადაც ისინი გვევლინე-  
ბიან.

რასაკვირველია, ყოველივე ზემოთქმული არავითარ მსგავსებას არ ამჟღავ-  
ნებს „ვეფხისტყაოსნის“ მეფეთა „მიწიერ“ სახეებთან, მაგრამ ერთი რამ ეჭვს  
არ იწვევს — მონარქის პიროვნული პორტრეტის ხატვისას რუსთველი თითქმის  
იმგვარივე „ხერხებს“ იყენებს, როგორსაც კრეტიენ დე ტრუა.

მეფე როსტევანი არის „მორკმული“, „განგებანი“, სამართლიანი და „მოწ-  
ყალე“ ხელმწიფე, უებრო მეომარი, ენაწყლიანი მოსაუბრე, უზვი, გლახაკთა  
განმკითხველი. მთელი პოემის მანძილზე არსად გვხვდება მინიშნება ხელმწიფის  
რაიმე გარეგნულ ნიშან-თვისებაზე, ზემომოყვანილი ატრიბუტები სრუ-  
ლიად გარკვეულ წარმოდგენას გვიქმნის როსტევანზე, როგორც იდეალურ  
მონარქზე. იგივე შეიძლება ითქვას კრეტიენ დე ტრუას არტურზეც. როგორც  
ერთ, ისე მეორე შემთხვევაში მეფის სახე ნასაზრდოებია შუა საუკუნეების ვა-  
სალური ინსტიტუტით, რომელიც მომწესრიგებელი გახდა საზოგადოების სხვა-  
დასხვა ფენათა ურთიერთობისა. დამოკიდებულება სენიორსა და ვასალს /ქარ-  
თულ სინამდვილეში პატრონსა და ყმას/ შორის განისაზღვრებოდა როგორც  
ურთიერთსამსახური, დახმარება და მეგობრობა. სამსახური ხშირად ნიშნავდა  
არა „მიღებას“, არამედ „გაცემას“, „დახარჯვას“, ამიტომაცაა, რომ სიუჟეტის  
უპირველესი დამახასიათებელი ნიშანი იყო მეფისა და დიდებული სენიორისა

მეფე არტური არ იშურებს მდიდრულ საჩუქრებს თავისი რაინდებისთვის  
ამავე დროს ისინიც ერთგულების ფიცით უკავშირდებიან თავიანთ სენიორს და  
აღუთქვამენ, უყოყმანოდ შეასრულონ მისი ყოველგვარი ბრძანება და სისხლი  
დაიცვან მისი ღირსება.

„რასაცა ვასცემ შენია, რას არა, დაკარგულია“ — რუსთველის ეს აფორიზ-  
მი ერთგვარი „სახელმწიფოპროგრამაა“ პოემის გმირი რაინდებისთვის. ვა-  
ცემა და ბოძება, ჩუქება და არა „დება“ — აი, ძირითადი პრინციპი პატრონყმუ-  
ლი საზოგადოებისა. მეფის ერთგული ლაშქარი „ჰხვეტავს“ მის „ლარს“, როს-  
ტევანიც „უანგარიშოდ და უღევად“ ვასცემს ურიცხვ სიმდიდრეს. ტარიელ  
თავის „პატრონს“ საჭურჭლით დატვირთულ „ათჯერ ას წვიგ-მაგარ ჯორ-აქლემს“  
უძღვნის. ავთანდილი თავის ანდერძში „ვერვისგან ანაწონები“ სიმდიდრის გლა-  
ხაკათათვის გადაცემას ითხოვს. უნდა აღინიშნოს, რომ „ვეფხისტყაოსანში“ და-  
ხატულია ქართული პატრონყმული ინსტიტუტის სრული სურათი — აქ წარ-  
მოდგენილია ფეოდალური საზოგადოების თითქმის ყველა საფეხურზე მდგომ  
პირი მეფით დაწყებული და მონით დასრულებული. ყოველივე ეს დიდ მსგავ-

სებას ამჟღავნებს ევროპული ფეოდალიზმის servir-თან. ეს მსგავსება რამდენიმე პუნქტად შეიძლება ჩამოყალიბდეს:

1. ყმა მოვალეა დაეხმაროს პატრონს, მონაწილეობა მიიღოს და ნადიმობაში,
2. პატრონის დავალება ყმამ უსათუოდ უნდა შეასრულოს,
3. პატრონი უნდა იყოს მოწყალე, უხვი, კეთილი. ყმა კი — ერთგული, სანდო, მოკრძალებული.

ზემოთქმულის დასადასტურებლად არაერთი მაგალითის მოხმობა შეიძლება როგორც „ვეფხისტყაოსნიდან“, ისე კრეტიენის რომანებიდან, მაგრამ აქ სიტყვას აღარ გავაგრძელებთ. ყურადღებას გავამახვილებთ მხოლოდ ერთ, მეტად მნიშვნელოვან საკითხზე. რუსთველის პოემაში ადამიანური ურთიერთობანი /მხედველობაში გვაქვს ყმისა და პატრონის დამოკიდებულება/ სოციალური სფეროდან ეთიკის სფეროშია გადატანილი და საფუძვლად სიყვარული უდევს. „ვეფხისტყაოსნის“ მიხედვით, პატრონი არა მარტო მფარველი და მწყალობელია თავისი ყმისა, არამედ უსაზღვროდ მოყვარულიც. იგივე შეიძლება ითქვას ყმაზეც. მეფე როსტევანს „აქვს მიჯნურობა“ ავთანდილისა, იგი მისთვის „მამა“ და „მშობელია“. ავთანდილსაც „ვითა ძმა და ვითა შვილი“ უყვარს „თანა-შეზრდილი“, ერთგული და „მისთვის თავ-დადებული“ შერმადინი. „ვეფხისტყაოსნის“ პატრონყმობა არის ფეოდალურ ურთიერთობათა იდეალური სურათი, რასაც შესანიშნავად განამტკიცებს ერთი ფრაზა: „სჯობან ყოვლთა მოყვარულთა პატრონ-ყმანი მოყვარულნი.“

ამგვარი სურათი არსად ჩანს კრეტიენ დე ტრუას რომანებში. ვასალური დამოკიდებულება აქ მკაცრი ეტიკეტური ჩარჩოებითაა შემოსაზღვრული, ამიტომ ადამიანთა ურთიერთობას „რაინდული კეთილშობილების კოდექსით“ გათვალისწინებულ „კანონთა“ უცილობელი შესრულება განაპირობებს.

### 3. სიყვარული

შუა საუკუნეების რაინდულ რომანში წარმოდგენილი სასიყვარულო ურთიერთობაც „როტუალური“ გახლდათ. ვინაიდან მოწესრიგებულ ფეოდალურ საზოგადოებაში მოწესრიგებული უნდა ყოფილიყო ამ საზოგადოების წევრთა ყოველგვარი მოქმედება, თვით გრძნობებიც კი. გამიჯნურებულ რაინდს მზამზარეული ფორმით ეძლეოდა ე. წ. „სასიყვარულო კოდექსი“, რომლის ყველა პუნქტიც უყოყმანოდ უნდა ყოფილიყო დაცული:

1. კურტუაზული სიყვარული მხოლოდ რაინდთა წრის კუთვნილება იყო.
2. სიყვარულის კოდექსის ყველაზე მთავარ პირობად ითვლებოდა დუმილი და მოთმინება, ვინაიდან სიყვარული მიჩნეული იყო ისეთ საიდუმლოდ, რომელიც დაფარული უნდა ყოფილიყო ბოროტი და შურიანი თვალისგან.
3. შეყვარებული რაინდი გახლდათ არა მარტო მამაცი, ერთგული და უხვი, არამედ მოხდენილი და თავაზიანი, დახვეწილი მანერების მქონე.
4. შეყვარებული რაინდი ვალდებული იყო უყოყმანოდ შეესრულებინა სატრფოს ყოველგვარი დავალება, ვინაიდან მისი ურთიერთობა ქალთან წარმოდგენილი იყო, როგორც სამსახური.

სასიყვარულო კოდექსის ზემომოყვანილი ოთხი პუნქტი თითქმის უცვლელად მეორდება „ვეფხისტყაოსანში“.

1. პოემაში გაიდევალებული სიყვარული წოდებრივია — ავთანდილი და თინა-

თინი, ტარიელი და ნესტან-დარეჯანი საზოგადოებრივი კიბის უმაღლეს საფეხურზე დგანან — სწორედ მათ ხელეწიფებათ ჭეშმარიტი, აღმაფრთოვანებული, გამაკეთილშობილებელი გრძნობა. მათი სიყვარული ჩაისახება არაბეთისა და ანდოეთის ბრწყინვალე სამეფო კარზე და აქვე გვირგვინდება დიდებული ქორწილით.

იცვლება ნაწარმოების პერსონაჟთა მოქმედების არეალი — იცვლება ადამიანთა ურთიერთობები. ვაჭართა სამეფოში ადამიანთა შორის დამოკიდებულებას მხოლოდ სარგებელი განსაზღვრავს — ყიდვა, გაყიდვა, მოგება, წაგება, გამდიდრება, გაღატაკება — ამით ფეთქავს დღენიანად ზღვათა სამეფოს ძარღვი. აქ შეიძლება ჩაისახოს მხოლოდ და მხოლოდ ისეთი სიყვარული, რომელსაც პოეტმა „სიძვა“ უწოდა და ჭეშმარიტ, ამალღებულ სიყვარულს დაუპირისპირა.

2. „ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგში, მიჯნურობაზე საუბრისას რუსთველი ყურადღებას ამახვილებს სიყვარულის „მალვასა“ და „არ—დაჩენაზე“. რაც კურტუაზული სიყვარულის კოდექსის ერთ-ერთ ძირითად „მუხლს“ წარმოადგენს:

„ხამს თავისსა ხვაშიადსა არვისთანა ამქლავნებდეს,  
არ ბედითად „ჰაის“ ზმიდეს, მოყვარესა აყივნებდეს,  
არსით უჩნდეს მიჯნურობა, არასადა იფერებდეს,  
მისთვის ჭირი ღზინად უჩნდეს, მისთვის ცეცხლსა მოიდებდეს.“

3. პოემის პროლოგშივეა მოცემული ე. წ. „კოდექსი“ იმისა, თუ როგორი უნდა იყოს შეყვარებული რაინდი.

„მიჯნურსა თვალად სიტურფე ჰმართებს, მართ ვითა მზეობა,  
სიბრძნე, სიმდიდრე, სიუხვე, სიყმე და მოცალეობა,  
ენა, გონება, დათმობა, მძლეთა მებრძოლთა მძლეობა,  
ვისცა ეს სრულად არა სჭირს, აკლია მიჯნურთ ზნეობა.“

„ვეფხისტყაოსნის“ გმირი რაინდები პირდაპირ პასუხობენ მოცემული „კოდექსის“ ყველა მუხლს — ორივე მათგანი გამოირჩევა გარეგნული სილამაზით, სიბრძნით, სიუხვით, სიმდიდრით, გულოვანობითა და სამხედრო ქველობით. ორივე მათგანი უსაზღვროდ მოყვარულია თავისი სატრფოსი, მისი დავალების უსიტყვო შემსრულებელი, ორივე მათგანს სატრფოსათვის თავდადება და სიკვდილი უდიდეს ბედნიერებად მიაჩნია.

4. ავთანდილი სატრფოს დავალებით მიემგზავრება უცხო მოყმის საძებნელად. /აქ ერთ მომენტზე უნდა გავამახვილოთ ყურადღება — ამ ეპიზოდში ერთგვარად „ემთხვევა“ ერთმანეთს სამიჯნურო დავალების შესრულება და პატრონისადმი გაწეული სამსახური —

„პირველ ყმა ვარ, წასვლა მინდა პატრონისა სამსახურად,  
ხამს მეფეთა ერთგულება, ყოფა გვმართებს ყმასა ყმურად,  
მერმე, ცეცხლი დაუვსია, აღარა მწვავს გულსა მურად!“

ამგვარი რამ არსად შეგვხვედრია კრეტიენის რომანებში/.

ტარიელიც სატრფოს დავალებით მიეშურება ხატაელებთან საომრად და გვარაზმშაჰის ძის მოსაკლავად. ამრიგად, ზემომოყვანილი ოთხი პუნქტი, როგორც ვხედავთ, თითქმის უცვლელად „მეორდება“ „ვეფხისტყაოსანში“.



მიუხედავად ამისა, სიყვარულის რუსთველისეული გაგება სპეციფიკურია და ცალკეულ მომენტებში განსხვავდება რაინდულ რომანებში წარმოდგენილი სიყვარულის კონცეფციისაგან.

რუსთველის პოემაში შექმნილი სიყვარული ამქვეყნიურია და მიწიერი, აღმაფრთოვანებელი და გამაკეთილშობილებელი. ამ მხრივ იგი არაფრით განსხვავდება კურტუაზული სიყვარულის დოქტრინისაგან. ძირითადი სხვაობა მათ შორის სიყვარულის ობიექტის გაგებაში მდგომარეობს — თუ რუსთველის გმირების უბირველესს მიზანს ქალწულთან ქორწინებით შეერთება შეადგენს, დასაგლეთევერობული რაინდის ტრფობის საგანი მხოლოდ და მხოლოდ ქმრიანი მანდილოსანია. ადიულტერი, რასაც რუსთველი თავის პოემაში „სიძვას“ უწოდებს, რაინდული სიყვარულის ერთ-ერთი ძირითადი ატრიბუტია.

კურტუაზული სიყვარულის ადრეული თეორეტიკოსი, ანდრეას კაპელანი, აღნიშნავს, რომ ცოლქმრული სიყვარული არ შეიძლება იყოს ჭეშმარიტი, ვინაიდან მასში არის მოვალეობისა და აუცილებლობის ელემენტი. ეს სიყვარული არ არის ფარული და ეჭვებით სავსე. ქალს მხოლოდ მაშინ შეუძლია გახდეს სიყვარულის დედოფალი, თუ სხვისი ცოლია [4, 36]. მართალია, კრეტიენის ზოგიერთ რომანში /„ერეკი და ენიდა“/ ჩვენ ცოლქმრული სიყვარულის შთამბეჭდავ სურათებს ვაწყდებით, მაგრამ ეს ძირითადად ავტორის შემოქმედების ადრეულ ეტაპს ახასიათებს და ადიულტერის გაკიცხვაც მის ნაწარმოებებში პოეტური სამკაული უფროა, ვიდრე მისი შემოქმედების ძირითადი პრინციპი.

რაც შეეხება რაინდის ტრფობის ობიექტს, მშვენიერ მანდილოსანს, მისი სახე კრეტიენის შემოქმედებაში იხვეწება და ღრმავდება ახალი შტრიხებით. ადრეული პერიოდის რაინდული რომანებისაგან განსხვავებით, სადაც ქალი მხოლოდ და მხოლოდ სტატიკური პერსონაჟი იყო, კრეტიენმა სცადა ეჩვენებინა მისი შინაგანი სამყარო, აღჭურვა იგი ისეთი თვისებებით, რასაც ადრე მხოლოდ მამაკაცებში ვხვდავდით. კრეტიენის რომანებში ქალი აღარ არის მხოლოდ და მხოლოდ თავმომწონე, კეკლუცი ბანოვანი და ფათერაკთა ძიების მიზეზი — იგი ერთგულია, გაბედული, უშიშარი და თავგანწირულიც კი, მაგრამ ავტორი ბოლომდე ვერ აღწევს თავს ერთგვარ შაბლონურობას და ქალს მამაკაცთან შედარებით დაქვემდებარებულ პოზიციას აკუთვნებს. სუსტი სქესის წარმომადგენელთა ფუნქცია ნაწარმოებში მხოლოდ ორგვარია: ქალი — სატრფო ან ქალი — მეუღლე. /თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ ეს ორი ფუნქცია ზოგიერთ ნაწარმოებში ერწყმის ერთმანეთს, რაც ავტორის უდიდეს დამსახურებად ითვლება/.

„ვეფხისტყაოსნის“ ქალთა სახეები სრულიად ახალ საფეხურად შეიძლება ჩაითვალოს შუა საუკუნეების ლიტერატურის ისტორიაში. იმ პერიოდის საქართველოს ისტორიული ვითარებიდან გამომდინარე ქალის თაყვანისცემამ უმაღლეს საფეხურს მიაღწია — ქალის კულტამდე ამაღლდა. მეფეთ-მეფე თამარი სამების მეოთხე პიპოსტასად გამოცხადდა. ყოველივე ზემოთქმულმა ასახვა ჰპოვა რუსთველის პოემაში და აფორიზმის სახით ჩამოყალიბდა: „ლეკვი ლომისა სწორია, ძუ იყოს, თუნდა ხვადია!“ ამ აფორიზმის ღრმა სოციალური შინაარსი, კერძოდ, მეფისწულთა თანასწორუფლებიანობის პრინციპი, განხორციელებულია მთელი პოემის მანძილზე — „ვეფხისტყაოსნის“ გმირი ქალი არის პირველყოვლისა ბრძენი მონარქი, ღირსეული მპყრობელი სამეფო ტახტისა, ნიჭიერი პოლიტიკოსი, უსაზღვრო ჰუმანისტი და, ამასთან ერთად, უნაზესი მიჯნური. ამ მხრივ იგი მეტად შორს დგას დასაგლეთევერობული რაინდული რომანის domina — საგან.

მეგობრობა, ისევე როგორც მიჯნურობა, ერთ-ერთი ძირითადი მოტივია „ვეფხისტყაოსნისა“. პოემაში ასახული „მეგობრობის“ შესახებ ბევრი დაწერილა, ამიტომ აქ სიტყვას აღარ გავაგრძელებთ. აღვნიშნავთ მხოლოდ ერთს, რომ მეგობრობის ამგვარი გაგება არ გვხდება კრეტიენის არცერთ რომანში. თუმცა ცალკეულ ეპიზოდებში მოცემულია დამეგობრებული პიროვნებისადმი დახმარების, მისი ღირსების დაცვისათვის ბრძოლის სურათები, მაგრამ, ჩვენის აზრით, ყოველივე ეს გამომდინარეობს ისევე და ისევე ფეოდალური ურთიერთობებისაგან — რაინდისგან დავალებული პიროვნება მძიმე წუთებში მხარში უდგას თავის „მხსნელს“ და დახმარებას უწევს მას. ზოგჯერ კი შეტაკებისას დამარცხებული მებრძოლი, რომელიც უნებლიე ვასალი ხდება გამარჯვებულისა, იძულებულია მას სამსახური გაუწიოს. ყოველივე ზემოთქმულისაგან განსხვავებით „ვეფხისტყაოსნის“ მეგობრობას ღრმა ფილოსოფიური და ზოგადადამიანური საფუძველი აქვს. ისევე როგორც პატრონისა და ყმის ურთიერთობა, მეგობრობაც სიყვარულზეა დამყარებული და ისეთ მაღალ საფეხურამდეა აყვანილი, რომ სატრფოს სიყვარულსაც კი უტოლდება. რუსთველისეული მეგობრობის კონცეფცია ქართულ ეროვნულ ძირებზეა დაფუძნებული /ხალხური ძმადნაფიცობის ინსტიტუტი/, იგი იმემკვიდრებს საუკუნოვანი ქართული ქრისტიანული ეთიკის საუკეთესო ტრადიციებს /მოყვასის სიყვარული/, ითვალისწინებს გვიანდელი შუასაუკუნეების ფეოდალური და სამხედრო არისტოკრატიის ახალ ზნეობრივ იდეალს /რაინდული ეთიკა/, თანახმად ამავე ეპოქის წიაღსვლებისა, ეყრდნობა ანტიკურ ფილოსოფიას /არისტოტელეს მოძღვრება მეგობრობაზე/. ამ გზით შექმნილი მეგობრობის კონცეფცია „ვეფხისტყაოსანში“ ტიპოლოგიურად უახლოვდება რენესანსის ეპოქის ევროპაში ფორმირებულ შესაბამის თეორიებს და მსოფლმხედველობრივი დანიშნულებისა [8, 147—148].

#### 5. ზღაპრულ-ფანტასტიკური სამყარო

შუა საუკუნეების დასავლეთევროპულ რაინდულ რომანში მოქმედება ძირითადად არარეალურ სამყაროში იშლება — გამოგონილია ქალაქებისა თუ სოფლების, ტყეებისა თუ მდინარეების სახელწოდებანი. თუმცა აქა-იქ რეალური, გეოგრაფიული სახელწოდებანიც გვხვდება, გამონაგონის გვერდით ისინიც არარეალურ, ფანტასტიკურ ელფერს იძენენ.

კრეტიენ დე ტრუას შემოქმედებაში ზღაპრულ-ფანტასტიკურ ელემენტს ძირითადი ადგილი უჭირავს. ეს უკანასკნელი ისე ორგანულად შერწყმია რეალობას, რომ ძნელი გამოსარკვევია, რომელი უფრო სჭარბობს მათ შორის. ნაწარმოების ძირითადი მოტივებიც — გზის არჩევა, ხიდების, წყაროების მცველებთან შებმა, მოჯადოებული ციხესიმაგრეების აღება და ა. შ. სწორედ ამ ფანტასტიკური ელემენტითაა ნასაზრდოები. გმირის გამგზავრებაც თავგადასავლის საძებნელად ან სატრფოს დავალების შესასრულებლად აღსავსეა სხვადასხვა ფათერაკით, რომელიც საბოლოოდ კვლავ ზღაპრულამდე და არარეალურამდე დაიყვანება.

ზღაპრულ-ფანტასტიკური ელემენტების გამოყენება არ არის უცხო რუსთველის პოემისათვის. „ვეფხისტყაოსანში“ შესანიშნავად ერწყმის ერთმანეთს ინდოეთი და ზღვათა სამეფო, ხატაეთი და ქაჯთა ქვეყანა, არაბეთი და მულღა-ზანზარი. მაგრამ, უნდა აღინიშნოს, რომ პოემის სიუჟეტი ძირითადად რეალურ

ფონზე იშლება და ფანტასტიკური ელემენტი აქ მხოლოდ დამხმარე როლს ასრულებს.

ტარიელის ტრაგედია სატროს დაკარგვითაა გამოწვეული. ნესტანის ადგილსამყოფელი საიდუმლო და ადამიანის თვალთავან დაფარული უნდა იყოს, ამიტომაც რუსთველს ნაწარმოებში შემოჰყავს ქაჯები, რომელთაც ჯადოსნურ კილობანში გამომწყვდეული ნესტანი ზღვების გადალახვის შედეგად მიჰყავთ თავიანთ სამეფომდე. /თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ქაჯებიც „კაცი არიან“ და მხოლოდ „გრძნეულების ცოდნით“ განსხვავდებიან ჩვეულებრივ მოკვდავთაგან/. რადგანაც ქაჯეთის ციხეში სულიერს ვერ ძალუძს შეღწევა, ნესტანის ამბის გასაგებად რუსთველი ისეთ გრძნეულს „ავზავნის“, რომელსაც „მშვილდფიცხელი კაცის“ ისრის მსგავსად წამში შეუძლია დანიშნულების ადგილამდე მისვლა და ციხის მცველთა გვერდით უჩინრად გავლა. ქაჯებთან საბრძოლველად განსაკუთრებული იარაღ-საჭურველია აუცილებელი, ამიტომ ტარიელი დამარცხებული დევების „საკვირველ აბჯარს“, ჯაჯვ-მუზარადსა და „ალმასივით ბასრ ხმალს“ უბოძებს თავის მეგობრებს. სხვაგვარი „ჯადოქრობა“ „ვეფხისტყაოსანში“ არ გვხვდება — გმირები რეალურად არსებულ ომში იბრძვიან, მათი მოწინააღმდეგენი ხორციელი ადამიანებია, რომლებიც დაბრკოლების გადასალახავად თავის სიბრძნესა და მკლავის ძალას ეყრდნობიან, საბრძოლველად კი სატროს სიყვარული და ღმერთისა და განგების რწმენა აღაფრთოვანებთ.

„ვეფხისტყაოსნისა“ და დასავლეთევროპული რაინდული რომანის ძირითად მოტივთა ტიპოლოგიური მიმართებების განხილვას აქ დავასრულებთ. დასკვნის სახით შეიძლება აღვნიშნოთ შემდეგი — რუსთველი უხვად საზრდოობს შუა საუკუნეების ტრადიციადქცეული სახეებით, სქემებითა თუ მოტივებით, რომლებიც ასევე უხვად გვხვდება კრეტიენ დე ტრუას რომანებში, „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორის ნოვატორობა მელანდებდა ამ სახეთა თუ მოტივთა გადამუშავებასა და მათ სპეციფიკურ ინტერპრეტაციაში. მტში რუსთველი თავისი შემოქმედების ძირითად პრინციპს, რაციონალიზმს, აქსოვს, რაც „ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტის აგებულებასა და განვითარებას მკვეთრად განასხვავებს დასავლეთევროპული რაინდული რომანებისაგან. პოემის ცენტრში ინტელექტუალური ადამიანი დგას, რომლის რეალურ განცდებასა და რეალურ გრძნობებს უმღერის რუსთველი. სწორედ ასეთ პიროვნებას ხელეწიფება თავისი სიბრძნისა და გონივრული მოქმედების წყალობით ყოველგვარი დაბრკოლების გადალახვა და სანუკვარი მიზნის მიღწევა. სიბრძნე, გონიერება უდევს საფუძვლად რუსთველისეულ სიყვარულსა და მეგობრობას, პატრონყმულ ურთიერთობას. სწორედ ამით შეიძლება აიხსნას ამ მოტივთა სპეციფიკური ხასიათი კრეტიენ დე ტრუას რომანებთან მიმართებაში. რაციონალიზმს მიჰყავს რუსთველი ადამიანური, რეალური სამყაროს აღმოჩენამდე და ნაცვლად ირეალურისა რეალური არსებობის გაიდებამდე, რაციონალიზმს მიჰყავს რუსთველი ადამიანისა და სიცოცხლის, როგორც უმაღლესი სიკეთის აღიარებამდე, ნაცვლად ღვთაებრივი სასწაულისა, მოქმედების ფილოსოფიამდე [7, 333]. ეს არის გზა, რომლითაც შუა საუკუნეების ევროპა აღორძინების ეპოქამდე მივიდა. ამიტომაცაა, რომ რუსთველის შემოქმედება ველარ ეტევა შუა საუკუნეების ჩარჩოებში და რენესანსული აზროვნების დონემდე მაღლდება.



1. Аверинцев С., Поэтика ранневизантийской литературы, М., 1977.
2. ბარამიძე ა., შოთა რუსთაველი, თბ., 1975.
3. Гуревич А., Категории средневековой культуры, М., 1972.
4. Lewis G., The Allegory of Love. a study in the medieval tradition. Oxford 1975.
5. Михайлов А., Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе, М., 1976.
6. ნათაძე ნ., ცაიშვილი ს., შოთა რუსთაველი და მისი პოემა, თბ., 1966.
7. ხინთიბიძე ე., მსოფლმხედველობითი პრობლემები ვეფხისტყაოსანში, თბ., 1975.
8. ხინთიბიძე ე., „შემომხედნა, მოვეწონე“, ვეფხისტყაოსნის მეგობრობის კონცეფციის ინტერპრეტაციისათვის, ცისკარი №6, 1982.

ЭЛБАКИДЗЕ М. В.

**О ТИПОЛОГИЧЕСКОМ ОТНОШЕНИИ ОСНОВНЫХ МОТИВОВ И  
КОМПОЗИЦИОННЫХ ЭЛЕМЕНТОВ ПОЭМЫ РУСТАВЕЛИ  
«ВЕПХИСТКАОСАНИ» К ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОМУ РЫЦАРСКОМУ  
РОМАНУ**

Резюме

В статье рассмотрен вопрос о типологическом отношении основных мотивов (любовь, дружба), композиционных элементов (пространство, время) и других (персонажи, фантастика) поэмы Руставели к западноевропейскому рыцарскому роману, в частности, к творчеству Кретьена де Труа.

Делается вывод, что в обработке этих мотивов и элементов выявляется новаторство Руставели. Автор поэмы вкладывает в них основной принцип своего мировоззрения—рационализм, который выявляется как в построении сюжета, так и в образах главных героев поэмы. Этот принцип дает автору возможность открыть человеческий, реальный мир и признать человека и земную жизнь наивысшим благом. Мудростью и высоким интеллектом проникнуты мотивы человеческой любви и дружбы, отношения между вассалом и сюзереном. Это мировоззрение связано с утверждением прогрессивного мышления XII—XIII веков, которое обрело дальнейшее развитие в эпоху Ренессанса. Поэтому можно сказать, что творчество Руставели не укладывается в рамки средневековья и стоит на грани мышления эпохи Ренессанса.

M. ELBAKIDZE

**ON THE TYPOLOGICAL RELATION OF THE CARDINAL MOTIFS AND  
COMPOSITIONAL ELEMENTS OF RUSTAVELE'S POEM "THE KNIGHT IN  
THE PANTHERS SKIN" TO THE WESTERN EUROPEAN TALES OF CHIVALRY.**

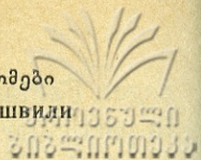
Summary

The paper deals with the problem of typological relation of the cardinal motifs (Love, Friendship) and compositional elements (Space, Time, Perso-



nages, Fantasy) of Rustaveli poem to the Western European tales of chivalry, in particular to the works of Chretien de Troys.

It is concluded that Rustaveli is innovative in the treatment of these motifs and elements, investing them the cardinal principles of his world outlook, rationalism, which is seen both in the construction of the subject and in the images of the main characters of the poem. This principle allows the poet to bring out the human, real world and to recognize man and earthly life as the highest blessing. The motifs of human love and friendship, the relationship of the vassal and the suzerain are imbued with wisdom and high intellect. This world outlook is connected with the progressive thought of the 12 th-13 th centuries, which has found further development in the Renaissance period. Hence, it may assumed, that Rustaveli's work does not fit into the strict limits of the Middle Ages but borthers on Renaissance thinking.



მარია ჩიქოვანი

### იდეისა და ფორმის მიმართების საკითხისათვის

/გ. დოჩანაშვილის მოთხრობის „ვატერ/ პო /ლოო, ანუ აღდგენითი სამუშაოები“ მიხედვით/

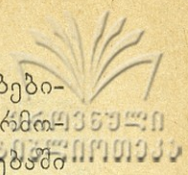
სპეციალურ ლიტერატურაში არაერთხელ განხილულა გ. დოჩანაშვილის შემოქმედებაში ფორმისა და იდეის მიმართების საკითხი. წინამდებარე სტატიაც ამ მიმართებასთან დაკავშირებულ თავისებურებებს ეხება მოთხრობა „ვატერ /პო/ ლოო, ანუ აღდგენითი სამუშაოების“ მაგალითზე.

გ. დოჩანაშვილის შემოქმედება თემატურად მრავალფეროვანია. მწერალთან დომინირებს სიკეთის, მისი მრავალნაირი გამოვლინებით, ადამიანური ხასიათების, ძირითადად ქართული ხასიათების ჩვენების, სოციალური და პიროვნების ურთიერთობის, სამყაროსთან ადამიანის ორგანული ერთიანობისა და ხელოვნების თემატიკა.

გ. დოჩანაშვილის მხატვრული სტილის თავისებურებას განსაზღვრავს თემატიკის შესაბამისი საინტერესო მხატვრული ფორმა. მისი უმნიშვნელოვანესი კომპონენტია მწერლის სტილური თავისებურებით გამორჩეული ენა — მასში უხვად წარმოდგენილი სიტყვათქმნადობებით, სპეციფიკური სინტაქსური კონსტრუქციებით, პოეტური ლექსიკის, სემანტიკისა და სინტაქსის თავისებური ნიმუშებით. სიტყვის შინაარსობრივი დატვირთვიდან გამომდინარე ემოციურ ძალას ემატება მისივე საშუალებით შემოტანილი და მწერლის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი მხატვრული ფორმის ისეთი კომპონენტები, როგორცაა: პლასტიკა /როგორც ხასიათობრივი, ასევე გარეგნული/, ფერი, რიტმი და მუსიკალური ინტონაცია. მისი აქტიური კომპონენტია სიმბოლიკაც, რომელსაც მწერალი ხშირად მიმართავს სინამდვილის მხატვრულად გადააზრების მიზნით.

მოთხრობა „ვატერ /პო/ ლოო, ანუ აღდგენითი სამუშაოები“ ერთგვარად ეტაპური მნიშვნელობის ნაწარმოებია მწერლის შემოქმედებაში თემატიკის მასშტაბურობით, მრავალპლასტიანობითა და მხატვრული ფორმის მრავალფეროვნებით.

ძირითადი თემა კეთილი და ბოროტი საწყისის ბრძოლის საკითხია. კეთილი საწყისი განსახიერებულია სიყვარულისა და თავისუფლების იდეაში. მათი მიღწევის საშუალებად კი წარმოჩენილია ხელოვნების, კერძოდ, მუსიკის ამაღლებული, ყოვლისმომცველი სამყარო და მასთან დაკავშირებული ადამიანური ბუნების რომანტიკული საწყისი.



ბოროტების საფუძველი „შიშველ რეალობაში“, სულიერ ფასეულობები-საგან დაცლილ ბიოლოგიურ ყოფაში ჩანს. ამგვარი ყოფა ადამიანში წარმოშობს მხოლოდ ხორციელი კომფორტის შექმნის სურვილს და საზოგადოებაში ტირანიის დაუნდობლობის, ფარსის დამამკვიდრებელი და ხელშემწყობია.

ზემოთ უკვე აღინიშნა, რომ მოთხრობა მრავალპლასტიანობითაც გამოირჩევა. ძირითადი თემატური პლასტია. წინააღმდეგობებით აღსავსე ყოველდღიურ რეალობასთან, ცხოვრების სიმახინჯეებთან რომანტიკული, კეთილშობილური ბუნების ადამიანის, კონკრეტულ შემთხვევაში ხელოვანის — მუსიკოსის შეჯახებისა და ამ რეალობაში ორიენტირების საკითხი. რამდენადაც მოთხრობა ფაქტობრივად ხელოვნებას, კერძოდ, მუსიკას შეეხება, პარალელურად ვითარდება მეორე, მუსიკალური პლასტიც. ამ პლასტის დომინირების საკითხი ნაწარმოებში საინტერესოა როგორც აზრობრივი, ასევე აკუსტიკური თვალსაზრისითაც (2, 147). ამის შესახებ უფრო დეტალურად ქვემოთ გვექნება საუბარი.

მკითხველის წინაშეა ობოლ-ლატაკი, მუსიკალური ნიჭით დაჯილდოებული ანდალუზიელი სოფლის მწყემსი ბიჭის ბესამეს თავგადასავალი. მას შემთხვევით ნახულობს დიდი მუსიკოსი ქრისტობალდ როხასი, რომლის სიმბოლურ მხატვრულ სახეში განზოგადებულია ჭეშმარიტად დიდი ხელოვანისა და პიროვნების თვისებები — კეთილშობილება, ნიჭიერება, შრომისმოყვარეობა, დიდი ნებელობა, სიღრმე, გამოცდილება, ღვთაებრივი სისპეტაკე, უდიდესი რომანტიკულობა. ამ პერსონაჟის სახელის ქრისტესთან მსგავსება ნამდვილად არ უნდა იყოს შემთხვევითი ნაწარმოებში (3, 139).

ბიჭი, მისი ხალასი ნიჭითა და ყმაწვილური უბიწოებით აღფრთოვანებულ ქრისტობალდ როხასს მიჰყავს ქალაქ ალკარასში და აზიარებს დიდ და ჭეშმარიტ ხელოვნებას. ბესამე ხდება „დიდი თეთრი კონსერვატორიის“ სტუდენტი და სწავლობს ფლეიტაზე დაკვრას. მის წინაშე მთელი სიდიადით იშლება მუსიკის ჯადოსნური სამყარო და ფრთას შლის ხელოვანის ლალი, ლამაზი რომანტიკული სული. ამგვარ გარემოში მას ესახება ბავშვური სიყვარულის გრძნობა როხასის შვილიშვილის, პატარა რამონას მიმართ, რომლის რომანტიკული სახე ნაწარმოებში უბიწოების, სილამაზის, ქალური სინაზისა და სიყვარულის სიმბოლური გამოხატულებაა.

თვალნათლივ იგრძნობა ბესამეს სულიერი ზრდა, რადგანაც იგი ხვდება ისეთ იდეალურ გარემოში, სადაც მაქსიმალურად ვლინდება მისი შინაგანად კეთილშობილური ბუნება და ნიჭი.

სწორედ ასეთ დროს უწყობს ცხოვრება ბესამეს რთულსა და სასტიკ გამოცდას. ამაღლებული და კეთილშობილური იდეალებით ხელმძღვანელობის პრინციპი რეალობაში მუდამ უპირისპირდება ცხოვრების განსხვავებულ წესს. ნაწარმოების მთავარი გმირიც ამ გარდაუვალი კანონის ძალით, მარტო აღმოჩნდება მისთვის უცხო და მტრულ გარემოს პირისპირ, ეს გარემო თავის ავბედით მარწუხებში გამოატარებს ბესამეს და დამთრგუნველ უარყოფით გავლენას მოახდენს მოზარდის სულზე. რომანტიკული ბუნების ბიჭს მხეცად აქცევს ცხოვრების უსამართლობასთან შეჯახება. ობოლი და უსუსური მცდარად ირწმუნებს ძალადობასა და თვალთმაქცობაზე აგებული უზრუნველი ზერელე და ცარიელი ყოფის უპირატესობას და თავადაც ცხოვრების ამგვარი წესის მიმდევარი ხდება, მაგრამ აქვე იჩენს თავს მისი პირვანდელი ბუნების ძალაც — სიკეთისა და ამაღლებული ხელოვნების მუსიკის დიდი სამყარო.

ნაწარმოებში დინამიურად არის ნაჩვენები, მთავარ გმირში მიმდინარე სულიერი მეტამორფოზის მთელი პროცესი, მისი თავდაპირველი ხულიერი გაორება, როცა ბესამეს ბუნებაში ერთმანეთს ებრძვის კეშმარტი — ხელნაწი, წრფელი მიჯნური და კაცი, რომელიც უსამართლო, დაუნდობელ ბრძოლაში თავის გატანისათვის არაფრის წინაშე არ იხევს უკან. ეს შინაგანი ბრძოლა ქმნის ნაწარმოებში ძირითად ფსიქოლოგიურ პლასტს, მის ფონზევეა ნაჩვენები ერთ ადამიანში ორი უკიდურესი საწყისის, უარყოფითისა და დადებითის თანაარსებობისა და მათი გამომვლენი პირობების საკითხიც.

საბოლოოდ, ცხოვრების ბინძური და მსახვრალი ხელისაგან ცნობიერებადამახინჯებულ ბესამეში მისთვის ჩვეულ, პირვანდელ გარემოში მოხვედრის შემდეგ კვლავ იღვიძებს ნამდვილი ბუნება. იდეური და მხატვრული თვალსაზრისით ძალზე საინტერესოა ნაწარმოებში ბესამეს სულიერი კათარზისის სიმბოლური ეპიზოდი — პირუტყვადქცეული ბესამე თავისი ბავშვობის სიყვარულის რამონას შებლავასაც განიზრახავს. გმირის პიროვნებისათვის ამ ყველაზე კრიტიკულ მომენტში მას კვლავ ეღობება წინ ქრისტობალდ როხასი. დიდი პიროვნებისა და ხელოვანის შემოქმედების მაგიური ძალით განიარაღებული ბესამე ბრმასავით მიჰყვება მის მფარველს კვალდაკვალ. ქრისტობალდ როხას იგი შეჰყავს პირუტყვის სადგომში, სადაც „გომურის მიერ სიბინძურეში“ წვივებამდე ჩაფლულს აწვდის ფლეიტას და მის ნებას დაყოლილი ბესამეც გატლანქებული, ქვადქცეული ფლეიტის შეხებით კვლავ აღვიძებს „მიძინებულ-ჯაღოქარიან“ საკრავს და მასთან ერთად კი საკუთარ ჩამკვდარ სულსაც.

ხაზი ესმება იმასაც, რომ ასეთი ბუნების ადამიანებში ბოროტებასთან შეჯახებისა და მისი დამთრგუნველი შემოქმედების შემდეგაც შესაძლებელია მარად სიცოცხლისუნარიანი, კეთილშობილური, ლამაზი სულის გამოღვიძება და კვლავ სიკეთის სამსახურში ჩაყენება. ესეც გამომდინარე იქიდან, რომ პიროვნების შინაგანი სიკეთით აღსავსე, მაღალი და ლამაზი იდეალებისაკენ მსწრაფი ბუნება თავისთავად არის ძლიერი და დაუმარცხებელი ფენომენი, რადგან თავად სიკეთე, სილამაზე და სიყვარულია ის დიდი ძალა, რომელიც საფუძვლად უდევს კაცობრიობის არსებობასა და მის განვითარებას.

ნაწარმოებში ბუნებრივად ჩანს ისიც, რომ ბესამეს ჩადენილი ცოდვის მონანიება უხდება პირადი, ადამიანური ბედნიერების დათმობის საფასურად, ნ. გელაშვილი მართებულად აღნიშნავს ამის თაობაზე: „დიდი დაცემის, დიდი შეცოდებისა და უწმინდურობის შემდეგ გადარჩენა შეიძლება იყოს მხოლოდ შინაგანი. აქ ჩვეულებრივ ადამიანურ ბედნიერებაზე ლაპარაკი უკვე გამორიცხულია, როგორც გადახდა გამოსასყიდისა — შემცოდე თმობს სწორედ ჩვეულებრივ ადამიანურ კეთილდღეობას“ (2, 143). აქედან გამომდინარე მოთხრობის ოპტიმისტური ფინალიც გაგებულია, მხოლოდ შინაგანი, კოსმიური თვალსაზრისით და არა ვიწრო ადამიანური ბედნიერების აზრით. ბესამეს სახით სამყაროს სილამაზისა და სიმართლის სული ინარჩუნებს თავის ნაწილს, თავის შვილს, მაგრამ ობოლი ბესამე კარგავს უახლოეს ადამიანებს, მამობილ როხასს და მის საყვარელ — რამონას, რადგან შეურაცხყოფილი სიყვარულის დაბრუნება შეუძლებელია. ამის გამო ბესამე კვლავ უსახლკარო, უთვისტომო და ობოლი უბრუნდება სოფელს.

ნაწარმოებში ერთგვარ სიმბოლურ ხასიათს ატარებს ქალაქისა და სოფლის დაპირისპირებაც. სოფელი თავის წინააღმდეგობებთან ერთად წარმოჩენილია ადამიანის ჯანსაღი სულის სამკვდლოდ, ქალაქი კი ცხოვრების სიძნელებ-



თან მისი მარტო დარჩენის, სულიერი და ფიზიკური ძალების გამოცდის ნად. შეუბღალავი, სუფთა ბუნების სოფელ მწყემს ბესამეს ქალაქი დასახლებებს და გამოაცდევინებს ცხოვრების სიავესაც და მის უმაღლეს სიამებესაც. სიმბოლურია ის, რომ სულიერი განწმენდის შემდეგ იგი კვლავ უბრუნდება სოფელს და ხელოვნებასთან შერწყმული მიწის მუშაკობით, ჯაფითა და გარჯით აგრძელებს შემდგომ ცხოვრებას.

გმირის იდეალიზებული სტატუსი პარადიულობასთან ერთად რაციონალურ მარცვალსაც შეიცავს. სხვა მოთხრობათა გმირებისაგან განსხვავებით, ამჯერად მწერალი იძლევა ზოგად მხატვრულ სქემა-მოდელს, რომელშიც რომანტიკული საწყისი შერწყმულია რეალისტურ, პრაქტიკულ თვისებებთან. ამდენად გ. დოჩანაშვილის მხატვრულ გმირთა გალერეაში ბესამე გამორჩეული პერსონაჟია.

საბოლოოდ კი ცხადი ხდება ერთი რამ, ბესამეს დასჭირდა ცხოვრების დიდი გზის გავლა, მისი ლამაზი და მახინჯი მხარეების შეცნობა, იმისათვის რომ მიმხვდარიყო მთავარს: ცხოვრებაში დიდია სიკეთის ძალა და მასთან ერთად რთულია მისი გზა. ამ გზას ამკვიდრებენ და მსახურებენ მხოლოდ თავისუფალი, ძლიერი და შემოქმედებითი სულის ადამიანები. მისი ერთ-ერთი გამოვლინებაა ხელოვნების დიდი სამყაროც, რომელიც თავის მხრივ აღვიძებს ადამიანში შემოქმედებით თავისუფლებას და ამკვიდრებს მასში სილამაზის, სიყვარულის, სიკეთის მაღალ იდეალებს.

ამდენად, იკვეთება ნაწარმოების უმთავრესი თემატური პლასტი: თავისუფლება—სიყვარული—პიროვნება —ხელოვნება /მუსიკა/ —სიკეთე. მოთხრობას გააჩნია შინაარსის შესაბამისი საინტერესო მხატვრული ფორმა.

ნაწარმოები, როგორც კრიტიკულ ლიტერატურაში აღინიშნა, გროტესკული რეალიზმის ნიმუშია, მისთვის დამახასიათებელი თავისებურებებით (3, 130), ფანტასტიკურობით, სარკაზმით, სატირით, პარადიულობით, მოქმედ გმირთა სქემა-მოდელების არსებობით, ხუმრობანარევი, ფსევდომეცნიერული ტონით, ნაწარმოების დასათაურებით, ავტორის ერთგვარი ავდებულის, ლაზღანდარა დამოკიდებულებით მკითხველის მიმართ, პერსონაჟთა არაკონკრეტული წარმომავლობით, განზოგადებისა და აბსტრაქტიზების საშუალებად „გაუცხოების ეფექტის“ გამოყენებით, ნაწარმოების გროტესკული ხასიათით განპირობებული ენობრივ-სტილური თავისებურებებით.

განსაკუთრებით თვალში საცემია ძლიერი ალევგორიულ-სიმბოლური ასპექტი და აქედან გამომდინარე მრავალპლანოვანი სიმბოლიკა მთავარ გმირთა ხატვისას.

ნაწარმოებში ვხვდებით მწერლის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელ გახზოვადებულ სიმბოლურ მხატვრული სახისა და მისი კონკრეტული, რეალური არსებობის პარალელებს.

კეთილი სამყაროს სიმბოლური გამოხატულებაა ამაღლებული ხელოვნების — მუსიკის, ჰარმონიულობის, სიყვარულის, თავისუფლებისა და რომანტიკულობის გარემო. ნაწარმოებში იგი ორი პლანით არის წარმოდგენილი. მისი განზოგადებული სიმბოლური მხატვრული სახეა მთავარის იდუმალებით მოსილი სამყარო: „ხოლო ფლეიტას გავსილი მთვარის ბაცად კამკამა, მიმოწყენილი რამ სულ ედგა და, თავად თუ სულმთლად მთვარისა გახლდათ, მთვარე ფლეიტის სათნოდ ერთგული, დუნეჟეჟნება კუნძული იყო“, რეალურ ხორცშესხმას კი

წარმოადგენს დიდ კომპოზიტორთა შემოქმედება „თეთრი კონსერვატორის“ გარემო, მუსიკოსები ქრისტობალდ როხასის მეთაურობით დაჯამონას რე მანტიკული სახე.

ბოროტი სამყაროს, კერძოდ სულიერებისაგან დაცლილი ბიოლოგიური ყოფის, ძალმომრეობაზე, თვალთმაქცობასა და შიშზე დამყარებული ურთიერთობის გამომხატველი განზოგადებული სიმბოლური მხატვრული სახეა წყალბურთელთა საწვრთნელი აუზი, სადაც აღდგენით სამუშაოებზე იგზავნიან კონსერვატორიის დასჯილი სტუდენტები. აქ ისინი ცხოვრების სასტიკ სკოლას ეზიარებიან მათი მწვრთნელისა და იდეური მოძღვარის „თუჯკაც რექსაჩის ხელმძღვანელობით“.

ნაწარმოებში ბოროტი სამყაროს სიმბოლიკის კონკრეტული გამოხატულებაა მურსიის პროვინციის ტირანული გარემო და მის „ძლიერთა ამა ქვეყნისათა“, სიმბოლურ-გროტესკული სახეები: ყოველგვარი მორალისაგან დაცლილი ტირანი მმართველის ტიპი ლოპეს დემორალესი, თავმოქაჩლებული ბონაპარტისტი „მეჰისტორიე კარტუზო ბაბილონია,“ რომლის სიმბოლურ მხატვრულ სახეში განზოგადებულია ტირანიის ერთგული მცველისა და ლაქიის თვისებები, ტირანული სამყაროს ტიპიური ჯალათი, ადამიანის სახით შენიღბული მხეცი ჟუსტინიო რექსაჩი.

ამგვარ გარემოში თითოეულ მათგანს ფუნქციებიც შესაბამისად აქვთ განაწილებული. მშიშარა, უნიჭო, უთავმოყვარეო, შურითა და ღვარძლით აღსავსე კარტუზო ბაბილონია ნადირივით ყნოსავს ნათელი, თავისუფალი და შემოქმედებითი აზრის მატარებელი ადამიანების კვალს. ბესამეშიც ის შეიცნობს ტირანიის მოძულე პიროვნებას და აგზავნის მას ეგრეთ წოდებულ „აღდგენით სამუშაოებზე“ გამოსასწორებლად. იქ კი ბესამესა და მისდაგვარებს მხეცებად აყალიბებს და ტირანიის ერთგულ მომავალ ცვლად ზრდის ჟუსტინიო—იგივე „თუჯკაც“, „გრდემლკაც“, „ლოდკაც“, „რკინკაც“, რექსაჩი.

ნაწარმოების ხუმრობანარევი, ფსევდომეცნიერული სათაური „ვატერ /პო/ ლოო...“ გროტესკულობის გარდა ყურადღებას იქცევს სხვა ასპექტითაც. დაწერილობა „ვატერ /პო/ ლოო“ ორ ვარიანტად წაკითხვის საშუალებას იძლევა /ვატერპოლოო/ /ვატერლოო/. ისტორიულად ცნობილი ვატერლოოს ბრძოლისა და წყალბურთის ინგლისური დასახელების /Water polo/ ერთმანეთთან დაკავშირება მრავალმხრივ უნდა იყოს საინტერესო სიმბოლური თვალსაზრისით.

უბირველეს ყოვლისა, „ვატერლოო“ ტირანიის ეპოქის ომების ტიპიური ნიმუშია. ამ ბრძოლაში საბოლოოდ განიცადა კრახი იმ დროის ყველაზე დიდი ტირანის ნაპოლეონის დესპოტიზმსა და ძალმომრეობაზე აგებულმა დიდმპყრობელურმა იმპერიამ, აკი კარტუზო ბაბილონისათვისაც „ყველაზე დიდი ძალიან ცუდი უდიდესი ადამიანის ყველაზე დიდი დამარცხება“ სწორედ ვატერლოოა.

ნაპოლეონის ეპოქისა და მისი პროდუქტის ვატერლოოს ბრძოლის კონტურები სისხლისღვრით, ძალმომრეობით, უსამართლო ზრახვებით ჰეგემონობის მოპოვება ნათლად იკვეთება დასჯილ სტუდენტთა „გამოსასწორებელ“ წყალბურთის აუზის მაგალითზე. „ვატერლოო“-საგან განსხვავებით მოთხრობაში „ვატერ /პო/ ლოო“-ს გარემო არის ადამიანის ლამაზი, ამაღლებული და კეთილშობილური ბუნების უდიდესი დამარცხება. დამწყები მუსიკოსები აქ სწავლობენ ჯუნგლის კანონებს. „ვატერპოლოო“-ს გარემოში მოხვედრილი ბესამეც მხოლოდ ამ კანონთა ათვისების წყალობით იძენს ქონებას, სახელსა და ერთი შეხედვით ყველაფერს, რაც შეიძლება ისურვოს ადამიანმა უზრუნველი



ცხოვრებისათვის, მაგრამ მასთან ერთად იგი კარგავს ყველაზე ძვირფას სულიერ თვისებებს: კეთილშობილებას, ამადლებული სიყვარულის უნარ-სიძინეობას, შემოქმედის სულსა და საბოლოოდ კი თავის ლამაზ რომანტიკულ ბუნებას. ცხოვრების ამგვარი წესი მას აქცევს მხოლოდ საკუთარ ინსტინქტთა დაკმაყოფილების სურვილით 'შეპყრობილ მხეცად, რომელიც ინდიფერენტული ხდება ყველაფრისადმი, რაც ქმნის ადამიანის მორალურ სახეს. როგორც ნაწარმოებიდან ჩანს, ბესამეს ინტერესების სფერო იფარგლება მხოლოდ შეჯიბრებაში გამარჯვების სურვილით, აღებული ფულით საროსკიპოში ნებეგრობით, სასმელსაჭმელით კუჭის ამოვსებით და ძალზე მდარე ესთეტიკური მოთხოვნის დაკმაყოფილებით.

ისტორიულად ვატერლოოს ბრძოლა იყო ტირანიის აღდგენის ცდის განწირული სულისკვეთების გამოხატულება. ამდენად, მოთხრობაშიც იგი ადამიანის ბუნებაში ჩადებული მუდმივი პოტენციური კოდის არსებობაზე მიგვანიშნებს და კვლავაც ტირანიის დაუშვებლობის ერთგვარ გაფრთხილებადაც მოჩანს.

საბოლოოდ კი ვატერლოოს ბრძოლის სიმბოლური გააზრება, ნაწარმოების სიუჟეტურ ქარგაში შემოტანა და „ვატერპოლოს“-თან მისი დაკავშირება, მწერლის მიერ ყოველგვარი სულიერი ფასეულობისაგან დაცლილი ბიოლოგიური, პრიმიტიული ადამიანური ყოფისა და მისი პროდუქტის—ტირანიის მიმართ გამოტანილი საბოლოო განაჩენის გამოხატულებაა და მოთხრობას დედამართვის რეალიზებაც.

ამდენად, ნაწარმოებში „ვატერპოლი“-სა და „ვატერლოო“-ს სიმბოლური დაკავშირება სულიერებისაგან დაცლილი ცხოვრების წესის ფორმისა და შინაარსის ანალოგიას გამოხატავს. ამგვარი ყოფა ჭეშმარიტი არსით თავისებური „ვატერლოოა“ — ბრძოლა ტირანიისა და ძალმომრეობის დასამკვიდრებლად, მხოლოდ გარედან ლამაზ საბურველში გამოხვეული და დაფარული ადამიანთა თვალისაგან, ისევე როგორც წყალბურთის აუზის სანახაობრივად ლამაზი ზედაპირი, რომლის სიღრმეშიც ყოველგვარი ყალბი და თვალთმაქცური ილეთის გამოყენებით სამკვიდრო-სასიცოცხლოდ შებმის ერთმანეთს წყალბურთელები.

ყურადღებას იპყრობს მთავარი გმირის ბესამე კაროს მხატვრული სახის მრავალპლანოვანი სიმბოლიკა. ერთი მხრივ, პატარა ბესამე ადამიანში ღვთაებრივი საწყისის, სულიერი სიწმინდისა და მისი ერთგვარი გარეგნული გამოხატულების ღვთაებრივი სიწმინდის სიმბოლოა. ამის მიმანიშნებელი უნდა იყოს მოთხრობაში, იესო ქრისტესა და ბესამეს სიღარიბეს შორის გავლებული პარალელი. მის მხატვრულ სახეს ერთგვარ რეფრენად ახლავს—„რას მერჩით, ნეტა.. მე ღარბი ვარ, როგორც იესო“. მეორე მხრივ ბესამე არის ადამიანის მხეცური საწყისის სიმბოლური გამოხატულება, რომელიც მკვეთრად წარმოჩნდება ცხოვრების სიმახინჯებთან მისი შეხებისას. სწორედ ეს პლანია ნაწარმოებში გროტესკის ობიექტი.

ბესამეს სიმბოლური მხატვრული სახის მესამე პლანი პიროვნული თავისუფლებისაკენ სწრაფვაა. ამ სიმბოლიკას ნაწარმოებში ასრულებს და ამთლიანებს მწერლის მიერ შემოტანილი პროსპერ მერიმესეული კარმენის მხატვრული სახე. გ. დოჩანაშვილის მოთხრობაში კარმენის სახის მხატვრული დატვირთვის შესახებ არაერთი თვალსაზრისი გამოითქვა:

მართებულად მიგვაჩნია, კარმენის სახის წაკითხვა დაუმორჩილებლობისა და თავისუფლების უსაზღვრო სიყვარულის მარადიულ ხატებად. მურსის

პროვინციისა და ქალაქ ალკარასის ტირანულ სამყაროს იგი უპირისპირდება როგორც სიმბოლო თავისუფლებისა.

მოთხრობაში კარმენის მხატვრულ სახეს მეორე ფუნქციაც აქვს. მისი მეშვეობით იქმნება გროტესკული გამოსახვა, თუმცა იგი თავად არაა გროტესკის ობიექტი, კარმენი ნაწარმოების ყანრულ (გროტესკულ) სტრუქტურაშიცაა ჩართული. მწერალი მისი სახით კილავს თანამედროვეობის ზოგიერთი მორალურ-ზნეობრივი საკითხის ობივატელურ გააზრებას /3, 134/.

აღნიშნულ მოსაზრებებს ჩვენ დაფუძნებით მხოლოდ, რომ ნაწარმოებში კარმენი და ბესამე თავისუფლების მხატვრულ-სიმბოლური სახის ორი სხვადასხვაგვარი გამოხატულებაა. კარმენია თავისუფალი, ლაღი და ძლიერი სულის პირველყოფილად უშუალო, ბუნებრივი გამოვლინება. მისგან განსხვავებით ბესამე იმავე სულს მისი უმაღლესი, რაფინირებული ფორმის, შემოქმედებითი ტალანტის სახით ავლენს. თუ ერთისთვის სულის თავისუფლების გამოვლენის ასპარეზი შავი სამყარო, კონტრაბანდისტული საქმიანობაა, მეორისათვის ამ ასპარეზს ხელოვნების, კერძოდ, მუსიკის დიდი და განსაცვიფრებელი სამყარო წარმოადგენს.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მხატვრული ფორმის უმნიშვნელოვანესი კომპონენტია მწერლის სტილური თავისებურებებით გამორჩეული ენა, მასში უხვად წარმოდგენილი სიტყვადქმნადობებით, სპეციფიკური სინტაქსური კონსტრუქციებით, სიტყვებში ფონეტიკურ-მორფოლოგიური ცვლილებებით, პოეტური ლექსიკის სემანტიკისა და სინტაქსის თავისებური ნიმუშებით.

მოთხრობაში კულმინაციურ წერტილს აღწევს მწერლის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი და მის ბოლო პერიოდის ნაწარმოებებში /„კაცი, რომელსაც ლიტერატურა ძლიერ უყვარდა“, ერთი რამის სიყვარული, დაფარვა რომ ჭირდება, ანუ მესამე ძმა კეჟერაძე“, „განმსდგომი შუაკაცი“, „მიწა და ვანო და წიფელი, ხე“ /ჩატარებული ენობრივი ექსპერიმენტი.

მიგვაჩნია, რომ მოთხრობის „ვატერ/პო/ლოო, ანუ აღდგენითი სამუშაოები“ ენის სპეციფიკურობა განპირობებულია როგორც ნაწარმოების ყანრობრივი თავისებურებებით /გროტესკული რეალიზმი/ /3, 135/, ასევე მწერლის მიერ სიტყვის ფარული სემანტიკური და აკუსტიკური შესაძლებლობების გამოვლინების ცდითა და მოთხრობაში მათი საინტერესო გამოყენებით (1, 128; 2, 145).

საბოლოოდ კი ნაწარმოებში ენობრივი ექსპერიმენტის განმსაზღვრელ ფუნქციად წარმოგვიდგება მოთხრობის საერთო, მრავალპლანოვანი განწყობის შექმნა, — მუსიკის, რომანტიკულობის, ჰარმონიულობისა და მის საპირისპიროდ სულიერი სიცარიელის, მსხვრევისა და დისჰარმონიულობის, ნახევრად ფანტასტიკური სამყაროს სიტყვაში გადმოტანა და აუღერება მკითხველის წინაშე.

ამ თვალსაზრისით, მეტად საინტერესოა მოთხრობაში დადასტურებული სიტყვადქმნადობები, ახალი შინაარსობრივი ნიუანსით დატვირთული ნეოლოგიზმები, რომელთა უმრავლესობა რთულ ეპითეტებსა და ლოგიკურ განსაზღვრებებს წარმოადგენს. სიტყვადქმნადობათა დიდი ნაწილი ძალზე ტევადია აზრობრივი თვალსაზრისით.

მაგ. „ტუჩფლეიტებიანი“ — ნაგულისხმებია ტუჩზე ფლეიტამიღებული ბესამე.

„ცალქოხიანი /მამამისი/“ — ნაგულისხმებია ბესამეს მამა, რომელსაც მხოლოდ ერთოთახიანი ქოხი გააჩნდა.



„ტევადზურგა“ — ნახმარია დედამიწის ეპითეტად.

„მიძინებულჯადოქრიანი /საკრავი/“ — ჯერ აუქლებელი ფლეიტა.

„თვალეზშიმველი“ — ლაპარაკია თავ-ფეხიანად თალხი სამოსით მონაზონზე, რომელსაც თვალებიდა აქვს დაუფარავი.

„ვეტერ /პო/ ლოო“ — იხ. ვატერლოოს// ვატერპოლოოს ზემოთ გახსნილი სიმბოლიკის აზრი.

„ლოდკაც“, „რკინკაც“, „ქვაკაც“, „თუჯკაც“, „გრდემლკაც“, რექსაჩის ეპითეტებია.

მოთხრობაში ვხვდებით „მიმო“ ზმნისწინით ნაწარმოებ ეპითეტებად გამოყენებულ საინტერესო ნეოლოგიზმებს. ისინი ორი ნიშნით იპყრობენ ყურადღებას — ამ სიტყვებში ერთდროულად იგრძნობა ნაწარმოების ხასიათიდან გამომდინარე ირონიული, არტისტული განწყობილების შექმნისა და სიტყვის სემანტიკური მნიშვნელობის ნიუანსირებული და ამავე დროს უფრო ზოგადი გადააზრებისაკენ მისწრაფებაც. „მიმო“ ზმნისწინის პირველადი ფუნქცია — ურთიერთსაწინააღმდეგო მიმართულების ჩვენება ქმნის როგორც მსუბუქი ირონიის /მიღებ-ძოდების თვალსაზრისით/, ასევე ზოგადობის /მიმოდების/ ეფექტს.

მაგ. „მიმოფლეიტე“ — სიტყვებში ჩანს მსუბუქი ირონია მუსიკოსის მიმართ და ამავე დროს ხაზი ესმება ფლეიტაზე დამკვრელის ხელის მოძრაობასაც; „მიმოფანფატე“ — ფანტაზიით აქეთ-იქით რომ რალაცას მიედ-მოედება.

„მიმოძინებული“ — ლაპარაკია შუადამის ქალაქზე და ჩანს დღე-ღამის ამ მონაკვეთში ქალაქის, მის მცხოვრებთა მდგომარეობის უფრო ტევადად, ნიუანსირებულად და ამავე დროს ზოგადად წარმოჩინების ცდა. აქ იგულისხმება: მიძინებაც, დაძინებაც, ჩაძინებაც.

მოთხრობაში იგრძნობა სიტყვის ეკონომიურობისადმი დიდი მისწრაფებაც. უხვად გვხვდება სიტყვათშედგენილობები, რომლებიც ფაქტობრივად მთელი ფრაზის, წინადადების კომპრესიას წარმოადგენენ. ესეც გ. დოჩანაშვილის სამწერლო ენის ერთ-ერთი თავისებურებაა.

მაგ. უცნაურმზერადაბინდული, ხავსლამაზმოდებული, უფლებადიდადმემოსილი, დაწინაურ-აწინარეულ-ჩინმენდლებიანი, პირ-დაბნეულ-გახარებულ-ლიმილიანნი, ჰაერთ-დიადი-მპყრობელები, „თავზეხორცდასხმული /აღსადგენლები“ — მეტაფორული ეპითეტი. გულისხმობს ხალხს, რომელშიც ხორციელი სჭარბობს სულიერს.

მოთხრობის ენისათვის დამახასიათებელია სიტყვებში ფონეტიკური ცვლილებების შეტანა: ხმოვნის გაორმაგება, გასამმაგება, შეკვეცა და სხვა. ამ ფორმალური ხერხის გამოყენებით მწერალი ქმნის ნაწარმოების საერთო ტონს. ფონეტიკურად სახეცვლილ სიტყვებს მოთხრობაში შეაქვთ ხელოვნებისეული რომანტიკული, აბსტრაქტული, გროტესკული გარემოს შესაბამისი განწყობა. ხმოვანთა სიჭარბე ან სინაკლულე თავისებურ ქდერადობას ანიჭებს სიტყვას და უფრო აადვილებს მუსიკალური და არამუსიკალური გარემოს შეგრძნებას. ასეთია სიტყვები: ი/ი/ს, უჟმალღესი, სრუულად, დი-იდი, დადგაა, იქნაა, ასკეთ, აა-სე, გადააბიჯა, კიდეენ, მოოორთტლ, ძიო /ა/, აიმ /აი იმ/, აის /აი იეს/ და სხვა.

გ. დოჩანაშვილთან სულიერებისაგან დაცლილი ყოფის ბგერწერული ხატი ფაქტობრივად უხმოვნოა: აბათ, რ. დ. ყ. რექსაჩი, ფრანცსკავ /ფრანცისკო/, რდჟ-აჩმა /რიხობერტ დანიელ ჟუსტინიო რექსაჩმა/ რა დ, /ა/, ბსმ-ა, დღბ/მ და სხვა. თანხმოვანთა დახვავება ქმნის არამუსიკალურობის ეფექტს. არამუსიკა-

ლური სამყარო კი მწერალთან ანტისულიერის, ძალადობისა და სიყალბის ადგი-  
ვატია (2, 148).

ზოგიერთ სიტყვაში ნაწარმოების მრავალპლანოვანი განწყობილების შექ-  
მნელ ფუნქციას მკაფიო რიტმის არსებობაც ასრულებს. ასეთია ფუძეგაორ-  
მაგებული და გასამმაგებელი სიტყვები: კირ-კირ-მოკირწყულულ; ტან-ტატანუ,  
დაპირ-დაპირებებით, კვირ-კვირობით, მზა-მზარეულებს; ალ-კა-რას კარრას და  
**სხვა. უარყოფითი კონოტაციის: ჩაპრა-მაჭრაებს, აწრუწმაწუნებ, პაწაპუწობებს,**  
შიგნი-შიგან და სხვა. მეტნაკლებად ეს სიტყვები მუსიკალური ინტონაციის შექ-  
მველნიც არიან. ამ ინტონაციურობას რიტმთან ერთად ქმნის მათი ბგერწერაც.

ნაწარმოებში საერთო, მრავალპლანოვანი განწყობის შექმნას უნდა ემსა-  
ხურებოდეს სიტყვებში მორფოლოგიური თუ ფონეტიკური ცვლილებების შე-  
ტანა. ამ ცვლილებების შეტანით ავტორი გარკვეულ ელფერს, კონოტაციას  
სძენს სიტყვის ძირითად სემანტიკურ მნიშვნელობას. მაგალითად: კომპოზიტი  
**„უთავ-უბოლოდ“**, სალიტერატურო ენაში არსებულისაგან განსხვავებული მიმ-  
დებური ფორმები: „შესხვადასხვიევ“ — სხვადასხვა კაცის გამომცვლელი,  
„საგამარჯვებო“ — გამარჯვების მომტანი, გასამარჯვებელი, „საგასაცნობო“ —  
გასაცნობი, „მოერთგულე“ — ერთგული, „მეხეტყევეები“ — მეტყევეები, „დასუ-  
ნამოებული“ — სუნამონაკურები, „აგოროზებული“. ამაღლებულ რომანტიკულ  
განწყობას აძლიერებენ: „ზე“ — ნაწილიანი რთული ფუძეები: „ზეუცხო“, „ზესა-  
ოცრება“, „ზენეტარული“, მწერლის მიერ შექმნილი სიტყვა „ამაღზევება“ და  
ბოლოს ვითარებითი და მიმართებითი ზედსართავების სალიტერატურო ენისა-  
თვის უცხო ფორმები: „თიხური“ — „თიხურად ბზინავდა“, თოვლოვანი — „თოვ-  
ლოვანად სპეტაკი“, თეთრული — „თეთრულად იდგა“, შიშინი — „შიშინად იდგა“

მოთხრობაში გვხვდება სიტყვა, რომელსაც ფონეტიკური ცვლილება პარო-  
დიული არტისტულობის განწყობასთან ერთად, ახალი ნიუანსით გამდიდრებულ  
სემანტიკურ მნიშვნელობას ანიჭებს. მაგ. სალიტერატურო ფორმა „მივსეირნ-  
ობთ“. მწერალი მოთხრობაში ერთ ადგილას ხმარობს „მივსეირნაობთ“, პირ-  
ველისაგან განსხვავებით ფორმა „მივსეირნაობთ“ ქანაობასთან, რწევა-რწევით  
სეირნობასთან დაკავშირებულ აკუსტიკურ ასოციაციას იწვევს. ეს კონტექსტი-  
თაც დასტურდება. მაგ. „ნაწილობრივ ზემორემოყვანილი და ძირითადად ქვე-  
მორესახსენებელი ამბის ავტორი, აფრედერიკ მე, ყოვლად ფანტასტი, შეუმი-  
ნევლად აახტა უკანიდან ეტლს და ზურგითა სარკმელს სუნთქვაშეკრული მიე-  
წება...“

მააშ, ასე — მივსეირნაობთ ეტლის ზურგს მიკრული აფრედერიკ მე გაფა-  
ციცებით იჭვრიტებოდა სარკმელში...“

ნაწარმოებში ფარსის, გროტესკის ტონის შემქმნელია მწერლის მიერ უხვად  
გამოყენებული დიალექტიზმები: „საცხა“, „გამოხტებოდეს“, „ძრიალ“, „გა-  
ლაფთყე“, „მოთ“ /მოდი/ და სხვა; ყარგონული გამოთქმები: „-აბათ, ბიჭებო,  
ძალღისთავებო, ხომ გესმით ყურში რა ჰანგებია, რა ჯიგრიანი.“

„აბა ჰე, თაჰო, ფრანცესკას მუცელში წიხლი ხეთქე... კარგია, ასე ჰუან,  
ძვირფასო, ფრანცკას ერთი ისეთი ლეწე წიხლი ყელში“ და სხვა. ვულგარიზმე-  
ბი: „შე ვირიშვილო“, „მე შენი აქეთ გამომგზავნიის“, „ჯან კარლოვ, ტკბილო,  
დღეს არაფერი იგიჟამია, ჩვენ შენი დედა?“ და სხვა, ბარბარიზმები: „შენ ცაფა-  
ტანემ“, „აბა ხუანი რა სახელია, დუშენკა? ჰუანი იქნები შენ, მაი დარლინგ?“  
„სალუტ“, „სალოლ“ და სხვა.

ამგვარად, ნაწარმოების ძირითადი თემის სულიერი და სულიერებისაგან

დაცლილი ყოფის დაპირისპირების წარმოსაჩენად, შესაბამისი განწყობის შექმნელად მწერალი სრულყოფილად იყენებს სიტყვის გამომხატველობით დას — მის სემანტიკურ და აკუსტიკურ შესაძლებლობებს.

შინაარსობრივი თვალსაზრისით ამის გამომხატულებაა მოთხრობის ენაში გამოვლენილი: ძირეულ სიტყვათა სემანტიკური მნიშვნელობების ნიუანსირებული გადაზრებისაკენ სწრაფვა, სიტყვის უნარი იყოს აბსტრაქტული, ზოგადი და ამავე დროს მაქსიმალურად კონკრეტული, ეკონომიურად გამომხატავდეს ძალზე ტევად აზრს.

სტრუქტურული, ფორმალური თვალსაზრისით სიტყვის გამომსახველობითი ძალა მკვეთრად ვლინდება გარკვეული ხმოვანებითა /ჟღერადობით/ და რიტმულობით ნაწარმოებში მუსიკალური ინტონაციების შემოტანაში. როგორც დასაწყისშიც აღვნიშნეთ, მოთხრობაში გვხვდება სიტყვები, რომლებშიც ამკარად იგრძნობა მათზე დაკისრებული რიტმული ფუნქცია და ბგერითი შედგენილობით გაძლიერებული მუსიკალური ინტონაცია. მუსიკალური ინტონაცია ასევე იგრძნობა წინადადებაშიც: „ჯერ მსაჯული ამბობდა: „დიდი ჰერცოგის სატევარს ვფიცავთ...“, და „ვფიცავთ... ცავთ, ავთ, ვთ...“ — გუგუნებდა აღდგენილების ღონიერი ხმები აუზში, მთელი დარბაზი ჰერცოგიანა ფეხზე იდგა, „რომ ძმურ პაექრობაში ვიქნებით პატიოსანნი...“, „პატიოსანნი, ოსანნი, სანნი...“, „მართებულნი და უმწიკვლონი...“, „და უმწიკვლონი, მწკვლონი, ლონწკვლონი...“ „და ერთმანეთი, როგორც წყალზემოთ, ასევე წყალშიც გვეყვარება“. „გვეყვარ, ყვარ, ყვება...“. მუსიკალური ეფექტი აქ მიღწეულია ერთი მხრივ, სიტყვათა ჟღერადობით, განსაკუთრებით სიტყვა „უმწიკვლონი“, მეორე, მათ შორის სონანტი და ყრუ თანხმოვნების თანაარსებობითა და ერთგვარი თამაშით, მერვე მხრივ, წინადადებების მკაფიო რიტმული წყობითა და საბოლოოდ კი ექვს ეფექტის გამოყენებით.

წინადადებაში რიტმული და მუსიკალური ინტონაციის გაძლიერების თვალსაზრისით, არანაკლებ ყურადღებას იმსახურებს კავშირების, ნაწილაკების, შორისდებულებისა და სასვენ ნიშანთა ხმარებისადმი მწერლის დამოკიდებულება. რიტმულობის, მუსიკალურობის მინიჭების ფუნქცია შეთავსებულია მათ ძირითად დანიშნულებასთან.

ამასთან ერთად ნაწარმოების შინაგან რიტმს, მუსიკალურ ინტონაციასა და თხრობის დინამიკას განსაკუთრებულად აძლიერებს წინადადების ინვერსიული წყობა და პოეტური სინტაქსის სხვა სახეთა სიუხვეც. ყოველივე ზემოაღნიშნულის ტიპური მაგალითია შემდეგი წინადადებები: „რა და ძალა და, სიმძლავრე და, გამწარება და, რისხვანარევი ღონიერება და, სიძულვილი უხ, და თანაც რაც მთავარია, აჰ, სითვალთმაქცე ისეთი ტკბილი, და ვემრიელი, და აკრძალული ცხოვრებაში ვითომცდა, ხილი“.

„რომ შესძლებოდა უფრო მწარედ ვისიმე ჩქმეტა, იმ სამი თითით, რომლებითაც რომ სოფლის პატარა ეკლესიაში კვირ-კვირადობით პირჯვარს იწერდა, ახლა გომურთან, თუკი არავინ უყურებდა, ხის კედელში თითისტოლა ლურსმანს თითქმის ბოლომდე აჭედებდა და პირმოკუმული დაძაბული, იმ სამი თითით დიდად ურჩ ლურსმანს უკანვე თრთოლვით ამოაძრობდა ხოლმე; აჭედებდა კვლავ“.

მოთხრობაში სიტყვა საოცრად მდიდარია მხატვრულობის თვალსაზრისით. უხვად გვხვდება მეტაფორის, მხატვრული შედარების, სხვადასხვა სახის ეპითეტების, ჰიპერბოლის, მეტონიმის, ალეგორიის სახეები.

ხაზი უნდა გაესვას რომანტიკული განწყობის გამაძლიერებელი ეპითეტების ერთ ნაწილს. ესენია ნაწარმოებში ქალთური უბიწოების, სიყვარულის, სილამაზის გამომხატველი სიმბოლური მხატვრული სახის, რამონას მუდმივად თანმხლები ეპითეტები (3, 132). ეს ეპითეტები საინტერესოა საზღვრულსა და ნათესაობით ბრუნვაში მდგარ მსაზღვრელს შორის არსებული თავისებური აზრობრივი კავშირის თვალსაზრისით. მაგ., „ოთახის რამონა“ — ოთახში მყოფი რამონა. „შიშის რამონა“ — შეშინებული რამონა, „ბინდის რამონა“ — ბინდში გამოჩენილი რამონა, „მაღალფარდოვნების რამონა“ — მაღალფარდოვნად მოსაუბრე რამონა, მშრალი რამონა, შინაგანად გამშრალი რამონა და ასე შემდეგ.

ნაწარმოებში პაროდირებული არტისტული, რომანტიკული თუ აბსტრაქტულ-ფანტასტიკური გარემოს შესატყვისი ტონის გაძლიერების მიზნით მწერალი მიმართავს საინტერესო განყენებულ ეპითეტებს. მათ შორის უხვადაა მეტაფორული ეპითეტებიც. ისინი ყურადღებას იპყრობენ სპეციფიკური სინტაქსური კონსტრუქციისა/ზედ. სახ. ვით. ბრ.-ში+ზედ. სახ. სახ. ბრ.-ში/ და შემადგენელ სიტყვათა თავისებური აზრობრივი კავშირის თვალსაზრისით. მაგ. „სალუქად საშიწქალის“ — თავისი მოძღვნილობითა და სიკონტაგით საშიში ქალის; „თეთრად გრძელთმიან მუსიკოსს“ — გრძელი თეთრი თმის მქონე მუსიკოსს; „ჩაქუჩის ყრუდ წერტილოვანი ხმა“ — ჩაქუჩის მიერ გამოცემული წყვეტილი და ყრუ ხმა; „უილაჯოდ მონაცრისფრო“ — ძალადაკარგული, სუსტი ნაცრისფერი; „ნატიფად უილაჯო“ — თავის უღონობაშიც კი საოცრად დახვეწილი, კონტექსტის მიხედვით სასურველიც; „უცოდველად ჭუჭყიანი“ — სულით უბიწო, მხოლოდ გარეგნულად გასვრილი, „აღზევებულად მუქი სახება“ — ლაპარაკია მონაზონზე, „ავგოროზებულად სპეტაკი დანაორთქლი“ — ლაპარაკია ბეთპოვენის ნაწარმოებზე, ხშირად გვხვდება პარადოქსული ტიპის ეპითეტებიც: „სიფრიფანად ღონიერი“, „მძიმედ უწონო“, „მორცხვულად უკმეხს“ და სხვა.

მოთხრობის „ვატერ /პო/ ლოო, ანუ აღდგენითი სამუშაოები“ ენობრივ-სტილური თავისებურება გვევლინება მხატვრული ფორმის განმსაზღვრელ კომპონენტად. ძისი მეშვეობით უფრო მკაფიოდ წარმოჩინდება მწერლის შემოქმედებისათვის განსაკუთრებულად დამახასიათებელი დანარჩენი ფორმალური კომპონენტები, როგორცაა: პლასტიკა /იგულისხმება, როგორც თავად სიტყვის პლასტიკური ბუნება, ასევე სიტყვითვე განპირობებული მოქმედ გმირთა გარეგნული და ხასიათობრივი პლასტიკა, შინაგანი რიტმი და ინტონაცია /ამაზე ზემოთ გვქონდა საუბარი/ და სიტყვით ფერწერა.

სიტყვის პლასტიკური ბუნების საკითხს ჩვენ უკვე შევეხეთ. ნაწარმოებში პლასტიკის ფენომენი გმირის ხატვის აქტიურ საშუალებადაც გვევლინება. საერთოდაც, პერსონაჟთა ხატვის მწერლისეული მანერისათვის განსაკუთრებულად დამახასიათებელია გმირის ჩვენება ხაზგასმული გარეგნული პლასტიკით დატვირთული ქცევით. ზოგ შემთხვევაში იგი გმირის ხატვის ძირითად საშუალებადაც გვევლინება, მაგ. მოთხრობაში „თავფარავნელი ჭაბუკი“ გარეგნული პლასტიკის, მოძრაობის რაგვარობის ჩვენებით მწერალი გადმოსცემს გმირის სულიერ მოძრაობასაც და აქედან გამომდინარე, მის ხასიათსაც. მოთხრობაში „ვატერ /პო/ ლოო, ანუ აღდგენითი სამუშაოები“ გმირის ხასიათის ამგვარი გახსნის ერთ-ერთი ტიპური მაგალითია პატარა ბესამესა და რამონას შეხვედრის ეპიზოდიც: „... ბესამემ თავი უშნოდ ჩაკინკლა, გოგონამ მოკლედ ჩაიმუხლა, ბესამემ ჯიბეში უმიზეზოდ ჩაიყო ხელი, გოგონამ ვანზე გაიხედა და გრძელი კა-

ბიდან წინ გამოაჩოჩა ლამაზი ფეხსაცმელის წვერი, ბესამეს წენგოიანი თითები გაახსენდა და მეორე ხელიც ჯიბეში იტაცა, მაგრამ ამასობაში თურმე ეზოში იყო“.

მოთხრობის მხატვრული ფორმა ყურადღებას იპყრობს ფერისა და მისი სიმბოლიკის ფენომენით. აქ ფერთა მთელი პალიტრაა წარმოდგენილი: თეთრი, ცისფერი, ყვითელი, მწვანე, წითელი, იისფერი, შავი, ვერცხლისფერი და მათთან ერთად მწერლის მიერ შემოტანილი: კამკამა მთვარისფერი, ღველფისფერი, მელნისფერი, ბნელი, უილაჯოდ მონაცრისფრო, ფესვგადგმულად მწვანე, დამდგარი წყლის ფერი და სხვანი.

სიმბოლური მნიშვნელობის მატარებელია: ბაცი ფერები — ცისფერი — შინაგან სიწმინდესთან შერწყმული ოპტიმიზმის, სიხალისის, ნაწარმოებში ეს არის რამონას ერთ-ერთი დამახასიათებელი ფერი.

თეთრი — სიწმინდის, სინათლის, ამაღლებული ხელოვნების, მოთხრობაში მისით ხასიათდება მუსიკის ტაძარი — „დიდი თეთრი კონსერვატორია“. თეთრი ცისფერის გვერდით რამონას ერთ-ერთი დამახასიათებელი ფერია. იისფერი — რომანტიულობის, ოცნების ფერი. ისიც რამონასთან მიმართებაში გვხვდება. მუქი ფერები: მწვანე — ბუნების ფერი. მისი საოცრების, უსაზღვროებისა და განუზომელობის გამომხატველი. ამ ფერით ხასიათდება ასევე ქრისტობალდ როხასის თვალებიც — „ფესვგადგმულად მწვანე“, „დამდგარი წყლისფერი“ — სა და „უილაჯოდ მონაცრისფროს“ შენაშავი. „რაც დამდგარი წყლისა ფერი; უილაჯოდ მონაცრისფრო და ფესვგადგმულად მწვანე თვალები ჰქონდა“.

შავი — საინტერესოა შავი ფერის მრავალპლანოვანი აზრობრივი სიმბოლიკა ნაწარმოებში. კარმენის თვალების ფერის სიმბოლური გააზრების შემთხვევაში იგი არის პირველყოფილურად უშუალო ვნებისა და პიროვნული სილაღის /თავისუფლების/ გამომხატველი, „აჰ, კარმენისტა, ბოდიშით, კარმენ, რა გქონდა მაინც შესაყვარებელი, ვერ გამიგია, აუუყუნებდი თუმცა მაგ თვალებს, შავ თვალებს, დიდრონ თვალეში ცეცხლი ვიხტუნავდა, სივარტათათვის აღის მოძდები...“, „ლამის კენტ ლებანში მჯდომ“ და მთვარის შუქზე ფლეიტაზე მოვარჯიშე ბესამეს შემთხვევაში კი სიბნელე და მისი იდუმალება არის სამყაროსაგან განკვეთის, საკუთარ თავთან მარტო დარჩენისა და საკუთარ სულიერ სამყაროში ჩაღრმავების საუკეთესო ფონი და საშუალება.

იგივე შეიძლება ითქვას მოთხრობის ერთ-ერთი გმირის, მონაზვნის მხატვრული სახის მუქ ფერში გააზრების მწერლისეულ ხედვაზედაც, „აღზევებულად მუქი სახება“. და საბოლოოდ, დამდგომით ფლეიტაზე დამკვრელი ბესა აქვს მავალითზე. ხელოვნებაში — მუსიკაში განსხეულებული სიკეთის ფონად არსებობის შემთხვევაში, ლამის სიბნელე, სიშავე ალბათ არის წუთისოფლის ის ფონიც, ის სიბნელე, რომელზედაც შესამჩნევი ხდება ნათელი. „ბესამე დღისით ხნავდა, სთესავდა, რწყავდა, იმკიდა, ხოლო ფლეიტას, რადგანაც მთვარის კუთვნილი იყო, მაინც ღამე, კი ღამე ერჩია, ნაშუალამევს ქოხიდან ფრთხილად გამოდიოდა ბესამე კარო და უძაღლებო მახლობელ სოფლებს დამდგომით ისე ფაქიზად, ისე წმინდად ედებოდა მთვარის ეყვნები, მძინარე გლეხებს, მიწის მუშაკთ, დალოცვილ მიწის მფლობელებსა და ყმებს, ძილში მკრთალ შვებად ეფინებოდათ ამ სუყველაზე იდუმალი საკრავის ხმები, შვებასვე გრძნობდა ბესამე კარო, ისევ ობოლი, რადგან მიწაზე ფეხშიშველად მდგარს და ფლეიტით ღამის მაკეთილშობილებელს, არ აწვალებდა ბევრ ჩვენგანისათვის ისეთი უნდო: რატომ ვარ... რისთვის...“ — ღამის ლებანში თითქოს კენტად იჯდა ბესამე,



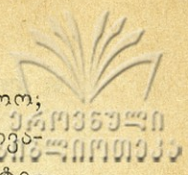
გარემოსილი ფლეიტის მწუხრით, და ეს, სწორედ ეს გახლავდათყე მისი ნამდ-  
ვილი აღდგენითი სამუშაოები, ქვეყანასა და მის ჯინჯველეთზე მხატვ. ფლეიტა-  
ტით მიმომფენი თავისუფლება და სიყვარული. გ. დოჩანაშვილის ბევრ ნაწარ-  
მოებში ფერი, ისევე როგორც პლასტიკა გმირის ხატვის ერთ-ერთი ძირითადი  
საშუალებაა. საანალიზო მოთხრობაში გმირის ფერწერით ხასიათის გახსნის ტი-  
პიური მაგალითია რამონას დახასიათება: „სალამობით, მიყუჩებისას, შებინდე-  
ბის ჟამს, როცა სულდგმულებს: მწერს, პირუტყვისაცა და ადამიანს სხვანაირი  
რამ თავშესაფარი უნდებათ ხოლმე, ოთახის კარო ტახტზე იწვა და ბაცი გოგო-  
ნა ახსენდებოდა—მინდვრის რამონა. უცნაურიაჰ ქოლგისტოლა იებით ხელში...  
მაღალ ბალახში იდგა და იდგა, დაიძვრებოდა ბესამესაქენ ნელი ნელ მერე, მწვა-  
ნე გზას წელით მიაპობდა და საკვირველიაჰ ლაწვზე ხალად გვირილა ედო, შუბლ-  
ზე საამოდ შემოხლართოდა ტირიფის წნული, თითზე ბეჭდად ყაყაჩო ჰქონდა“,  
სხვა შემთხვევაში: „და თუ ოდესმე ჩემი ცოლი მართლა გახდები, რამონა,  
ამბობდა კარო, ღილს იწვალებდა, იყურებოდა განზე,—თუკი გახდები... აი,  
შენ თუკი ჩემი ცოლი გახდები, მაშინ?!“

— რა მაშინ... ბესამესფერი გადაედო, წითლად აღვივდა მინამდე თეთრი,  
თოვლის რამონა.

- აი იქ, მაშინ...—მთლად აირია ბესამე, ღილი ჯიბეში ჩაიდო და თქვა:
- იქ სარეცელზე...
- რა სარეცელზე... ისევ გათოვლდა ღველფის რამონა.
- იქ, სარეცელზე, ხომ მაკოცნინებ ხელზე“.

„დიდი ფიჭვის ქვეშ გოგონა იდგა, ჭალის რამონა, ცისფერ კაბაზე თეთრად  
მაქმანებგაწყობილი...“

გ. დოჩანაშვილის პროზისათვის დამახასიათებელია დიდი შინაარსობრივი  
დატვირთვისა და შინაგანად ექსპრესიული ვრცელი წინადადებები. ამ ტიპის  
ერთ-ერთ წინადადებაში მოთხრობიდან „ვატერ /პო/ ლოო, ანუ აღდგენითი  
სამუშაოები“ გმირის შინაგანი განცდის მზარდი პროცესის ხატვისას ნათლად  
ჩანს მხატვრული ფორმის თითქმის ყველა კომპონენტის სიუხვე: სიტყვის პლა-  
სტიკურობა, პროცესუალობის, დინამიკურობის წარმოჩენის უნარი, ხმოვანება  
/ყლერადობა/, რიტმი, და ინტონაცია, სიტყვით ფერწერა... „მაგრამ ბესამე  
ჩვენ-ჩვენი კარო, ვერას ამჩნევდა, თეთრი შენობისაქენ მონუსხული მოადგამ-  
და ფეხს, იგი კი, იის, თეთრად ჩაგები, ადგილზე მძიმედ, თეთრულად იდგა, მე-  
რე შე მ ჩ ა ტ და თითქოსდა ოდნავ, რადგან ბესამეს სწორედ იქედან რაღაც  
გამჭოლი ხმა შემოესმა, კლარნეტისა იყო, მერე სულ სხვა ხმა, ვიოლინოსი, მოთ-  
ბოდ დამზრზენი, და შე მ ს უ ბ უ ქ და შენობა უფრო, ხმები კი ბესამესა მცირე  
ნაბიჯთა წყალობით, ძალას იკრებდნენ, დიადდებოდნენ, ხვერდოვანი რაღაც  
საკრავიც გამოერიათ, საკუთარ თავთან გულჩახვეულად მობაასე, მერე კიდევ  
სხვა, აღმა და დაღმა მთარული ხმებით, გა ს ი ფ რ ი ფ ა ნ და შენობა უფრო,  
საღდაც აიჭრა მაღალი ბგერა, სულ სხვებიც აჰყვენენ, და გუნდი და გუნდი საკ-  
რავთა, გამყლავნებული და ნებამიშვებული, ამა თეთრ სკაში, აჰ, ზუზუნებდა  
და ყოველგვარი ჰარმონიის წინააღმდეგ ამხედრებული უზენაესი თავყრილობა  
— სრულიად ორკესტრი, მოვარჯიშე და ათქვეფილი, აჭრილ-დაჭრილი და შემ-  
ლილივით ოკრო-ბოკროდ აღზევებული, დიდ-შენობაში უთავ-უბოლოდ ხმა-  
ნებდა და თავად სახლი კი ა ტ ო რ ტ მ ა ნ ე ბ უ ლ ი, ზევით აწევას ლამობდა,  
თითქოს ამა თეთრ სკაში, ყოვლისმომცველში, თუმც არეული და აწეწილი,  
მაინც მუსიკა, თავად მუსიკა, ჯანღოვანი, მუსიკა ენთო“.



მოთხრობის საერთო ანალიზი საფუძველს გვაძლევს „ვატერ /პო/ ლოო, ანუ აღდგენითი სამუშაოები“ იდეურ-თემატური და მხატვრული ფორმის თვალსაზრისით კვალიფიცირებულ იქნას როგორც უდავოდ მრავალმხრივ საინტერესო და საყურადღებო მოვლენა თანამედროვე ქართულ პროზაში.

ლიტერატურა

1. ლ. ბ რ ე გ ვ ა ძ ე, მხატვრული ნაწარმოები და კრიტიკოსის პოზიცია, „მნათობი“, 1983, №1.
2. ნ. გ ე ლ ა შ ვ ი ლ ი. აფრედენრიკი და განაბულ ჯადოქრიანი საკრავი, „ცისკარი“, 1983, № 7.
3. ა. გ ო მ ა რ თ ე ლ ი., კარმენი ანუ თავისუფლების სიყვარული, „ცისკარი“ 1983. №3.

წარმოადგინა უახლესი ქართული ლიტერატურის ისტორიის კათედრამ

ЧИКОВ АНИ М. З.

К ВОПРОСУ О СООТНОШЕНИИ ИДЕИ И ФОРМЫ (ПО РАССКАЗУ Г. ДОЧАНАШВИЛИ «ВАТЕР (ПО)ЛОО, ИЛИ ВОССТАНОВИТЕЛЬНЫЕ РАБОТЫ»)

Резюме

В рассказе Г. Дочанашвили „Ватер (по) лოო, или Восстановительные работы“ идее произведения соответствует своеобразная художественная форма.

Наряду с многообразностью художественной формы произведение отличается масштабностью тематики и многоплановостью.

Главным тематическим пластом является характерное для творчества Г. Дочанашвили в целом сопоставление романтического начала с грубой реальностью. Так как произведение касается искусства, в рассказе параллельно развивается музыкальный пласт, который несет как смысловую, так и акустическую нагрузку.

В художественном переосмыслении действительности писатель часто прибегает к символическим образам. В статье раскрыты некоторые символические художественные образы.

В рассказе „Ватер (по) лოო, или Восстановительные работы“ специфика писательского языка Г. Дочанашвили обусловлена как жанровой особенностью произведения (гротеск), так и умелым использованием акустических возможностей языка в целом.

Характерной особенностью художественной формы анализируемого рассказа является использование феномена пластики (как внутренней, характерной, так и внешней) и символического цвета для обрисовки персонажа.

ON THE RELATIONSHIP OF IDEA AND FORM (ACCORDING) TO THE  
G. DOCHANASHVILI'S STORY "WATER (PO)LOO OR  
REHABILITATION WORKS"

S u m m a r y

In G. Dochanashvili's story "Water (po)loo or Rehabilitation works" an original artistic form corresponds to the underlying idea of the story. Along with the richness of artistic form, the story is notable for the importance of its theme and a diversity of meanings. The main thematic meaning, as a whole, is the confrontation of the romantic aspect with the coarse reality, which is typical of Dochanashvili's artistic style.

Since the story is about art, the author develops a musical theme which has both a literary sense and an acoustic meaning.

In his artistic interpretation of reality the author frequently uses the language of symbols. The story has some symbolic characters.

The specific language of the author is conditioned by the story's genre (grotesque) and the skilful use of acoustic possibilities of the language on the whole.

The use of the phenomenon of plasticity (internal, character, or external) and of the colour symbolism in portraying the personage is a characteristic feature of the artistic form of the story under discussion.





ЛЯХОВА Е. И.

## О ДРАМАТИЗМЕ И ДРАМАТИЧЕСКИХ МОТИВАХ

(на материале романа О. Чиладзе «И всякий, кто встретится со мной...»)

Категория драматического в литературоведении, как, впрочем, и в эстетике в целом, до сих пор определена недостаточно. Несмотря на ряд специальных работ, посвященных драматизму (1), которые появились в последние десятилетия, категория драматического как самостоятельная (наряду с трагизмом, сатирой, юмором, героической и др.) выделяется далеко не всеми учеными (2). Более того, авторы имеющих работ порой настолько расходятся друг с другом в определении драматизма, что трудно вывести единое, общее его понимание. И в самый раз вспомнить известное высказывание Вяземского о романтизме, который, «как домовый — всякий говорит, что он есть, но никто не может ткнуть в него пальцем».

Опираясь в своем истолковании драматизма на точку зрения В. И. Тюпы, (3), попытаемся на примере анализа романа О. Чиладзе «И всякий, кто встретится со мной...» показать наиболее характерное для драматизма, выделить фундаментальные драматические мотивы, присутствующие во всех произведениях данного «строения чувств» (4, 421).

В самом общем виде драматизм можно представить как напряженность между внутренним потенциалом личности, ее «я для себя» и внешним проявлением, реализацией этого потенциала, иначе — способом существования личности для «других». Эта драматическая напряженность вызвана тем, что личность оказывается избыточнее, «шире» своего существования, не может реализовать себя полностью в своей жизни. Отсюда — драматические неудовлетворенность и тоска. Подчеркиваем: в произведениях с драматическим «строением чувств» личность рассматривается, как отмечал В. Г. Белинский, «не столько по отношению к обществу, сколько к человечеству» (5, 38); в драматической картине мира человек предстает не в какой-либо функции, роли миропорядка, которую он должен реализовать (гражданин, полководец, ученый и т. д.), а в своей причастности к общечеловеческому бытию, точнее, «со-бытию» с другими личностями (сын, возлюбленный, отец...)\*

Для драматической картины мира характерной является разобщенность личности с другими людьми, с чем связан мотив драматического страдания; поскольку суть бытия мыслится именно в единении с «другим», в «братстве».

Своеобразной формулой драматизма может служить сказанное об

\* Поясним словами Белинского о литературной героине: «Совсем не нужно, чтобы Ревекка была непременно царица или героиня вроде Юдифи... нужно только, чтоб она была женщина...» (5, 25),

одном из персонажей анализируемого романа — Георге: в нем, «как в клетке с прутьями, был заперт какой-то маленький осиротевший зверек» (6). Само внешнее бытие личности оказывается тесной клеткой, в которую не может вместиться все «Я». Отсюда — драматическая нереализованность. Так вечной «чужой» нянькой остается Агатия, не имевшая ничего своего, кроме любви и добра, которым могли бы позавидовать и боги» (с. 309). Но эти любовь и добро остаются нереализованными, поскольку выращенных чужих детей связывает с ней «не любовь, а лишь привычка», а собственных детей у нее никогда не было. «И она была женщиной; и ей хотелось испытать все установленное богом для женщин — и роды, и оплакивание!» (с. 227). И в этой неосуществленности — драматизм. Отсюда — и «самая человеческая и страшная зависть «Агatii к Анне — матери, потерявшей ребенка, «ибо и о таком могла лишь мечтать» она (с. 226—227). Ее же жизнь «утекла, прошла мимо ... выманив ... все, что ей требовалось, взамен швырнула ... неродившегося ребенка» (с. 227). Прошедшая мимо, упущенная, «не так» прожитая жизнь — еще один характерный драматический мотив, новой гранью отражающий неадекватность личности своему существованию.

Другой пример драматической нереализованности — неосуществленная любовь. Дом, дети, стада — это «долг», внешняя жизнь борчалинца, не затрагивающая его сути, глубин его души, на дне которой — христианка со своим «отродьем». Ибо он «если кого на земле и любил, то лишь эту христианку». (с. 209). И этих единственно нужных ему существ борчалинец лишен (лишен и до выстрела майора, и вдвойне — после него). Поэтому даже «грызущая изнутри крыса тоски ему приятна», так как является хоть и болезненным, но напоминающим о единственно ценном, утерянном..

Бессилие потомка Эскулапа — Джандиери — исцелить человека и тоска от этого — тоже проявление драматической нереализованности. Нереализованности «величественного, как господь Бог», человека, за потерянного подобно ничтожной пылинке «в сверкающей тьме собственных слез, как ничтожный птенец, застрявшего в колючих зарослях собственной тоски!» (с. 235) — (ср. со зверьком, запертым в клетке).

Драматизм нереализованности — стержень проходящего через весь роман лейтмотива неосуществленной мечты (Анна, Георга, Бабуца, Аннета...). Наконец, все члены семьи Макабели не реализуются в семейном родстве, «братстве»: «Как заблудившиеся сироты, бредут они (...) не находя дорогу домой, ибо дома у них не было никогда..» (с. 381).

Мотив одиночества — один из центральных, наиболее характерных для драматизма, ибо лежит в основе его «механизма»: единственно ценным в жизни мыслится связь со своим «другим» (будь то мать, род или нация в целом). И это-то единение оказывается недостижимым. Драматический герой «обречен» на одиночество.

В романе одиноки все, начиная с Кайхосро, для которого «умирала лишь еще одна ночь одиночества» (с. 10). Одиноки все члены семьи Макабели. Анна, «выросшая сиротой, с самого начала обделенная, одинокая среди своих сверстниц» (с. 34), потерявшая мужа, — «была одна, и никто не мог разделить ее одиночества» (с. 37). «Невыносимое одиночество» (с. 51) мучает Георгу, Аннету, Бабуцу, Нико, Александра.

В романе о роде, о доме, о семье драматический мотив одиночества выступает как сиротство, актуализируя не вообще отсутствие для личности своего «другого», а кровно родного (сиротство

Анны, Георги, самого Кайхосро, Бабуцы, позже — Аннеты и ее братьев, Марты, Агatii, даже Маро). Пронзительным символом одиночества, всеобщего сиротства является олень, «одиночеством ослепленный и оглушенный» (с. 236) — «сирота, беспризорник, божий подкидыш» (с. 237).

Неосуществленная попытка прервать одиночество, вырваться к людям — оборванная выстрелом одного из этих людей — квинтэссенция драматизма романа, его ядро. Близок к этому, на наш взгляд, и финал романа. Да, безусловно, по дороге к своему дому идет «новая» Марта, идет вместе с родным дядей. Александр обрел брата, цель жизни, восстановил свой род в крови своей.. Но полного «самоосуществления» нет и здесь, что позволяет избежать нарочитой публицистичности. Да, есть надежда, есть ее свет — цветы, ласточки... Но на последних страницах звучит сказанное Александром: «Благослови нас, матушка.. видишь, сироты мы!» И в ответ слова вечной матери: «Что же поделаешь: вся наша жизнь — вдовство и сиротство!» (с. 405).

С мотивом одиночества связан мотив «примысливания» другого, исторически восходящий к более древнему трагическому мотиву двойничества. Одинокое сознание за отсутствием реального ближнего порождает из себя своего «другого». Так в осиротевшей окончательно (после потери «друга» Кайхосро и матери) душе Георги как бы вторично, заново рождается его умерший отец. «Именно это и было в сущности, спасением Георги» (с. 55).

Сознание своей связи — пусть даже с умершими — спасает героев а также удерживает повествование в целом от безысходного пессимизма. Ведь, как говорит отец Зосиме, «пока на матери окровавленная рубашка сына, земля еще не погибла» (с. 228). Есть вера в связь людей, пока сын продолжает «искать в своей душе отца» (с. 86).

В минуту предельного одиночества и отчаяния сознание Аннеты, как бы раздваиваясь, порождает «мертвую сестру». В Александре дважды воедино сливаются два брата: «жаждущие мести библейские Симеон и Левий — на пути к обещанной сестре; путь же к родному брату он проделывает как бы вместе с ним: «братья идут сквозь сознание Александра, сквозь его окоченевшее тело, сквозь его застоявшуюся кровь... Они существуют лишь в этой крови — в действительности их уже нет.. В действительности Александр был один». (с. 381—382).

Своеобразный «примысливаемый» свой другой — и кукла Асклепиодота для Аннеты, а позже — и для Агatii (соединение в могиле двух неживых сирот: «игрушечной дочери» и «игрушечной матери») — как бы прекращение одиночества.

Осел в доме Макабели, этот «монумент одиночества и безысходной скорби» (с. 224), в другом месте — «статуя одиночества» (с. 387) — «удивительно живой, с удивительно добрыми, умными глазами» — тоже предстает единственным «близким» в неживом и чуждом пространстве. Потерявшие всех Георга, а позже — его мать, живут в хлеву рядом с ослом — «слава богу, в эти бесконечные ночи рядом с ним был хоть притаившийся в углу хлева осел» (с. 83). Возле осла проводит день после смерти Агatii и Аннета, в своем предельном одиночестве тянущаяся к чему-то живому, жаждущая хоть какого-то ответа извне. «Парочка» родителей ей предельно чужда, они выглядят скорее убийцами (не случаен и страх Аннеты), а осел как бы «откликается ей: «Как бы почувствовав ее взгляд, осел шевельнулся; а может, ей это и показалось. В этот момент ей очень

хотелось, чтобы рядом с ней был хоть кто-нибудь живой, кроме этой парочки, пусть даже осел!» (с. 308).

Причины драматического одиночества различны. <sup>Очень часто</sup> в его основе лежит другой драматический мотив — разлуки, расставания. Разлукой с мужем кончилось краткое, двухмесячное, счастье Анны. Как предельно точно заметил Г. Асатиани, муж Анны остается «цельным, неделимым символом в романе, как дух, как воспоминание о чем-то прекрасном и безнадежно утраченном» (7, 325).

Разлучены матери с сыновьями: живущие в одном доме, но видящиеся только украдкой, ночью, Анна и Георга; и другая мать — сохнувшая в разлуке с Нико — Бабуца, умирающая в конце концов смертью сына. Невыносима разлука с урукийским домом для борчалинца, который «просто не знал, что ему делать, как поступить — не в данный момент, а вообще — если для него навсегда закрылась дорога к той, без которой ему не к чему были и семья, и скот, не к чему было быть мужчиной!» (с. 210).

Другая, не менее важная причина драматического одиночества — глухота, непонимание окружающих. Наиболее яркий пример тому — символический крик петуха. Рвущий себе глотку, надрывающий сердце в крике, петух в тексте романа прямо соотносится с непризнанным пророком, «разъяренным и изумленным — глухотой мира и отдаленностью и равнодушием того, для чьего слуха он усердствовал» (с. 121)\*.

Драматизм нереализованности поставлен здесь в прямую зависимость от «глухоты мира»: «ибо все, что он понял, все, на что Бог раскрыл глаза ему одному, никому, кроме него, не понятно и не интересно» (с. 123).

Члены семьи Макабели могут временно терять способность «слышать» другого, как, например, Александр. Но абсолютная глухота — черта каиновой пары: Кайхосро и Петре — недочеловеков, недоличностей (вспомним утрату самим себя Кайхосро: «меня нет»... (с. 313) или «откуда я знаю, что я — действительно я» (с. 103).

Мир глухоты, мир нереализованности — основа двух других драматических мотивов: тайной и явной жизни, (3, 177), а также мотива ухода из этой жизни.

Тайная, внутренняя жизнь, жизнь-полусон, полумечта, тайные встречи по ночам Анны с сыном; ночные приходы в Уруки борчалинца... А после пробуждения — «тебя окатывала холодной водой свирепая, беспощадная действительность, для которой сон этот смехотворен, нелеп, гроша медного не стоит...» (с. 120) «Тайная» жизнь, таким образом, — глоток воздуха, миг самореализации, соединения со своим другим; миг подлинного бытия, чего личность лишена в жестоких буднях жизни «явной».

Жизнь «тайная» — «награда» (явная — «долг»); в ней личность предстает самой собой, своей сутью, а не тем, чем вынуждена являться в «явной» жизни людям. Так борчалинец в глазах своих жен был десять лет опоен зельем, «все эти десять лет он был другим человеком». Но этот «другой» и был его подлинной сутью, его «я» настоящим, но в том-то и была беда, что эти десять лет слепоты не толь-

\* Трудно, опираясь на приведенные цитаты из текста, согласиться с Г. Л. Асатиани, который увидел в петухе «символ жизненной страсти, самоутверждения, экстаической жажды жизни», «стихия» которого — «пестрота и крик» (7, 316).

ко были лучшим, драгоценнейшим временем его жизни, но остались им и сейчас, когда они ему уже не принадлежали...» (с. 211).

С неадекватностью личности ее внешнему существованию связан и мотив ухода. «Улететь отсюда ей хотелось больше всего...» (с. 35). Так вводится в повествование повторяющийся образ девочки на качелях — символ мечты о другой жизни. Уйти, то есть изменить свое существование (разорвать «клетку») стремятся почти все герои романа, но их стремление остается или одной мечтой (Анна), или оканчивается неудачной попыткой — драматической неосуществленностью. Аннета «должна была при первом же выходе из дому броситься под колеса жизни» (с. 351); с полдороги возвращается назад, домой, а точнее, в хлев—Георга... Наиболее неадекватной формой инобытия личности становится «предельный» уход Александра—уход «за» пределы своей причастности к окружающей жизни вообще—из своего, «этого» дома—в «тот» мир—в могилу, «в гроб» («Жена меня в гробу ждет... Другого места у нас нет») (с. 229). Не случайно при попытке Александра построить новый дом (вместе с Маро) возникает параллель с Кайхосро: оба дома «чужие», строятся не на любви, а на ненависти, «назло» всем и всему.

Разобщенность, чуждость в драматическом мире могут доходить до своего предела — самоотчуждения. В этом случае имеет место драматическая вина. При всей несхожести, даже антагонистичности старого и молодого Макабели — Кайхосро и Александра, есть одна деталь, объединяющая их, — вина перед самим собой: предательство человечности в себе, ведущее к самоотчуждению.

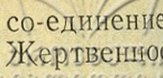
Сомнение, терзающее Александра в заснеженном пространстве, требует: «Покайся!» Перед кем?—«Так близко к Богу, так наедине с ним ты, должно быть, не будешь уж никогда [...]. Вы с Богом наедине. Ты — и ничего больше! Или Бог — и ничего больше...» (с. 365). Бог и человек совмещены в одном, один — судия и кающийся, предавший в себе Бога, а точнее — человека, отвергший братство и тем самым превративший себя, как и свою руку, в уродливый обрубок.

Предельное самоотречение—забвение не только своего города, рода (шире — родины), но и собственного имени — подмена себя на другого — такова вина перед самим собой Кайхосро. И здесь наступает прозрение и драматическое покаяние. Ибо без этого, без понимания вины и страдания перед нами предстал бы гротесково-саркастический персонаж, полностью отождествляемый со своим мундиром — нечто в духе щедринских обитателей города Глупова. Но предсмертное «каюсь», а особенно крик «мама» — первое и последнее человеческое движение к «другому», близкому, выводит героя из обличительно-саркастического плана и подчеркивает, усиливает единую драматическую тональность всего романа.

Так возникает еще один драматический мотив: загубленной зря жизни, убитой в себе фиалки, если использовать символический образ отца Зосиме. «Мы вспоминаем, что и он был человеком», — пишет Г. Асатиани, считая, правда, что жалость к Кайхосро возникает только после его посмертного унижения Александром (7, 312). Не соглашаясь с критиком в отношении последнего, мы считаем приведенную выше его фразу предельно точно отразившей драматизм загубленной зря жизни — фиалки.

Ибо все люди, как говорит отец Зосиме, рождаются с чистым запахом фиалки, которую позже бросают в грязь.

Выше говорилось о драматизме нереализованности. Однако есть



в романе и драматизм как раз реализации. Есть встречи, со-единение, обретение. Но осуществляется это ценой жертвы. Жертвенное обретение искомого со-единения с другими—еще один существенный драматический мотив. Так Георга еще в детстве думает о своей смерти, которая дарует ему любовь матери, находившейся вместе с борчалинцем. Жертвенным соединением, причем обоюдным, представляется и убийство Георги. Изгнанный из Уруки борчалинец спустя многие годы «с душераздирающей тоской и печалью чувствовал, что главным в его жизни была все-таки любовь не к Анне, а к Георге, что десять лет подряд он добивался любви не Анны, а Георги», в которого «никогда, никаким колдовством не смог бы вдохнуть свою душу и кровь» (с. 213). Пролитая кровь соединяет убийцу и жертву, она дарует борчалинцу сына. Отсюда и библейская параллель: «агнец безвинный, уготованный в жертву Богу вместо родного сына...» Поэтому и борчалинец предстает не грязным убийцей, а «святым и угрюмым, как ангел смерти» (с. 219).

Но есть, на наш взгляд, обретение и Георгой своего близкого («словно давно потерянной и случайной нашедшейся собаки»). Сам запах борчалинца, к которому прижимается умирающий, — «удивительно знакомый, с детства родной, такой забытый и в то же время такой незабываемый...» (с. 219). Между ними как бы устанавливается связь в пространстве, что возможно только между близкими друг другу: спавший Георга выходит из хлева к приснившемуся и ждущему его наяву человеку (в романе есть еще пример такой связи: Нико, почувствовавший на расстоянии смерть матери).

Символом жертвенного соединения, на наш взгляд, является и образ железной дороги в романе (8, 94). С одной стороны, это соединение разрозненных городов, людей. Но соединение, опять-таки, ценой жертв: дорога, «болезненно» утверждаясь, меняет самую природу («вместо лесистых склонов перед глазами вставали голые, буро-желтые обрывы, вырубленные и засохшие рощи, куцые поля...») С железной дорогой рождается новая жизнь, «не имевшая ни корней, ни прошлого» (с. 329).

«Жертвой своей мечты» (с. 351) становится Аннета. Дорогой ей человек, заменивший братьев, будет рядом всегда. Но встреча с ним оплачена ценой неподвижности ног. Да и слова инженера о любви прерываются его мыслями о «своем кресте», «своей Голгофе», что не позволяет окраситься в мажорные тона свершившемуся соединению двух близких людей.

Наконец, Александр, побыв «Христом в Варазве и Варазвой во Христе», заново обретает утерянную и отвергнутую любовь, обретает братство, чувство своего дома, — «квинтэссенцию своей человеческой природы и призвания» (7, 288), — но обретение происходит у парализованных, укутанных пледом ног сестры и у заснеженной могилы брата.

Таковы, на наш взгляд, основные мотивы драматизма. Мотивы, формирующие единую нравственную норму, передаваемую драматическим «строением чувств» произведения от автора — читателю.

Правомерность разговора о нравственной норме драматизма в целом объясняется тем, что в основе его, как и любого другого типа художественности — сатиры, героики, юмора... — лежит нераздельность художественной типизации и нравственной оценки. Заключаемая в

драматизме нравственная норма может быть выражена словами Тей-  
яра де Шардена: «Чтобы быть полностью самим собой, нам надо  
идти [...] к другому» (9, 258).



## ЛИТЕРАТУРА

1. См.: Карягин А. А., О драматизме как эстетической категории / Карягин А. А. Драма как эстетическая проблема. — М., 1971. — с. 24—59; Козак А. И., О драматическом в современном искусстве / Вопросы истории и теории эстетики. М., 1977 —вып. 10. — с. 175—185; Конев В. А. Драматизм в искусстве как форма отражения противоречий действительности. Автореф. дис. канд. филос. наук. — М., 1964; Пospelов Г. Н., Проблемы исторического развития литературы. — М., 1971. — с. 17—151; Савилова Т. А. Категория драматического / Савилова Т. А. Эстетические категории. Опыт классификации. — Киев—Одесса, 1977 — с. 53—59; Яранцева Н. А., Эстетическая природа драматизма в искусстве. Автореф. дис. ...канд. филос. наук. — Киев, 1967.
  2. Нет упоминания о драматизме, например, в работах авторов, ставящих своей целью описание и систематизацию основных эстетических категорий: Громов Е. С. Основные эстетические категории. — М., 1981; Красностанов Э. Г. и Средний Д. Д. Основные эстетические категории: опыт систематизации и исторического исследования. — М., 1983.
  3. Т ю п а В. И. Художественность литературного произведения. Вопросы типологии. — Красноярск, 1987.
  4. О типологии художественного воздействия литературного произведения на читателя (сатирическом, элегическом, идиллическом и пр.) впервые заговорил Шиллер в своей статье «О наивной и сентиментальной поэзии», назвав его «господствующим строем чувств» художественного произведения. См.: Шиллер Ф. Собр. соч.—М., ГИХЛ, 1957—Т. 6.
  5. Белинский В. Г. Собр. соч.—М., ГИХЛ, 1948,—Т. 2. Здесь и далее разрядка моя.
  6. Чилладзе О., И всякий, кто встретится со мной... М., 1981. Далее ссылки на роман даются в тексте.  
Асатиани Г., Поэзия и проза. /Асатиани Г. Крылья и корни, М., 1981.
  8. Интересное наблюдение о связи двух образов-антиподов — Мито и Иагора с символом железной дороги см: Беставашвили А., Заметки о прозе Отара Чилладзе/ Писатель и жизнь, М., 1987.
- Тейяр де Шарден П., Феномен человека. М., 1965.

Представила кафедра истории русской литературы

ელენა ლიასოვა

დრამატისტიკისა და დრამატულ მოტივთა შესახებ (ო. ჰილპის რომანის  
„კოვალთან ჩემთან მოკვლევას“ მიხედვით)

რ ე ზ ი უ მ ე

ნაშრომში დრამატიზმი განსაზღვრულია როგორც პიროვნების შინაგან პო-  
ტენციალსა და მის გარეგნულ გამოვლენას შორის დაძაბულობა, ამ პოტენცია-  
ლის რეალიზაცია, გაანალიზებულია მარტოობისა და სხვა ისეთი დრამატული  
მოტივები, რითაც რომანის ერთიანი ზნეობრივი ნორმა ფორმირდება.

E. LYAKNOVA



ON DRAMATISM AND DRAMATIC MOTIFS (AS EXEMPLIFIED BY  
O. CHILADZE'S NOVEL "AND ANYONE WHO ENCOUNTERS ME...")

S u m m a r y

Dramatism is defined as a tension between the inner potential of a person and the overt manifestation or implementation of that potential. The dramatic motifs of solitude, empathy, parting, ruined life, etc.—forming the single moral norm of the author of the novel—are analyzed.



ДАВИДОВ З. Д., КУПЧЕНКО В. П.

### ПОСЛЕДНЯЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ ДУЭЛЬ?

23 ноября 1909 года петербургским уездным исправником была составлена «докладная записка» следующего содержания:

«22 сего ноября, в 8 часов утра, в местности за Старой деревней, в районе 3-го стана вверенного мне уезда, между сыном дворянина Николаем Степановичем Гумилевым, проживающим в г. Царское Село, и дворянином Максимилианом Александровичем Кириенко-Волошиным, проживающим в С. Петербурге, Ординарная улица д. 18, состоялась дуэль, окончившаяся для обоих дуэлянтов благополучно; первый выстрел дал Гумилев и промахнулся, у Кириенко-Волошина же пистолет дал два раза осечку и после этого дуэль была прекращена. Со стороны Гумилева секундантами были дворяне: Михаил Николаевич (так в тексте — З. Д. В. К.) Кузмин,\* проживающий: Тверская, 25, и Евгений Александрович Зноско-Боровский, прож. Измайловский полк, 3 рота, 20, со стороны же Кириенко-Волошина — князь Александр Константинович Шервашидзе, прож. Театральная пл. 2, и граф Алексей Николаевич Толстой, проживающий Забалканский пр. 1. По объяснению, данному приставу 3-го стана князем Шервашидзе, причиной дуэли является оскорбление действием, нанесенное несколько дней назад Кириенко-Волошиным Гумилеву. Дуэль происходила на 20 шагов, причем пистолеты, из которых стреляли, были те, которыми стрелялись член Государственной думы Гучков и граф Уваров. Кириенко-Волошин дать показания о дуэли отказался и таковую отвергает, заявив приставу 3-го стана, что 22 ноября, в начале 7-го утра, совершал лишь прогулку на таксо-моторе с князем Шервашидзе и графом Толстым. Произведенное дознание имеет быть передано судебному исполнителю... Калайда» (13, 103).

23 же ноября в газете «Новая Русь» появилась следующая первая заметка о дуэли (под рубрикой «Сегодня»), в которой, в частности, говорилось:

«Дуэль явилась результатом происшедшего между писателями в ресторане инцидента, во время которого Гумилев оскорбительно отозвался о какой-то поэтессе, а Волошин ударил его по лицу за это...»

Все в этой заметке верно, кроме одного — «инцидент» произошел не в ресторане, а в мастерской художника А. Я. Головина\*\* под кры-

\* Кузмин Михаил Алексеевич (1875—1936) — поэт, драматург и музыкант.

\*\* Головин Александр Яковлевич (1863—1930).



шей Мариинского театра. В тот вечер 19 ноября у Головина собрались преимущественно поэты: Александр Блок, Вячеслав Иванов, Иннокентий Анненский, Михаил Кузмин, Сергей Маковский, Алексей Толстой... Были, правда, еще художники—Борис Анреп, Александр Шервашидзе и секретарь «Аполлона» Евгений Зноско-Боровский. Все они пришли к Головину для «репетиции» коллективного портрета сотрудников «Аполлона» — нового литературного журнала, первый номер которого вышел в самом конце октября 1909 года...

Внизу, на сцене, в это время шла опера Гуно «Фауст», то и дело доносился мощный голос Шаляпина. Головин куда-то вышел.

Шаляпин внизу запел арию «Заклинание цветов». Когда он кончил, коренастый рыжебородый Волошин подошел к сублильному Гумилеву и сильно ударил его по щеке. Все остолбенели. В мертвой тишине раздался иронический голос Анненского: «Достоевский прав—звук пощечины, действительно, мокрый».. Побледневший Гумилев, рванувшийся, было, к Волошину, овладел собой и лишь процедил: «Ты мне за это ответишь»... Они не были на «ты», и Максимилиан Александрович неожиданно для себя выпалил: — Вы поняли?... (то-есть: поняли ли — (то-есть: поняли ли — за что?). Гумилев ответил: — Понял.

Вызов произошел тут же. Причина столкновения была классической: женщина. Скромная преподавательница гимназии, слегка прихрамывающая и отнюдь не красавица. Но в то же время — полная какой-то загадки, очень женственная и пишущая простые, но очень своеобразные стихи (тематика и формы многих ее стихотворений определялись тем, что в педагогическом институте она специализировалась на литературе французского и испанского средневековья). Звали ее Елизавета Ивановна Дмитриева.\* Осенью 1909 года она стала героиней мистификации, которая взбудоражила не только редакцию «Аполлона», но и весь литературно-художественный Петербург.

Одним из толчков к мистификации стал снобизм редактора журнала С. М. Маковского.\*\* По воспоминаниям Волошина, сын известного художника Константина Маковского «был чрезвычайно и аристократичен, и элегантен. Я помню, он советовался со мной — не вынести ли такого правила, чтобы сотрудники являлись в редакцию «Аполлона» не иначе, как в смокингах. В редакции, конечно, должны быть дамы, и папа Мако прочил балерин из петербургского кордебалета» (4). Е. Дмитриева «удовлетворить его, конечно, не могла, и стихи ее были в редакции отвергнуты. Тогда мы решили изобрести псевдоним и послать стихи письмом» (4).

Однако остановиться на этой примитивной уловке Волошин не мог. Впоследствии глубже всех истолковала его замысел Марина Цветаева: «Прежде всего он понял, что школьная учительница такая-то и ее стихи—кони, плащи, шпаги,—не совпадают и не совпадут никогда. Что здесь, перед лицом его — всегда трагический, здесь же катастрофический союз тела и души. Не союз, а разрыв.. Некрасивость лица и жизни, которая не может не мешать ей в даре: в свободном самораскрытии души... И вот старший друг (ему тогда было 32, ей — 22) ста-

\* Дмитриева Елизавета Ивановна (1887—1928) — поэтесса, детская писательница, в замужестве Васильева.

\*\* Маковский Сергей Константинович (1878—1962) — поэт и искусствовед, редактор и издатель (наряду с М. К. Ушковым) журнала «Аполлон».

вит цель: дать Лиле возможность стать самой собою — «той самой, что в стихах, душе дать другую плоть».

Какая же женщина «должна, по существу, писать эти стихи?»

«Нерусская, явно. Красавица, явно, Католичка, явно».. Богатая.. знатная.. и, тем не менее, по-своему, в чем-то несчастная — «красоте, богатству, дару вопреки»\* (12, 201—208).

И вот, в первых числах сентября С. К. Маковский получает письмо на французском языке, под черной сургучной печатью с гербом. Бумага с траурным обрезом, острый почерк, изысканный стиль. Подпись — Черубина де Габриак.. Адрес — до востребования. И стихи — необычные, пряные, с множеством автобиографических намеков и недосказанностей.. Волошин видел в них «темперамент, характер и страсть», непривычные в «поэте-женщине» (6, 1—4). И. Ф. Анненский писал: «Зазубринки ее речи — сущий вздор, по сравнению с превосходным стихом, с ее эмалевым гладкостилем» (2, 27—28).

Маковский пришел в восторг и немедленно ответил просьбой прислать еще стихов. Началась регулярная переписка, приходили все новые и новые стихи, переложенные то листьями маслины, то тамариска, то чабрецом, то полынью.. Однажды поэтесса позвонила по телефону — и голос ее совсем обворожил Маковского.. Впрочем, стихи понравились и членам редакции «Аполлона», и сразу было решено их печатать. А вскоре чуть ли не весь журнал влюбился в загадочную «инфанту». Константин Сомов мечтал написать ее портрет, молодые поэты начали ее поиски по Петербургу.

8 ноября 1909 года поэт Виктор Гофман\*\* писал приятелю в Москву: «Появилась новая поэтесса Черубина де Габриак.. Кто она такая — неизвестно.. Говорят, что она полуфранцуженка-полуиспанка. Но стихи пишет по-русски.. Говорят еще, что она изумительной красоты, но никому не показывается. Стихами ее теперь здесь все бредят — и больше всех Маковский. Волошин все знает наизусть. Стихи, действительно, увлекательные, пламенные и мне тоже очень нравятся.. Во всяком случае, по-русски еще так не писали...» (9).

15 ноября из печати выходит второй номер «Аполлона». В нем была опубликована статья Волошина о Черубине де Габриак и подборка из двенадцати ее стихотворений. Но в то же время тайна Черубины стала приоткрываться, — прежде всего, для «аполлоновцев». С самого начала обо всем догадывался Алексей Толстой, летом бывший у Волошина в Коктебеле. А именно там создавались первые стихи Черубины, и некоторые из них Толстой слышал — и в Петербурге сразу узнал. Однако, искренне любя Волошина, Алексей Николаевич (ему тогда было 26 лет) держал язык за зубами..

Опасность пришла совсем с другой стороны: первым обладателем тайны стал Иоганнес фон Гюнтер.\*\*\*


По словам Волошина, он «забавлялся оккультизмом» — и на этой, по-видимому, почве завладел доверием Дмитриевой (также мистически настроенной). У нее, к тому же, постепенно началось некое раздвоение личности: ей стало казаться, — писал Волошин, — «что она должна встретить живую Черубину, которая спросит у нее ответа» (4).

Узнав у Елизаветы Ивановны ее секрет, Гюнтер несколько дней наслаждался своей новой ролью обладателя тайны, волновавшей «весь

\* Кстати, в роду Дмитриевой была шведская кровь — по мужской линии, и цыганская — по материнской.

\*\* Гофман Виктор Викторович (1882—1911).

\*\*\* Гюнтер, Иоганнес фон (1886—1973) — немецкий поэт и переводчик, сотрудничавший в «Аполлоне».



Петербург». 11 ноября Гюнтер рассказывает все Михаилу Кузмину, кстати, не очарованному стихами Черубины. 16 ноября Алексей Толстой, припертый Кузминым к стенке, все подтвердил о Черубине. На следующий день, 17 ноября, Кузмин отправился «открывать глаза» Маковскому..

Для редактора «Аполлона» это был тяжелый удар. Он, действительно, был без ума от создавшейся в его воображении рыжеволосой красавицы. Однако, когда Дмитриева вошла в стильно обставленную квартиру редактора «Аполлона», она показалась ему почти ведьмой. Страдания Дмитриевой были намного глубже и серьезней.

И вот в эти-то дни Волошин, глубоко переживавший за Дмитриеву, узнает, что Гумилев публично говорил о ней «неподобающие вещи». Он догадывался о подоплеке этого выпада: будучи летом в Коктебеле, Гумилев делал Дмитриевой предложение и получил отказ. Однако Максимилиан Александрович знал далеко не все... Только в 1926 году Дмитриева рассказала в «Исповеди», адресованной ее биографу Е. Я. Архиппову\*, о своих отношениях с Гумилевым. У нее действительно был — еще до Коктебеля, в Париже — роман с Николаем Степановичем. По словам Дмитриевой, Гумилев несколько раз просил ее выйти за него замуж, но она была невестой инженера В. Н. Васильева: «была связана жалостью к большой, не понятной мне любви». В Коктебеле ее настигла новая любовь — к Волошину. Вскоре Елизавета Ивановна узнала, что ее чувство взаимно: «то, что маленькой и молчаливой девочке казалось чудом — совершилось». Но и Гумилев оставался для нее «какой-то благоуханной, алой гвоздикой»; вернувшись в Петербург, она «мучила его, смеялась над ним, а он терпел и все просил выйти за него замуж» (14).

Но вернемся к событиям, приведшим к дуэли Гумилева и Волошина. Главным действующим лицом этих событий можно считать Иоганна фон Гюнтера и произошли они между 11 и 17 ноября. Итак, 14 ноября Гумилев в последний раз предлагает Дмитриевой выйти за него замуж и получает отказ. 16 ноября Гюнтер рассказывает Дмитриевой о том, что Гумилев на «Башне» у Вячеслава Иванова говорил о ней «бог знает что» и в этот же вечер устраивает встречу Гумилева с Дмитриевой на квартире у ее двоюродной сестры Лидии Брюлловой\*\*. Гумилев, любовь которого к Дмитриевой уже стала переходить в ненависть, повторяет ей то, что говорил на «Башне» за день до этого. Гюнтер оповещает о происшедшем у Брюлловой — Волошина и своих аполлоновских знакомых. И Максимилиан Александрович, поставленный перед фактом оскорбления любимой им женщины, счел себя обязанным заступиться за нее.

Большой ребенок, романтик, «француз культурой» (по определению Марины Цветаевой) — для него вызов на дуэль был не смешным анахронизмом, а естественным жестом. В меньшей степени такое решение конфликта было приемлемо для Гумилева — с первых своих

---

\* Архиппов Евгений Яковлевич (1882—1950) — библиограф, критик (псевдоним — Д. Щербинский). Собирал все стихи Васильевой, написал две статьи о ее творчестве. Был с ней в переписке (с 1921 по 1928 г.) и составил ее «Автобиографию» по ее письмам.

\*\* Брюллова Лидия Павловна (1886—1954) — дочь художника П. А. Брюллова, поэтесса.

стихов вживавшегося в образ «конкистадора». А в дуэльном искусстве он был «большой специалист», да к тому же летом сам ставлял в нем Волошина..

2

Ранним утром 22 ноября от редакции «Аполлона» на Мойке отъехали с небольшим промежутком во времени два автомобиля. Но — предоставим слово секундантам...

В 1922 году в тифлисской газете «Фигаро» за 6 февраля один из секундантов поединка Алексей Николаевич Толстой так описал его: «Дул морской ветер, и вдоль дороги свистели и мотались голые вербы. За городом мы нагнали автомобиль противников, застрявший в лесу. Мы позвали дворников с лопатами, и все, общими усилиями, вытащили машину из сугроба. Грант\* спокойный и серьезный, заложив руки в карманы, следил за нашей работой, стоя в стороне.

Выехав за город, мы оставили автомобили и пошли на голое поле, где были свалки, занесенные снегом. Противники стояли поодаль, меня выбрали распорядителем дуэли. Когда я стал отсчитывать шаги, Грант, внимательно следивший за мной, просил мне передать, что я шагаю слишком широко. Я снова отмерил 15 шагов, просил противников встать на места и начал заряжать пистолеты. Пыжей не оказалось. Я разорвал платок и забил его вместо пыжей. Гранту я понес пистолет первому. Он стоял на кочке, длинным и черным силуэтом различимый в мгле рассвета. На нем был цилиндр и сюртук, шубу он сбросил на снег. Подбегая к нему, я провалился в яму с талой водой. Он спокойно выжидал, когда я выберусь, взял пистолет, и только тогда я заметил, что он, не отрываясь с ледяной ненавистью глядел на В., стоявшего, расставив ноги, без шапки.

Передав второй пистолет В., я, по правилам, в последний момент предложил им мириться. Но Грант перебил меня, сказав глухо и зло: «Я приехал драться, а не мириться». Тогда я просил приготовиться и начал громко считать: «Раз, два.. (Кузмин, не в силах стоять долее, сел на снег и заслонился хирургическим ящиком, чтобы не увидеть ужасов). ..Три! — крикнул я. У Гранта блеснул красноватый свет, и раздался выстрел. Прошло несколько секунд. Второго выстрела не последовало. Тогда Грант крикнул с бешенством: «Я требую, чтобы этот господин стрелял!» В. проговорил в волнении: «У меня была осечка». «Пусть он стреляет во второй раз, — крикнул опять Грант, — я требую этого!». В. поднял пистолет, и я слышал, как щелкнул курок, но выстрела не было. Я подбежал к нему, выдернул у него из дрожащей руки пистолет и, целя в снег, выстрелил. Гашеткой мне ободрало палец. Грант продолжал неподвижно стоять. «Я требую третьего выстрела», — упрямо проговорил он. Мы начали совещаться и отказали. Грант поднял шубу, перекинул ее через руку и пошел к автомобилям» (II).

Вторым секундантом Волошина был князь Александр Николаевич Шервашидзе (Чачба) — художник, декоратор Мариинского театра. В недатированном письме к неизвестному лицу он так вспоминал эти события\*\*:

\* Под псевдонимом «Анатолий Грант» Гумилев печатал свои первые стихи.

\*\* Письмо это написано, по-видимому, к Борису Васильевичу Анрепу (188ц—1969) — художнику, который вместе со своей женой Юнией Павловной находился во время «инцидента» в мастерской Головина. Александр Николаевич Шервашидзе познакомился с Волошиным не позднее лета 1902 года в Париже. Более подробно о взаимоотношениях Волошина и Шервашидзе см. (I, 67—73).

Вы знаете, т. к. были там с Вашей супругой. Я поднялся туда <sup>в момент</sup> удара—Волошин оч[ень] красный, подбежал ко мне, <sup>я едва</sup> успел поздороваться с В[ашей] супругой, и сказал: «Прошу тебя быть моим секундантом». Тут же мы условились о встрече с Зноско-Боровским, Кузминым и Ал. Толстым.

Зноско-Боровский и Кузмин — секунданты Гумилева. Я и Алеша тоже — Волошина. На другой день утром я был у Макса, взял указания. Днем того же дня в ресторане «Albert» собрались секунданты. Пишу Вам оч[ень] откровенно: я был очень напуган, и в моем воображении один из двух обязательно должен был быть убит.

Тут же у меня появилась детская мысль: заменить пули бутафорскими. Я имел наивность предложить это моим приятелям! Они, разумеется, возмущенно отказались.

Я поехал к барону Мейендорф и взял у него пистолеты.

Результатом наших заседаний было: дуэль на пистолетах, на 25 шагов, стреляют по команде сразу. Командующий был Алексей Толстой.

Рано утром выехали мы с Максом на такси — Толстой и я. Ехать нужно было в Новую Деревню. По дороге нагнали такси противников, они вдруг застряли в грязи, пришлось нам двум (не Макс) и шоферу помогать вытянуть машину и продолжать путь. Приехали на какую-то поляну в роще: полянка покрыта кочками, место болотистое.

А. Толстой начал отмеривать наибольшими шагами 25 шагов, прыгая с кочки на кочку.

Расставили противников. Алеша сдал каждому в руки оружие. Кузмин спрятался (стоя) за дерево. Я тоже перепугался и отошел подальше в сторону. Команда — раз, два, три. Выстрел — один. Волошин — «у меня осечка». Гумилев стоит недвижим, бледный, но явно спокойный. Толстой подбежал к Макс) взять у него пистолет, я думаю, что он считал, что дуэль окончена. Но не помню как, Гумилев, или его секунданты предложили продолжать.

Макс взвел курок и вдруг сказал, глядя на Гумилева: «Вы отказываетесь от своих слов?».

Гумилев — «нет». Макс поднял руку с пистолетом и стал целиться, мне показалось довольно долго. Мы услышали падение курка, выстрела не последовало. Я вскрикнул: «Алеша, хватай скорее пистолет», — Толстой бросился к Макс) и выхватил из его руки пистолет, тотчас взвел курок и дал выстрел в землю.

«Кончено, кончено», — я и еще кто-то вскрикнули и направились к нашим машинам. Мы с Толстым довели Макса до его дома и вернулись каждый к себе. На следующее утро ко мне явился квартальный и спросил имена участников. Я сообщил все имена. Затем был суд — пустышная процедура и мы заплатили по 10 руб. штрафа. Были с нами доктор? Не помню, думаю, что никому из нас не были известны правила дуэли. Конечно, вопросы Волошина были вне всякого сомнения, недопустимы, и также ясный ответ Гумилева» (15).

А вот как описал эти события в своем дневнике секундант Гумилева Михаил Кузмин: «21 (суббота). Зноско заехал рано. [...] Отправился за Старую Деревню с приключениями [...] В «Аполлоне» был уже раф [...] С. Шервашидзе, вчетвером обедали и вырабатывали условия. Долго спорили. Я с ки[язем] отправился к Бор[ису] Суворину добывать

пистолеты, было занятно. Под дверями лежала девятка пик. Но пистол[етов] не достали и князь поехал дальше к Мейендорфу и т. д. добывать. У нас сидел уже окруженный трагической нежностью «Бис-...» Коля. Он спокоен и трогателен. Пришел Сережа\*, и ненужный Гюнтер, объяснивший, что он всецело на колыночной стороне. Но мы их скоро спровадили. Насилу через Сережу добыли доктора. Решили не ложиться. Я переоделся, надел высокие сапоги, старое платье. Коля спал немного. Встал спокойно, молился. Ели. Наконец, приехал Женья; не знаю, достали ли пистолеты.

22 (воскресенье).

Было тесно, болтали весело и просто. Наконец, чуть не наскочили на первый автомобиль, застрявший в снегу. Не дойдя до выбранного места, расположились на болоте, проваливаясь в воду выше колен. Граф распорядился на славу, противники стали живописно с длинными пистолетами в вытянутых руках. Когда грянул выстрел, они стояли целы: у Макса — осечка. Еще выстрел — еще осечка. Дуэль прекратили. Покатили назад. Бежа с револьверным ящиком, я упал и отшиб себе грудь. Застряли в сугробе. Кажется, записали наш номер. Назад ехали веселее, потом Коля загрустил о безрезультатности дуэли. Дома не спали, волнуясь. Беседовали» (10, 269—272).

Волошин в своих воспоминаниях добавляет, что целил в воздух и боялся «по неумению стрелять», попасть в противника... (4).

По словам же Н. А. Толстого, сына писателя, тот насыпал в пистолеты двойную порцию пороха, — чтобы усилить отдачу и помешать точности выстрела...

А на следующий день начинается газетная вакханалия. «Раннее утро», «Голос Москвы», «Новое время», «Московский еженедельник», «Южный край», «Новая Русь», «Русское слово», «Новая копейка» и другие издания обрушились на «декадентский журнальчик» с насмешками и претензиями. Дуэль двух сотрудников «Аполлона» подлила масла в огонь...

Главным предметом насмешек стала... безрезультатность дуэли. Ее трактовали, как комедию, разыгранную двумя «аполлончиками», жаждавшими привлечь к себе внимание.

«25 шагов расстояния, гладкоствольные пистолеты, сбитые мушки, половинный заряд. Да при таких условиях и в корову попасть трудно!» — издевался А. Зарин из «Биржевки», П. Пильский в «Одесских новостях» прямо требовал крови: «Что ж это? Фехтовальный зал? Всепрощающий и покорный тир? Громкое колебание тихого воздуха?..» Ему вторили А. Кугель в «Утре России» и А. Колосов в «Биржевых ведомостях», Онкль Жак и А. Амфитеатров в «Одесских новостях», В. Буренин в «Новом времени».

Когда-то Волошин писал о страсти французских буржуа к кровавым сенсациям: они привыкли «к своему завтраку иметь немного свежей крови человеческой, поданой на широком листе утренней газеты!» Похоже, что русские мещане были скроены на тот же лад. А может, это была месть за статью Волошина «Похвала моралистам», — в которой он высмеял ханжество русских газетных критиков, назвав их «добродетельными дикарями» (7. 3)?

Впрочем, у него было немало и других «провинностей» перед посредственностями из газет. Парадоксы в статьях и публичных лекциях; излишняя независимость в суждениях; наконец, — сама его чересчур неординарная — внешность...

\* Сергей Абрамович Ауслендер, 1866—1943, — писатель. В своих воспоминаниях «Н. С. Гумилев» он подтверждает, что «доставал» доктора через своего дядю: «всю ночь велись переговоры».

Волошин все больше чувствовал себя в Петербурге не в своей тарелке.

4 февраля 1910 года он уезжает в Коктебель.

3

Еще при жизни Волошина некоторые литературоведы задумывались, а не была ли вся затеянная им мистификация вызовом этой снобистской и эстетской атмосфере, которая — наряду с серьезной, искренней и талантливой работой — присутствовала в «Аполлоне»? Ведь столь искусно проведя редактора-эстета, Волошин доказал поверхностность его подхода к оценке поэзии и заставил не только печатать стихи, которые тот сначала отверг с пренебрежением, но и влюбиться в их автора, — которую тот прежде высокомерно не замечал!

Несомненно также противостояние литературных пролетариев Волошина и Дмитриевой состоятельному барину Маковскому, от настроений и капризов которого они тогда оба зависели. В то время, как Елизавета Ивановна существовала на жалованье в 11 с половиной рублей в месяц, редактор «Аполлона» мечтал о сорока тысячах годового дохода! Волошин же жил от гонорара к гонорару и жаловался Петровой: «Материальное положение мое из рук вон плохо. Не только отдавать долги невозможно, но приходится занимать иногда по рублям, у кого можно».. К тому же Маковский не раз подводил Волошина, заказывая ему статьи и переводы, а затем «передумывая» и отказываясь от тем и авторов.

Наконец, стихи Черубины и вся ее литературная маска — начиная с вычурного имени, — содержали несомненную пародию на крайности символизма. Сама Дмитриева, вся отдавшаяся творчеству, этого до конца не сознавала, — но Волошин не раз вводил в их розыгрыш комические детали. Чего стоит хотя бы вымышленное имя кузена Черубины: дон Гарпия ди Мантилья! Потому-то с иронией рассказывал он впоследствии обо всей этой истории.. Собратья по символизму, в свою очередь, относились к Волошину как к чужаку.

Дуэль и стала внешним выражением глубинного столкновения Волошина с его окружением.

Вышел ли он победителем?... Сам он считал, что да.

Однако сама Дмитриева не выдержала единоборства с «мнением света»: женщина в ней победила поэта. Сентябрьский номер «Аполлона» за 1910 год дал новую большую подборку ее стихов в декоративном обрамлении работы Евгения Лансере (так еще никого в журнале не печатали!), редакция заказывает ей ряд переводов.. Но творчески она «на большом распутье»: писать, как Черубина, она уже не может; писать так, как до Черубины, — не хочет. Все дальше она отходит от своего «учителя».

Прощаясь со своей неудавшейся любовью, Максимилиан Александрович писал:

Твоя душа таит печали  
Пурпурных снов и горьких лет.  
Ты отошла в глухие дали, --  
Мне не идти тебе вослед.  
.....  
Мне не дано понять, измерить  
Твоей тоски, но не предам --  
И буду ждать, и буду верить  
Тобой не сказанным словам..

Через год Дмитриева сменит фамилию, выйдя замуж за Васильева...



И все-таки, несмотря ни на что, вера Волошина в поэтический дар своей ученицы оправдалась. Лирические стихи Елизаветы Васильевой двадцатых годов можно сравнить с ахматовскими (недаром Марины Цветаевой, «из врожденного состояния поэта-защитника»). Ду-

В стихах Васильевой двадцатых годов звучат не только личные мотивы: она пишет о родном Петербурге, о судьбах родины. В октябре 1922 года возникает восьмистишие:

Страна моя. В тебе единой  
Моей судьбы веретено...  
В твоих лесах, в твоих равнинах  
Любовью сердце крещено.  
И от тебя — звериный голод  
И чуда жаждущая кровь...  
Дай пронести сквозь мрак и холод  
Такую русскую любовь...

Неожиданно для всех Васильева находит себя в литературе для детей, став соавтором С. Я. Маршака в пьесах для детского театра (3).

Главное же, что Волошин, по словам М. Цветаевой, создал живую Черубину, миф самой Черубины.

В 1917 году Волошин писал, что, по его мнению, Черубина «до известной степени дала тон современной женской поэзии». Еще в конце 1910 года он назвал несколько имен, которые включал в это понятие: Любовь Столица, Аделаида Герцык, Маргарита Сабашникова, Марина Цветаева, Мария Моравская. И определял общее у этой плеяды женщин-поэтов: «В некоторых отношениях эта женская лирика интереснее мужской. Она менее обременена идеями, но более глубока, менее стыдлива... Но она менее индивидуальна. Это гораздо более лирика рода, а не лирика личности. Значительность поэзии названных мною поэтесс придает то, что каждая из них говорит не только за самое себя, но и за великое множество женщин, каждая является голосом одного из подводных течений, одухотворяющих стихию женского голоса женственной глубины» (5, 2).

Думается, что моральной победой Волошина кончилась и сама дуэль. К тому же и цель Волошина в дуэли была более высокой — защита не себя, а другого, он в ней не выходил, по выражению Марины Цветаевой, «из врожденного состояния поэта-защитника». Думается, что и Гумилев в глубине души понимал это (не потому ли он — «мореплаватель и стрелок», явно не впервые державший оружие, — дал промах по такой достаточно крупной цели?). Но пощечины он простить не мог — и, от души ненавидя Волошина, стрелял не шутя. Максимилиан Александрович же с самого начала не собирался стрелять в противника: он его уже наказал. И дуэлью расплатившись за свой «жест», — подвергая себя смертельной опасности ради любимой женщины.

А с Гумилевым Волошину еще довелось встретиться. Это случилось летом 1921 года в Феодосии. 30 марта 1932 года Волошин записал: «Мы не виделись с Гумилевым с момента нашей дуэли, когда я, после его двойного выстрела, когда секунданты объявили дуэль оконченной, тем не менее отказался подать ему руку. Я давно думал о том, что мне нужно будет сказать ему, если мы с ним встретимся. Поэтому я сказал: «Николай Степанович, со времени нашей дуэли произошло слишком много разных событий такой важности, что теперь мы можем, не вспоминая о прошлом, подать друг другу руки». Он нечленораздельно пробормотал мне что-то в ответ и мы пожали



друг другу руки. Я почувствовал совершенно неуместную потребность договорить то, что не было сказано в момент оскорбления:

«Если я счел нужным прибегнуть к такой крайней мере, как оскорбление личности, то не потому, что сомневался в правде Ваших слов, но потому, что Вы об этом сочли возможным говорить вообще».

«Но я не говорил... Впрочем... если Вы не удовлетворены, то я могу отвечать за свои слова, как тогда»...

Это были последние слова, сказанные между нами. В это время кто-то ворвался в комнату и крикнул ему: «Адмирал Вас ждет, миноносец сейчас отваливает». Это был посланный быв[шего] адмирала Немитца\*, с которым Гумилев в это лето делал прогулку вдоль берегов Крыма» (8).

Поэты расстались. Навсегда.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Аджинджал Б., Купченко Вл. М. Волошин и А. Чачба (Шервашидзе). — Известия VIII, Тбилиси, 1979.
2. Анненский И. О современном лиризме. — «Аполлон», 1909, № 3.
3. Васильева Е., Маршак С. Театр детей. Сборник пьес. — Краснодар, 1922. 2-е издание — Пг, 1923; 3-е — Л., 1924; 4-е — Л., 1927.
4. Волошин М. Воспоминания о Черубине де Габриак. — ИРЛИ, ф. 562, оп. I, № 365.
5. Волошин М. Женская поэзия. — «Утро России», 1910, № 323, 11 декабря.
6. Волошин М. Лики творчества. Гороскоп Черубины де Габриак, — «Аполлон», 1909, № 2, Хроника.
7. Волошин М. Похвала моралистам. — «Русь», 1908, № 99, 9 апреля.
8. Волошин М. — ИРЛИ, ф. 561, оп. I, № 445.
9. Гофман В. — ГБЛ, ф. 339, к. II, ед. хр. 13.
10. Кузьмин М. — ЦГАЛИ, ф. 232, оп. I, ед. хр. 53.
11. Толстой А. Из дневника. — «Фигаро», Тифлис, 1922, 6 февраля.
12. Цветаева М. Сочинения. т 2, М., 1980.
13. ЦГАЛИ, ф. 102, оп. 101. ед. хр. 61, ч. 10.
14. Черубина де Габриак. Исповедь. — Текст по машинописной копии, снятой К. Л. Архиповой, вдовой Евгения Яковлевича Архипова.
15. Шервашидзе (Чачба) А. — Текст по копии, снятой Р. А. Шервашидзе-Зайцевой, дочерью художника, 11 декабря 1982 года.

Представила кафедра истории русской литературы

საქართველოს ეროვნული ბიბლიოთეკის კუპჩენკო

საქართველოს ლიტერატურული მემკვიდრეობის ცენტრი

რეზიუმე

მდიდარ სარქივო მასალასა და XX საუკუნის დასაწყისის პერიოდულ გამოცემებზე დაყრდნობით სტატიაში წარმოჩენილია ერთი ეპიზოდი რევოლუციამდელი რუსეთის სალიტერატურო ცხოვრებიდან და ნაჩვენებია ამ პე-

\* Немитц Александр Васильевич (1879—1967) — контр-адмирал; в 1917 году (с июля по декабрь) — командующий Черноморским флотом; с февраля 1920 по декабрь 1921 года — командующий морскими силами Республики.



როდის ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწეთა საქმიანობა (კედ. მ. ვოლოჟინის, ნ. გუმილიოვის, ა. ტოლსტოის, მ. კუზმინის, ა. შერვაშიძის, ე. დმიტრიევას და სხვ.).

Z. DAVIDOV, V. KOUP TCHENKO

LE DERNIER DUEL LITTERAIRE?

R é s u m é

Partant de matériaux riches d'archives et de nombreux périodiques du début du XXe siècle, on traite dans le présent article un épisode de la vie littéraire d'avant la Révolution d'Octore en Russiae. Parmi les acteurs de cet épisode on retrouve M. Volochine, N. Goumilev, A. Tolstof, M. Kouzmine, A. Chervachidzé, H. Dmitriève et d'autres personnalités du monde des lettres et des aris de l'époque.



КОМБАЙ В. А.

### ОТ РАССКАЗОВ НА «ИСТОРИЧЕСКУЮ ТЕМУ» К РЕАЛИСТИЧЕСКОМУ РОМАНУ

«...Он всецело принадлежит к реальной школе, начатой Фонвизным и возведенной на высшую ступень Гоголем. И тут у него в этом Жиль Блазе, а еще более в «Бурсаке» и «Двух Иванах», там, где не хватало образа, характер досказывался умом, часто с сатирической или юмористической приправой» (1, 474—475).

(И. А. Гончаров)

Русский роман был наиболее полным и всесторонним средством отражения исторической судьбы русского народа. Его характеризовали тесная связь с национальной жизнью, глубокий анализ общественно-психологических типов, постановка вопросов общечеловеческого значения. Роман оказал могучее воздействие на передовую общественную жизнь, на последующее развитие литературы.

Его формирование и развитие в русской литературе в основном шли по общим историческим закономерностям жанра в литературе нового времени. Но вместе с тем исторический путь, пройденный русским романом, с самого начала имел свои исторические особенности, которые отражают национальное своеобразие условий и путей развития русской культуры и литературы.

Многие исследователи ставили перед собой задачи: выяснить, под влиянием каких обстоятельств возник русский роман, сравнить его состояние в прошлом с современным, старались дать периодизацию истории русского реалистического романа. Так, Ф. И. Буслаев сделал попытку рассмотреть в своей статье «Значение романа в наше время» основные этапы истории романа от его античных и средневековых предшественников до романа нового времени. На протяжении долгой научной деятельности А. Н. Веселовский в центре внимания ставил эти же вопросы, но сам историзм работ Веселовского во многом был ограниченным и непоследовательным: многие оригинальные произведения русской литературы он старался объяснить благотворным влиянием на них западной литературы. «Если у народа есть жизненная сила, — пишет он, — влияния и заимствования не только не убьют в нем самостоятельности, а вызовут эту силу на свободное состязание, а для народа неопытного, отставшего послужат школой, в которой окрепнет его самодеятельность» (2, 3).

Большой интерес представляет труд А. М. Скабичевского «Наш исторический роман в его прошлом и настоящем». Само название труда говорит о стремлении дать целостный обзор развития русского исторического романа. Он связывает творчество В. Т. Нарезного со становлением оригинального исторического романа в русской литературе, но указывает на относительность историзма «Бурсака» и на сказочность «полуисторических», «полумифических» «Славенских вечеров» и считает эти произведения не характерными для творчества Нарезного, более ценит его произведения из современной жизни, видит в них «первозвуки» Гоголя и Щедрина. Такой подход к историческим произведениям писателя нам кажется не совсем справедливым. Нарезный первым шел по пути создания исторических произведений и поэтому, говоря словами И. А. Гончарова, у него идеи не могли выработать характера по отсутствию явившихся у нас впоследствии новых форм и приемов искусства. Ценную подготовительную работу по накоплению материала и изучению наиболее ранних этапов истории русского романа дал в своих работах В. В. Сиповский. В. М. Истрин справедливо указывал на то, что антиисторизм помешал Сиповскому показать, как и в чем русский роман XVIII века подготовил позднейший классический роман.

Колоссальная работа по изучению основных этапов русского романа, творчества отдельных романистов, а также отдельных проблем истории и теории романа была проделана советскими учеными: Г. А. Гуковским, В. В. Виноградовым, Д. Д. Благим, Б. М. Эйхенбаумом, Е. Н. Михайловым, Н. Л. Степановым, М. Б. Храпченко, В. А. Путиццевым, Л. Я. Гинзбургом, Н. К. Пиксановым, К. И. Чуковским, В. А. Слепцовым, Н. Л. Бродским, А. Г. Цейтлиным, И. Г. Ямпольским, В. Б. Шкловским, Б. Мейлахом, Б. И. Бурсовым, Т. Л. Мотылевой, С. А. Макашиным, В. Я. Кирпотиним, Е. И. Покусаевым, А. С. Бушминым, М. М. Бахтиным, Л. П. Гроссманом, В. Л. Комаровичем, В. В. Ермиловым, Ю. С. Сорокиным, В. С. Шадури, С. М. Петровым, Е. Е. Соллертинским и многими другими. Список исследователей можно продолжить, ведь еще многие из тех, кто не упомянут нами, внесли немалый вклад в изучение названных выше проблем.

Опираясь на тогдашние принципы периодизации русского исторического процесса, ученые дали периодизацию истории русского реалистического романа, дали анализ реального исторического процесса, провели исследование литературного материала.

В своих предыдущих работах мы останавливались на влиянии драматургии на становление реалистического романа, проследили путь становления реалистического романа от так называемых «восточных повестей» до реалистического сатирического романа на кавказскую тему. Задачей настоящей работы является выявление источников формирования исторического реалистического романа в русской литературе. Творчество В. Т. Нарезного является богатным материалом для подобной работы. Ведь по мнению почти всех исследователей, ему суждено было стать отцом русского реалистического романа во всех его видах. Если «Два Ивана» и «Аристион» в основном сатирическо-бытовые произведения, «Черный год» и «Российский Жилблаз» — философско-политические романы, то «Славянские вечера» и роман «Бурсак», по сути дела, первые попытки создания исторических произведений, близок к ним и даже совершеннее социально-политический роман «Гаркуша».

В 1803 году В. Т. Нарезный оставляет службу на Кавказе и возвращается на родину. Суровой жизненной школой оказался Кавказ для Нарезного, он не мог ужиться с произволом и хищничеством

чиновной верхушки, впоследствии выступит против всего этого в романе «Черный год, или Горские князья». По всей вероятности, некоторое время провел он на Полтавщине, все это настраивало его на романтические тона. Все его радует и восхищает, хотя, по его словам, он видел края более богатые и щедрые.


В 1809 году выходит в свет первая книжка повестей под общим названием «Славенские вечера». «Славенские вечера» явились одним из наиболее значительных и интересных проявлений романтизма. В «Славенских вечерах» Нарезный обращается к героическим эпизодам, заимствованным преимущественно из летописей. Обращение к славянской истории и мифологии связано с ростом национального самосознания в период, предшествующий событиям 1812 года. Многие критики считали «Славенские вечера» чуть ли не подражанием Оссиану, думается, это несколько преувеличено. Нельзя же увлечение национально-героической тематикой, которое разделяли многие русские поэты и писатели, начиная от Карамзина и кончая Рылевым и Пушкиным, считать увлечением Оссианом. И хотя герои «Славенских вечеров» разделялись романтически-чувствительными чертами, это больше шло от литературных форм и традиций того времени, чем от зарубежного влияния. Почему-то критиками забывается тот факт, что в этот период вся Россия находилась под благотворным влиянием находки «Слова о полку Игореве». Кстати, В. Т. Нарезный одним из первых откликнулся на это, еще в 1798 году он помещает в журнале «Приятное и полезное препровождение времени» (ч. 19, № 55, стр. 43) стихотворение из истории древней Руси «Песнь Владимиру киевских Баянов»: употребление слова «Баян» до появления в печати «Слова о полку Игореве», да еще во множественном числе позднее очень удивило А. Х. Востокова.

Все это говорит о превосходном знании Нарезным старины, не исключено, что писатель — студент московского университета — был знаком с рукописью «Слова», занимался летописями, изучал народные предания.

Выступление в прозе у Нарезного было удачным, «Славенские вечера» принесли ему славу, он смог угодить как читающей публике, так и критике того времени. Читателей подкупала ритмичность прозы, героическое содержание рассказов, приподнято-лирический тон повествования, искренний патриотизм писателя.

Во вступлении к «Вечерам» поэт уводит читателей от «пышного города Петрова и вечного грохота» к дикой природе берега «моря Варяжского», к «своим друзьям», к весело работающим крестьянам. Тихое пение «прелестных дев земли русской» и мерный звон орудий труда наводят поэта на мысль о величии русского народа. Для него нет «старцев почетнее, мужей величественнее, юношей любезнее и дев прекраснее», хотя он и «глядел страны чуждые и красу земель отдаленных, видел великолепнее цветение, видел лето блистательнее, видел осень обильнее благословлениями полей и вертоградов, нежели в стране нашей» (3, III).

Неудовлетворенность современностью обращала писателя к мечте о «временах давно протекших», чувствуется тонкая грусть поэта о родине. Вид «вечно юных сосен, смотрящихся в струи Невы», напоминал автору склонившиеся над Пселом вербы и днепровские берега, а славянский тип русских крестьянских девушек навевал мысли о братстве русского, украинского и белорусского народов, о первобытной их колыбели — Киевской Руси. Все это настраивало поэта на романтический тон, придавало произведению задушевно-лирическую окраску, подкупало искренностью.



В «Славенских вечерах» писатель остается верен своим просветительским идеалам: тиранству и невежеству он везде противопоставляет справедливость и разум, бессмысленной жестокости — гуманизм. В этом отношении наиболее характерным является первый «вечер» «Кий и Дулеба», он вошел почти во все сборники с отрывками из произведений Нарезного. Разгульной свободе Дулеба автор противопоставляет ограниченную законами справедливость правления Кия. Но сильная натура Дулеба не может подчиниться благим увещаниям полян. Оставленный друзьями и соратниками, он предпочитает смерть унижению и потере дикой свободы.

Сравнение «Вечеров» с юношеским рассказом Нарезного «Рогвольд» во многом говорит в пользу последнего. Хотя рассказ был написан на одиннадцать лет раньше «Славенских вечеров», в нем Нарезный ближе подошел к реалистическому изображению прошлого: здесь меньше фантастики и условности. Стиль «Рогвольда» менее витиеват, образы более пластичны, чувства героев естественнее. Но «Вечера» имеют и свои преимущества: в них Нарезный окончательно отказывается от сценического диалога героев, повествование ведется самим автором — именно к нему обращаются герои со словами: «Воспой нам песни о доблестях витязей и прелестях дев земли Русской во времена давно протекшие». Писатель не является лишь повествователем, он вмешивается в ход событий, выносит приговор героям, одобряет или осуждает их поступки, как бы сопутствует читателю, помогает ему разобраться в прочитанном, делает его сторонником своих убеждений.

Вместе с «Бовой» А. Н. Радищева «Славенские вечера» Нарезного послужили образцом для гражданской поэзии декабристов. Тематика «вечеров» оказалась впоследствии близкой «думам» поэтов-декабристов Рылеева, Кюхельбекера. Недаром позже А. Бестужев-Марлинский в статье «Взгляд на старую и новую словесность в России», холодно отозвавшись о романах писателя, утверждал, что «Нарезный в «Славенских вечерах» своих разбросал дикие цветы северной поэзии» (4, 240).

Все это позволяет нам снять с «Славенских вечеров» незаслуженные упреки, они являются не «подражательными потугами», «поэтическим пустоцветом», а новым видом романтических мечтаний, послуживших в какой-то мере предтечей агитационно-гражданских «Дум» Рылеева. Их называли «полуисторическими», «полумифическими», но как же могло быть иначе? Во-первых, они в основном охватывают очень древний период истории, во-вторых, эти сказания дошли до автора как перепев летописцами древних преданий, в-третьих, в литературе того времени не было подобных произведений, не только аналогов, но даже и намеков на это, конечно, если не считать модные в то время «Песни Оссиана», но это влияние тоже нуждается в оговорке. Несколько слов об историзме «Вечеров»: многие из них основываются на действительных фактах, правда, нам не вполне известны источники, из которых писатель черпал факты, сюжеты для своих «Вечеров».

Тщательный анализ «Славенских вечеров» позволяет нам утверждать, что в некоторых из них автор до крайности щепетилен в отражении исторических фактов. Так, Добрыня Никитич у него — дядя Владимира Святославича. Точно прослежена родословная князей киевских, близка к историческим фактам история Игоря и Ольги. Конечно, обращаясь к истокам славянской государственности, к тому времени, когда русского народа как такового еще не было, когда только начинали формироваться национальные структуры, автор вынужден опираться на «полуисторические» и на «полумифические» данные. Осо-



бая заслуга Нарезного—в создании особого стиля, особого языка «Вечеров». Язык этих произведений легок, изящен, в то же время для создания колорита автор обильно использует древние названия божеств, в основном языческих, употребляет слова, характерные для отображаемой эпохи, здесь и рамена, и ланиты, и десницы, и многое другое. Все это воспринимается читателем как само собой разумеющееся и не вызывает затруднений во время чтения. Даже не верится, что это манера изложения того самого Нарезного, который в своих романах настолько отягощает язык диалектизмами, архаизмами, вульгаризмами, профессионализмами, что иногда трудно понять, о чем конкретно говорится.

«Славенские вечера» Нарезного сыграли огромную роль в деле популяризации русской истории, они оживляли события прошлого, делали их занимательными, доступными для каждого читателя. В идейном отношении автор остается верен гуманизму, просветительству, демократизму. Его герои кровно, морально и социально связаны со своим народом, и народ предстает перед нами не как безликая, забытая масса, а как граждане, соотечественники, хозяева своей страны и своей истории. Достаточно вспомнить взаимоотношения дочери простого человека Ольги и князя Игоря.

Показывая беззаветную преданность родине древних героев, их самоотверженность, благородство, верность любви и дружбе, Нарезный старается пробудить эти же свойства у своих современников. Он уверен, что не навсегда канули в прошлое героические времена, что придет еще пора подвигов во имя «священной любви к отечеству». Патриотически звучит обращение писателя к многовековой истории родного народа:

«Веки отдаленные! Времена давно протекшие! Когда возвратитесь вы на землю Славенскую?!» (3, 90).

Отечественная война 1812 года оказала большое влияние на творчество В. Т. Нарезного, после 1812 года он обращается к изображению современной ему действительности. Романтическая восторженность уступает место сатирическому показу язв современности, полусказочные миниатюры из истории России заменяются широкими картинами общественных нравов и безнравия. Если до 1812 года В. Т. Нарезный в поисках собственной манеры письма пробует силы во всех жанрах литературы, то после Отечественной войны читающая публика узнает Нарезного-прозаика, автора замечательных романов, «запечатленных талантом, оригинальностью, комизмом, верностью действительности» (5, 564).

Переход к крупным прозаическим полотнам для Нарезного был отмечен крупными неудачами. Цензура запретила печатать лучший его сатирический роман «Российский Жилблаз», нависла угроза и над романом «Черный год, или Горские князья». На некоторое время автор совсем перестает публиковаться. После длительного перерыва Нарезный опять обращается к жанру «вечеров». Последний из них «Александр» был данью цензуре, чтобы как-нибудь сгладить впечатление после публикации частей «Российского Жилблаза». В этих «вечерах» Нарезный в основном откликается на события Отечественной войны 1812 года: в повести «Александр» описан въезд Александра I в Париж, а в повести «Любослав» честолюбивому и воинственному Любославу (намек на Наполеона) противопоставлен добродетельный государь, который видит свою задачу в мире и счастье народа, в отказе от деспотического правления. В «Славенских вечерах», как и в романе «Черный год», В. Т. Нарезный придерживается в основном антивоенных, пацифистских позиций. Этот взгляд на войну у него из-



менился после событий 1812 года: уже в романе «Бурсак» он оправдывает освободительный характер борьбы украинского народа против польских захватчиков. Обращение к периоду Переяславской Рады говорит об интернационализме писателя, о его положительном отношении к присоединению Украины к России. Воссоединение с Россией, по мнению Нарезного, не только желание гетмана и феодальной верхушки, но и стремление всего народа.

«Гетман объявил всенародно, что начальство и угнетение со стороны Польши поставили его в необходимость искать защиты у царя православного...» (6, 159).

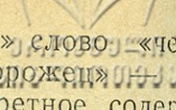
Вообще Нарезный любит обращаться к таким моментам русской истории, когда на арену общественных отношений выдвигается народ. Так, в «Дмитрии Самозванце» народ расправляется с Самозванцем, с поляками, выбирает нового царя. В «Бурсаке» также народ активен, сражается с поляками, избирает гетмана, приветствует союз с Россией. Однако автор основное внимание уделяет не историческим событиям, а судьбам героев, их необыкновенным взаимоотношениям, приключениям.

Все это в какой-то мере снижало значение романа «Бурсак» как исторического произведения: считалось, что история используется в романе всего лишь в качестве фона. Все это происходит потому, — пишет Вл. Каллаш, — что «в обветшалые меха» романа приключений Нарезный пробует влить новое вино реального, бытового содержания, исторической правды, общественной сатиры, смелого обличительного юмора», но «из-под толстой коры обветшалой литературной традиции всегда бьет родник свежего юмора, яркого реализма» (7, 183). Советский критик Н. Л. Степанов говорит о довольтеровском характере исторических романов и повестей Нарезного. Он считает, что история в них «чаще всего лишь условная декорация для развития авантюрного сюжета, не имеющего никакой фактической основы»; хотя в «Бурсаке», добавляет он, «вводится пелый ряд бытовых и исторических картин, изображающих нравы бурсы и бурсаков, гетманский двор, украинское войско и его борьбу с польской шляхтой» (8, 26).

Действительно, много места в «Бурсаке» уделяется любовным отношениям героев, показываются невероятные события из их жизни, но все эти хитросплетения не скрывают от нас величия события, значения присоединения Украины к России, борьбы украинского народа вместе с союзниками за национальную независимость страны, за дружбу с братской, единой Россией.

Сейчас трудно понять, с какой целью Нарезный в романе «Бурсак» в какой-то мере зашифровывает события, даже заменяет собственные имена так, что трудно разобраться, кто есть кто. Гетман Никодим (Богдан Хмельницкий), его окружение: Еварест, Диомид, Истукарий, Калестин. Вообще имена героев настолько странные или переименованные, что никак не позволяют поверить в то, что события происходят на Украине. Трудно поверить, что Варух, Неон, Кастор, Памфил, Аверкий, Далмат, Вахх, Мемнон, Епафрас, Урпассиан, Ареф, Мукон — украинцы, женские же имена совсем не похожи на сладкозвучные украинские имена и прозвища: Мелитина, Неонила, Христула, Кириена, Евлалия, Дросида, Матридия; лишь второстепенные герои имеют обычные имена: Леонид, Евгения, Глафира, Анна, Влас. Эту ошибку Нарезного позже в своих произведениях исправит Н. В. Гоголь — и все станет на свои места.

В некоторой мере спасает положение то, что географические названия сохранены: Переяславль, Полтава, Батурин, Сечь Запорожская; селения: Хлопоты, Глунцево, Швидково; реки: Днепр, Десна.



В романе Нарезный предпочитает слову «запорожец» слово «черноморец», Гоголь же делает предпочтение слову «запорожец» и выигрывает, так как в него вкладывается более конкретное содержание.

То, что Нарезный назвал свое произведение «Бурсак», намекает на то, что автор собирается сосредоточить внимание не на исторических событиях, а на судьбе семинариста Неона Хлопотинского (фамилия связана с названием селения, где он вырос). Приемный сын сельского дьячка Варуха делает головокружительную карьеру от простого бурсака до старшины гетманского полка, и все это благодаря своим личным качествам и в какой-то мере своему таинственному происхождению. В конце произведения мы узнаем, что Неон — родной внук гетмана Украины — Никодима. Вот для того, чтобы проследить все эти приключения и разобраться и тайне происхождения героя, автор ведет читателя по тернистой тропе Неона Хлопотинского, показывает его «хождение по мукам».

Историческую ценность представляют сцены, связанные с пребыванием Неона Хлопотинского в Переяславской бурсе. Нарезный первый в русской литературе обратился к показу романтической жизни бурсаков, за ним последуют Н. В. Гоголь, Н. Г. Помяловский. Безусловно, Н. В. Гоголь в «Тарасе Бульбе» и «Вии» опирался на достижения Нарезного в описании семинарии и бурсы.

Когда Неон Хлопотинский оканчивал уже курс философии, то есть был возрастным семинаристом, имел право пить, курить табак, носить усы, Украина начинала бурлить, начали «колебаться умы от политической заразы». «Гетман принял твердое намерение со всей Малороссиею отторгнуться от иноплеменного владычества Польши и поддаться царю русскому» (6, 33).

Для борьбы с поляками в армию гетмана шли все, кому дорога была судьба отечества: бедные и богатые, знатные и простолюдины. Так, один из героев романа заявляет: «...Не имея никакого имущества, кроме сабли, я вздумал воспользоваться обстоятельствами и пойти в Батури для присоединения к ратникам гетмана» (6, 73).

Одним из первых Нарезный изобразил Запорожскую Сечь. Если Гоголь считает Сечь сердцем борьбы с поляками, орлиным гнездом, откуда шли богатыри на защиту Украины, Нарезный видит в ней «чудовищную столицу свободы, равенства и бесчиния всякого рода». Самостоятельность Запорожья кажется героям романа очень зыбкой, а жизнь в ней бесчестной, потому что принятие запорожского гражданства «есть высокое право похабничать, забиячить и даже разбойничать (последнее дозволяется только вне пределов запорожских)».

«Убийственная и даже бесчестная жизнь, нами в Запорожье проводимая, — говорит один из героев романа, — мне, наконец, опротивела; да и чего впредь должны ожидать мы, как не погибели? Рано или поздно, а какая-нибудь из соседних держав обрушится на нас всеми силами, и — что из Сечи останется? Куча золы и громады черепов казацких...» (6, 279).

Чтобы попасть в «братство храбрых людей», необходимо отказаться от семьи, появившуюся в пределах Запорожья женщину могут предать казни, а покинувший без разрешения Сечь казак строго наказывается. Не всякому под силу вести эту героическую жизнь, которая по своим лишениям «хуже цыганской». Так, атаман разбойников, бывший бурсак Сарвил, обращаясь к своим друзьям, со слезами на глазах говорит: «...Не откажитесь быть ангелами-хранителями (его детей — К. В.) и не воспитывайте сына моего в бурсе, дабы и он не имел некогда несчастья искать убежище в Запорожье» (6, 223).



Какое различие между произведениями Гоголя и Нарезного? Нарезный за счастье считает не учиться в бурсе и не проживать в Запорожье, а у Гоголя лучшие люди Украины отдают детей в семинарию, а Сечь считают лучшей школой мужества для молодых людей, где учатся не только военной науке, но и великому искусству служить Родине.

Социальная несправедливость вызывала в простых людях не только отчаяние, но и протест. Но к социальному гнету прибавлялись другие лишения: нападения татар, издевательства польских панов, грабительства шинкарей, религиозные и национальные распри. И шли под гетмановские знамена из-за любви к отечеству, стенавшему под игом иноплеменным. В свите гетмана были представители разных социальных групп и национальностей: украинцы, запорожцы, русские, поляки, телохранители, слуги, шуты. Колокольный звон, гром пушек, крики толпы сопровождали гетмана Украины. Роскошь гетмановского двора не раздражала простолюдинов, а вселяла в них уверенность в правоту своего дела, в силу украинского войска, ведь «знамена, его осеняющие, суть знамена отечества». Со знанием дела Нарезный описывает окружение гетмана, не без юмора дан рой придворных, их позы, движения, группировки. Чтобы не подвергнуться насмешкам, бурсак Неон Хлопотинский сдерживает свои эмоции, хотя был ослеплен великолепием дворца и самого приема.

Много места в романе уделено батальным сценам. Вначале украинцы потерпели поражение, отряд был разбит, телохранители рассеяны, а гетман Никодим взят в плен. Небольшая группа решила вызволить гетмана из плена и нанести удар по полякам. Под видом пьяных польских воинов добровольцы проникают в отряд поляков, убивают часового и с сожалением, но без всякой пощады предают смерти всю спящую охрану: «Таковы жестокие законы войны... убивать или быть убитому!» — замечает один из военачальников. Гетман был освобожден, а за храбрость Неон Хлопотинский получил повышение. Но основная битва была впереди.

«Воинства сошлись, и начался бой рукопашный; кровь полилась рекою, и болезненные вопли, проклятия, бранные восклицания колебали воздух. С величайшим присутствием духа гетман наносил удары и давал повеления».

Неон Хлопотинский хорошо сражался, не столько старался поражать неприятеля, сколько отклонять удары, грозившие властелину. Он признается, что в начале битвы дрожал от страха, зубы щелкали, сердце билось как во время лихорадочного озноба. Но у него нашлось столько силы, чтобы успокоить себя.

В поединке сошлись пан Бурлинский и гетман Никодим. В свое время гетман был витязь знаменитый, но в шестьдесят лет трудно было выдержать столь мощный натиск, сабля вылетала из руки и убийственный меч Бурлинского пресек бы жизнь Никодима, если бы не Неон Хлопотинский. Как молния он налетел на Бурлинского, отсек занесенную руку и поверг польского предводителя на землю.

Все события просматриваются нами через призму мироощущения бурсака Неона Хлопотинского, везде, во всех ситуациях автор напоминает, что герой — бурсак, и ведет себя, и чувствует, и рассуждает, как бурсак. По сути дела, участие Неона Хлопотинского в этих исторических событиях было объективно и не связано с теми приключенческими, таинственными, авантюрными происшествиями, связанными с его происхождением, учебой и женитьбой, на которых строится роман. Лишь после победы над поляками, когда устанавливается

მირ, подписанный и утверждённый нечтениями всеми сторонами, выясняется тайна происхождения Неона Хлопотинского.

Родителями его оказываются дочь гетмана Евгения и сын друга гетмана Калестина Леонид.

Конечно, исторический колорит романа «Бурсак» условен настолько, что время его действия, события могут быть лишь с оговоркой отнесены к временам Богдана Хмельницкого. Но исторические и этнографические подробности романа были сочувственно встречены критикой. «Всего любопытнее в этой повести место происшествия: Малороссия, обычаи малороссийские, гетманский двор, шляхетство, Сечь Запорожская...» (9, 275). По мнению Степанова Н. А., все содержание романа зиждется на авантюрном сюжете. Но в то же время писатель стремится показать силу подлинного чувства, право женщины на выбор своей судьбы, торжество справедливости. Эта гуманная тенденция романа выражена еще в очень наивной форме, заслонена обилием приключений, но она присутствует в романе, она наделяет образы его героев теплым, сочувственным отношением автора» (8, 26—17).

Таким образом, в создании исторического романа Нарезный шел по известной формуле через романтизм к реализму, от мифических «Славенских вечеров» к реалистическим романам на историческую тему. Правда, историзм этих произведений очень условен, но само стремление создать на национальной почве историческое произведение уже представляет значительную ценность. Роман «Бурсак» был первым шагом по пути создания реалистических произведений на историческую тему. Следующим шагом в творчестве В. Т. Нарезного будет социально-политический роман «Гаркуша», в котором впервые в русской литературе положительным героем выведен простой труженик, человек, борющийся с социальной несправедливостью.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Гончаров И. А., Собр. соч. ГИХЛ, М., 1956, т. 8.
2. Веселовский А., Западное влияние в новой русской литературе, М., 1906.
3. Нарезный В. Т., Романы и повести, СПб, 1836, ч. 10.
4. Марлинский А., Собр. соч., СПб, 1838, ч. 11.
5. Белинский В. Г., Полное собр. соч., М., 1954, т. 5.
6. Нарезный В. Т., «Бурсак», Избранные соч., М., 1956, т. 2.
7. Каллаш Вл., История русской литературы XIX века, М., 1908.
8. Степанов Н. А., Романы В. Т. Нарезного, М., 1956.
9. «Благонамеренный», 1824, ч. 27.

Представила кафедра истории русской литературы

ვალერიან კობახიძე

„ისტორიულ თემაზე“ უამრები მოთხრობებიდან რეალისტურ რომანად

რ ე ზ ი უ მ ე

ნაშრომი ეხება რუსულ ლიტერატურაში რეალისტურ-ისტორიული რომანის წარმოშობას. ავტორი იზიარებს იმ შეხედულებას, რომ ისტორიული რომანი იქმნებოდა ცნობილი ფორმულის — რომანტიზმის გავლით რეალიზმისა.



საქართველოს  
ხალხური  
წიგნიანობა

ენ — საფუძველზე. თავის მოსაზრებებს ავტორი ასაბუთებს ვ. ტ. ნარეჟნის შემოქმედების მაგალითზე. ვ. ნარეჟნი ისტორიულ-რეალისტურ რომანაზღე მივიდა ნახევრადმითურ და ნახევრადისტორიული ნაწარმოებებიდან. რომანი „ბურსაკი“ არის პირველადი რეალისტურ-ისტორიული რომანი, როგორც მწერლის შემოქმედებაში, ასევე რუსულ ლიტერატურაში.

V. KOMBAL

**FROM THE SHORT STORIES "ON A HISTORICAL THEME" TO THE NOVEL**

**S u m m a r y**

The paper deals with the origin of the realistic-historical novel in Russian literature. The author holds the view according to which the historical novel came into being on the basis of the well-known formula: through romanticism to realism. In support of his view the author refers to the works of V. T. Narezhny who came to the historical-realistic novel from semi mythical and semi-historical works. "Bursaki" is the first realistic historical novel both in Narezhny's works and in Russian literature.

КОШЕМЧУК Т. А.

«ПЛЫВУЩИЙ ЗА РУНОМ..» (О СБОРНИКЕ СТИХОТВОРЕНИЙ  
М. А. ВОЛОШИНА («ANNO MUNDI ARDENTIS»)

Плывущий за руном по хлябям диких вод  
И в землю сеющий драконьи зубы, — вскоре  
Увидит в бороздах не озими, а всход  
Гигантов борющихся... Горе!

Это четверостишие открывает книгу стихотворений М. А. Волошина, написанных в первые годы Европейской войны. Сборник, состоящий из трех разделов, в каждом из которых по семь стихотворений, несет в себе целостную концепцию трагических событий войны 1914 года, осмысление их в контексте всей истории человеческого духа. Эта книга поэта стала уникальным явлением в русской поэзии\*: в самый разгар катастрофических событий, невиданных и немислимых ранее, Волошин создает свою историософскую концепцию, и его мифопоэтическое осмысление человеческой истории таит в себе бездонные смыслы и перспективы.

Первая книга поэта — «Стихотворения. 1900—1910» была вся пронизана идеей личного духовного пути, пути ученичества и пути испытаний. С 1914 года дух поэта всецело устремлен к трагическим событиям внешнего мира. Смысл постигшей человечество катастрофы — тема, неотступно стоящая перед душой поэта. Его жизнь в Дорнахе, куда Волошин приехал накануне объявления войны, мучительный опыт переживания разворачивающейся драмы и осмысления ее «замысла» в русле антропософских воззрений на мир—это та почва, в которой вызревали его поэтические идеи. Период же творческих осуществлений начинается для Волошина с февраля 1915 г. по его приезде в Париж, где и рождаются циклы пронзительно лирических и пророчески страстных стихов «Anno Mundi Ardentis»

Воплотивший в своем творчестве всеобъемлющий мифопоэтический космос, природный и социальный, Волошин говорит языком мировых символов и мифологем, каждая из которых — это «семя уме-

\* В. Брюсов писал о поэзии этого периода: «Большинство поэтов наперебой бросились писать патриотические и военные стихи... Эти банальные стихотворения изготовлялись в громадном количестве, по определенным, раз навсегда установленным рецептам... Все становилось на одно лицо.» (В. Брюсов. Собр. соч., т. 6, М., 1975, с. 497). О том, что множество плохих стихотворений было подписано прекрасными именами, свидетельствует и Волошин.



ршей культуры». Они «таят в себе законченные отпечатки огромных эпох. Отсюда та власть, которую символы имеют над человеческим духом» (1, 166). В мифах, созданиях древнего грезящего сознания, Волошин видел отраженные в образах реальные внутренние события жизни человеческой души. Так, греческие мифы о героях, столь актуальные для первого периода его творчества, были для поэта живыми картинами пути посвящения, который проходит герой: совершаемые им подвиги — это испытания духа, странствия же символизируют странствия души в земной жизни. В течение веков эти мифологемы превратились, по мысли Волошина, в законченные кристаллы духа, и когда в них вводится живое «я» поэта, то «индивидуальность его сказывается с такой полнотой и четкостью, с какой не может сказаться ни в какой иной области» (1, 461). Так в период первого поэтического сборника в стихах Волошина вспыхивают те или иные аспекты греческих мифов — для тончайшей нюансировки его собственного внутреннего пути. В это время миф о Киммерии — один из важнейших. Для греков «Киммерии печальная область» (5, 170) — преддверие царства мертвых, сюда приплывают Одиссей, Геракл, Орфей; чтобы спуститься в Аид — пройти назначенное им испытание смертью.

Путь испытаний всегда вел греческих героев на край земли. Киммерия, а также и Колхида были для греков «пределом ведомых стран» (1, 314). Образ Киммерии стал для Волошина ключом к целой области творчества, образ же Колхиды вспыхивает в его поэзии один раз, но чрезвычайно многозначительно.

Четверостишие «Плывущий за руном...» открывает сборник „*Anno Mundi Ardentis*“ и является в нем эпиграфом к первому разделу — лирической части книги. Являясь кратчайшей версией мифа о золотом руно, это стихотворение насквозь символично, каждое его слово проникнуто и символическим смыслом и глубокой поэтической эмоцией. В тесном пространстве четырех строк известный мифологический сюжет обретает самое широкое значение, становится мифологемой пути человечества.

«Плывущий за руном» — это уже не личное «я», ищущее познания себя и мира, но человек со всей его трагической историей. Золоторунный овен, дар Гермеса, утраченный и сохраняемый в далекой Колхиде — на краю мира — это сокровище, для возвращения которого объединяются все герои Греции\*. Руно, в духе Волошина, надо понимать как духовное сокровище, как божественный дар, предназначенный человеку, но овладеть которым он может лишь ценой жесточайших испытаний. Это солнечное человеческое «я» сохраняется во владениях Ээта, сына Гелиоса, и, что имеет глубочайший смысл в волошинской версии, — в роще Ареса: разделение и борьба пронизывают историю человеческого духа, и путь к руно лежит через победу над богом войны и раздора. «Плывущий за руном» должен преодолеть назначенные ему испытания, он вынужден посеять в землю драконьи зубы и победить выросших закованных в броню воинов. Так человек, стремящийся

\* 55 имен греческих героев приводит Аполлоний Родосский. Подробнее об этом см.: И. П. Гагуа «Овидий Назон и древняя Колхида», Тбилиси, 1984.



к своему высшему «я», неизбежно сеет зло в мире, посеянное же зло рождает зло еще горшее, грозящее погубить самого сеятеля, если он не сможет одолеть его. Горечью пронизано стихотворение: ищущий руно видит не ростки духа, но всходы многократно возросшего зла — путь человечества, изначально стремящегося к своему идеалу-руну, приводит к боине государств-гигантов.

Так мифологема золотого руна стала первой для выявления одной из постоянных, мучительных Волошинских тем: как превратить зло в добро. Раз возникшее зло нельзя уничтожить, его нужно метаморфизировать изнутри: в своей душе претворить его в добро — таким будет вывод поэтического гнозиса Волошина. Сборник „*Anno Mundi Ardentis*“ проникнут стремлением поэта выявить движущие причины событий, понять внутренний смысл истории, исполненной зла и ненависти. Тема, заданная эпиграфом, — посеянное зло, взошедшее «борьбой гигантов», — станет сквозной темой сборника.

В мифе о золотом руне мотив вины человека перед его матерью-землей повторен дважды. Сначала Ино, вторая жена царя Афананта, стремясь погубить своих приемных детей Фрикса и Геллу, засеивает в землю иссушенные семена. Далее Ясон, выполняя назначенное ему испытание, сеет в землю зубы дракона. Преодолев страшное следствие этого сева и тем самым, по логике мифа, искупив изначальное зло, герой возвращает на родину утраченное сокровище. В волошинском стихотворении мифологический сюжет обрывается многоточием в момент драматической кульминации: «плывущий за руном» видит уничтожающих друг друга «гигантов», обретение же руна — за гранью видимого.

Символика пашни, сева исконно была характерна для русской поэтической традиции и, неразрывно связанная с евангельским образом сева духовного, была священна для русской души. Поэтому в последующих стихотворениях I раздела мотив страшного сева греческой мифологии, приобретая черты, органичные для этой темы в русской традиции, звучит особенно безотрадно:

Сталь и медь  
Живую плоть и кровь  
Недобрый Сеятель —  
В годину Лжи и Гнева  
Рукю щедрою посеял... Бед  
И ненависти колос,  
Змеи плевел  
Взойдут в полях безрадостных побед,  
Где землю-мать  
Жестокий сын прогневал. (2, 16).

Торжествующее в войне зло дано здесь не просто как закон судьбы греческого мифа, но как целеустремленная злая воля, персонифицированная в зловещем образе Недоброго Сеятеля (в стихотворениях 3 раздела поэт будет выявлять иные ее лики) — сеющего в душах людей семена ненависти и мести:



Бродила мщенья, дрожжи гнева  
Вникают в мысль, гниют в сердцах,  
Туманят дух, цветут в бойцах  
Огнями дьявольского сева... (2, 17).

Зрелище цветущего в сердцах людей и во внешней исторической реальности зла, почти непереносимо для человеческой души, изнутри разорванной и потерявшей свою устойчивость:

Не знать, не слышать и не видеть...  
Застыть как соль... Уйти в снега... (2, 18),

Однако поэт в своей собственной душе властен противостоять проникающему разрушительному злу:

Дозволь не разлюбить врага  
И брата не возненавидеть! (2, 18).

К этому же противостоянию призывает поэт своего друга (стихотворное посвящение К. Ф. Богаевскому, призванному в армию):

Да оградит тебя Господь  
От Князя огненной печали,  
Тоской пытающего плоть...

Да не смутят души твоей  
Ни гнева сладостный елей,  
Ни мести жгучее лобзанье... (2, 20—21).

Так преодолевается безысходная горечь, выразившаяся в первых стихотворениях раздела. Дух поэта в хаосе горящих страстей стремится обрести точку равновесия. «В эти дни нет ни врага, ни брата: Все во мне и я во всех» (2, 15) — такова единственно возможная позиция поэта, она означает трагическое приятие войны, приятие в свою душу всех ее трагических противоречий. И с этой точки зрения поэт может не желать победы своей стране, потому что победа покупается ценой насилия и убийства, это победа над злом ценой горшего зла, и желать ее — сеять «драконьи зубы». Истинный лик России поэт в своем кульминационном, завершающем первый раздел стихотворении видит отнюдь не в кичливом патриотизме, не в торжестве над другими нациями, а в жертвенном всемирном служении, потому что «лучше быть убитым, чем убивать, лучше быть побежденным, чем победителем, так как поражение на физическом плане есть победа на духовном»,\* — так пишет Волошин в своем заявлении — отказе от военной службы, поданном в Военное министерство по приезде в Россию из-за призыва в армию в 1916 г.

Для России поэт может желать лишь пути, отвечающего ее «бытию»:

Враждующих скорбный гений  
Братским вяжет узлом,  
И зло в тесноте сражений  
Побеждается горшим злом.

\* Цитируя по машинописной копии, хранящейся в Доме-музее М. А. Волошина.

Взвивается стяг победный...  
Что в том, Россия, тебе?  
Пребудь смиренной и бедной —  
Верной своей судьбе.

Люблю тебя побежденной,  
Поруганной и в пыли.  
Таинственно осветленной  
Всей красотой земли.

Люблю тебя в лике рабьем,  
Когда в тишине полей  
Причитаешь голосом бабьим  
Над трупами сыновей.

Как сердце никнет и блещет,  
Когда, связав по ногам,  
Наотмашь хозяин хлещет  
Тебя по кротким глазам.

Сильна ты нездешней мерой,  
Нездешней страстью чиста,  
Неуголенной верой  
Твои запеклись уста.

Дай слов за тебя молиться,  
Понять твое бытие,  
Твоей тоске причаститься,  
Сгореть во имя твое... (4, 103.

Итак, в последнем стихотворении раздела «Внутренние голоса» волошинская поэзия устремляется к преодолению «дьявольского сева» не в душах отдельных людей, но в душе его Родины, в которой ложь милитаризма пустила свои корни. Это обретенное Волошиным «самостоянье», человеческое и поэтическое — и есть то «небо», которое необходимо создать, «чтобы оттуда судить современность» (3, 19), чтобы проникнуть в замысел разворачивающейся драмы, в ее очистительное таинство.

Однако стихотворение «Россия» оказалось столь кощунственным для современников, что Волошин не печатает его, а на стр. 22 сборника читаем в сноске: «Седьмое стихотворение этого цикла, обращенное к России, не должно быть напечатано теперь по внутреннему убеждению автора». Опубликовано оно было в сборнике 1919 года «Иверни» под заглавием «Русь».

## II

Второй раздел сборника «Anno Mundi Ardentis» — «Солнечные сплетения» — посвящен теме «война и культура». После напряженного пафоса скорбного, изнутри разорванного чувства «Внутренних голосов» в цикле о Париже доминирует строгая и ясная поэтическая интонация, стихотворения классичны и прозрачны по форме. Поэт здесь — наблюдатель, пристрастный и чуткий, он пристально вглядывается в измененный войной лик Парижа, и стихи его несут в себе ту окрашенную в тона острой тоски любовь к старым камням Европы, которая столь характерна для русской души, и которая в дни войны особенно пронзительна.

Стихотворения второго раздела — по большей части тонкие импрессионистические зарисовки Парижа, они наиболее близки поэтической манере первого волошинского сборника. Именно эти стихотво-



рения были отмечены теми немногими критиками, которые откликнулись на появление сборника короткими рецензиями. В. Брюсов, упрекая Волошина в стремлении говорить «не просто» о «непростом», пишет: «В тех случаях, когда М. Волошин преодолевает свою «не-простоту», например, в картинах Парижа во дни войны, — возникают стихотворения, которым можно радоваться непосредственно» (6, 1—2). В Жирмунский пишет о том же: «Все же мы предпочитаем стихи, не претендующие на беспредельность созерцания и отражающие войну в человеческой личности поэта. Таково, например, стихотворение, посвященное весне в Париже, или другое, о Реймской Богородице» (7).

### III

Стихотворения же третьего раздела книги — «Армагеддон» — что означает на языке Апокалипсиса «место последней битвы», «претендуют на беспредельность созерцания» и оказались наиболее трудны для восприятия. В них звучит голос пророческий, скорбный и страстный, совершенно непривычный для современников Волошина, видевших в нем «парнасца», а в его прежних стихах — прежде всего формальную утонченность. Здесь же в стихотворных видениях-имагинациях поэт рассказывает живыми картинами о своем постижении свершающегося. Его поэтический гнозис являет себя на языке библейской образности: «Только имея под собой твердую основу во всенародном мифе, художник может достичь передачи тончайших оттенков своего чувства и своей мысли» (1, 460). Апокалипсис — первообраз пророческого чувства — дает поэту тот символически-имагинативный способ выражения, который оказывается адекватным реальности. Мысль поэта однажды облекается в образы греческого мифа об аргонавтах, чтобы затем со всей страстностью и силой воплощаться в апокалипсической символической форме. В стихотворениях «Армагеддона» впервые выразилось пророческое чувство, присущее волошинскому мировидению, — та особая открытость и чуткость, которая позволяет улавливать веянья времени. Предчувствия, обычно бессознательные, становятся «пророчествами знания» (1, 192): вслушиваясь в свое чувство, высветляя его, поэт превращает чувство в средство познания мира. Опорой и основой этого познания становится уже обретенное высшее знание — результат освоения человеческой мудрости, накопленной на различных путях Запада и Востока. Волошин не пророчествует о будущем, о грядущих катастрофах, подобно Верхарну и ряду поэтов, замороженных своим предчувствием и оказывающихся бессильными перед ликом свершившейся трагедии. Именно осуществившаяся трагедия, ставшая реальностью, высекает в душе поэта апокалипсическое чувство. Волошинские поэтические видения — это откровения смысла свершающегося. Принимая событие в свою душу, поэт воспринимает его не в фактической данности, а как знак, символ манифестацию скрыто действующих сил, и свои узнания — события внутренние — выражает в имагинативных картинах.

Шестикрылый Вестник стихотворения «Пролог» показывает поэту картину разъятия бездн земного зла:

И, сводом потрясая звездным,  
 На землю кинул он ключи,  
 Земным приказывая безднам  
 Извергнуть тучи саранчи... (2, 41).

Ангел Бездны лишь размыкает внутренние кладёзы ненависти в душах людей, зло не рождается войной, сама война — это объективация на историческом плане внутреннего зла. Эта тема особенно ярко высветляется в стихотворении «Аполлион», в котором тот же Ангел даёт откровение поэту.

Из звездной бездны внутренних пространств  
Раздался голос... (2, 47).

— это голос внутреннего знания поэта. Поток нагнетаемых образов выявляет страстно переживаемую Волошиным идею:

За то, что люди  
Для демонов, им посланных служить,  
Тела построили  
И создали престолы...  
— За то — освобождаю  
Пленных демонов  
От клятв покорности...  
Даю им власть над миром,  
Покамест люди  
Не покорят их вновь... (2, 47—48).

Так в преображенном виде выявляется здесь тема посеянного и ждущего своего преодоления зла. «Пленные демоны» символизируют собой те скрытые природные силы, которые человек в своей деятельности высвобождает и вызывает к жизни. И эти разбужденные, но не покоренные демоны угрожают стать неуправляемыми. Оказывая человеку услуги в создании комфортабельного быта, они управляют его дурными страстями. Особенно страшными демонами явились взрывчатые вещества.

За то, что гневу  
Огня раскрыли волю  
В разбеге жерл и сжатости ядра...  
За то, что в своевольных теченьях воздуха  
Сплели гнездо  
Мятежным духам взрыва...—(2, 47—п8).

не устаёт поэт перечислять причины катастрофы: нарушено равновесие силы и морали. Сделав огромный шаг в разъятии сил природы, человек не сделал его в развитии своего внутреннего существа, и разбужденные демоны получили «и лик, и плоть, и злобу от людей» (2, 50).

Поэт не просто констатирует трагическую ситуацию, но ищет выход: бороться с раскрепощенной стихией зла можно только внутри души —

В себе самом смилив и оборов  
Гнев, Скупость, Своеволие, Безразличие. (2, 48).

Пока же Ангел Бездны ликует:

Снимается проклятье Вавилона!  
Языков разделенью пришел конец!  
Одни и те же речи живут в устах врагов...  
Каждый мыслит убийством истребить убийство  
И одолеть жестокостью жестокость (2, 50)\*.

\* Об этом же Волошин пишет в статье «Адские войны», опубликованной в газете «Биржевые ведомости» (1915, 7 августа): «Те, кого война настигла не на земле одной из воюющих держав, а в областях смежных, куда приходили осведомления

Почвой, на которой вырастает волошинское стихотворение «Левиафан», стала библейская история Иова, которому Бог показывает довищного зверя Левиафана, царя всех гордящихся, и тем смиряет его гордый вызов. В версии поэта причиной богоборчества становится не личное бедствие, но попрание божеских законов, кощунственное безразличие к ним человеческой истории. Новый Иов — человеческая душа, брошенная в средоточие мировой бойни — «на гноище поруганной вселенной, не в силах постичь смысла происходящего, «восстает в гордыне дерзновенной» (2, 55). В ответ же Господь показывает Левиафана — последнее свое творение — демона государственности:

Все жизни отправленья  
В нем дивно согласованы. Лишен  
Сознания — он весь пищеваренье.  
И человечество извечно включено  
В сплетенье жил на древе кровеносном  
Его хребта... (2, 55).

Зрелище же борьбы этих «голодных спрутов», поедающих друг друга, — испытание куда более горшее, чем то, что было суждено Иову библейскому. «Европейский материализм, создавший интенсивную машинную культуру, — пишет Волошин. — дал возникнуть величественным государственно-промышленным организмам, которые, естественно, начинают самостоятельное биологическое существование с пожирания друг друга.

«Трагедией человеческого духа в ближайшее время будет борьба мыслящей, божественно-самосознающей, морально ответственной за свою судьбу клеточки, включенной в стихийные пищеварительные процессы возникающих простейших организмов высшего порядка» (8).

Свое понимание исторической ситуации, свой аналитический дар Волошин реализует в своих статьях. В стихах же сказано большее, то, что глубже осознанного понимания — в высшем творческом устремлении поэт постигает необходимость примирения, приятия и такого мира, населенного такими существами, ведь и их бытие входит в замысел мира, ведь путь к предустановленной цели — Вселенной Свободы и Любви — это восхождение от низших форм сознания к высшим, и осуществление ее возможно лишь ценой неисчислимых бедствий. Человеческая душа, отрицающая мир в своем отчаянье, получает ответ от своего высшего духовного «Я»:

---

одновременно с обеих сторон: те, кто не были брошены сразу на одну из чаш весов, а стояли на самом коромысле, где ходит и вздрагивает указующая стрелка, — те не могли не быть поражены однообразием взаимообвинений и взаимоправданий, выдвигавшихся с обеих сторон. В первый раз вся Европа говорила одно и то же, одним и тем же языком. Обе стороны спасали одну и ту же Европейскую культуру. Одна сторона приписывала другой одни и те же жестокости, обвиняла в одних и тех же нарушениях человеческих прав и божеских законов».

«Кто ты,  
Чтоб весить мир весами суеты  
И смысл хулить моих предназначений?  
Весь прах, вся плоть, посеянные мной  
Не станут ли чистейшим из сияний,  
Когда Любовь растопит мир земной?  
Сих косных тел алканье и злоба  
Лишь первый шаг к пожарищам любви.  
Я сам в тебя сошел, как в недра гроба,  
Я сам огнем томлюсь в твоей крови.  
Как я — тебя, как ты взыскуешь землю.  
Сгорая — жги! Замкнутый в гроб — живи!  
Таким мой мир приемлешь ли?»

— «Приемлю». (2, 56).

«Мир должен быть оправдан весь, чтоб можно было жить» — цитирует Волошин строку Бальмонта в одной из своих статей. Каждая душа проходит сквозь чистилище своей исторической реальности, и, не соблазнившись видимым торжеством зла, должна сказать свое «да» миру. И все, что человеческая душа, мыслящая, божественно-самосознающая и морально ответственная, сможет постичь в своем земном бытии, она представит на Последний Суд, который в поэтическом гнозисе Волошина есть суд внутренний. Об этом говорит последнее стихотворение раздела «Армагеддон»:

Иссякло время,  
Пространство сморщилось  
И перестало быть...  
И каждый  
Внутри себя увидел  
Солнце  
В Зверинном Круге...  
...И сам себя судил... (2, 62).

Каждая душа, по мысли поэта, увидит свою истинную реальность — Солнце-руно, Солнце той Любви, которая растопит земную плоть и превратит ее в чистейшее из сияний. Поэтому в стихотворном «Заключении», завершающем сборник («Над законченной книгой») в обращении поэта к Тому, кто говорил с Иовом, поэт скажет:

Не ты ли  
Неволил сердце  
Благословить  
Убийц и жертву,  
Врага и брата? (2, 65).

Вспомним в начале книги воззвание поэта: «Дозволь не разлюбить врага И брата не возненавидеть!» (2, 18). Завершается сборник благословением — и врагу и брату, каждому, кого судьба бросила в чистилище исторической катастрофы начала XX века, ибо каждый «внутри себя увидит Солнце», и каждый — свой высший суд.

В последних словах «Заключения» возвращается тема, открывающая книгу:

Так дай же силу  
Поверить в мудрость  
Проливой крови,  
Дозволь увидеть  
Сквозь смерть и время  
Борьбу народов  
Как спазму страсти,  
Извергшей семя  
Внемирных всходов! (2, 66).

Если посеянное зло рождает беду, то само бедствие, пролитая кровь и неисчислимые муки должны породить духовные — внемирные — всходы в человеческих душах. Такова вера поэта.

Несколько слов в заключение. Поэтический сборник Волошина, рожденный «годом пылающего мира» уникален по глубине и завершенности своей концепции, по своему лаконизму (всего 26 стихотворений!), по композиционному совершенству (в нем три раздела — три лика одной темы, и в каждом семь стихотворений — число завершенности и полноты — расположены по принципу нарастания и углубления мысли) и, наконец, по разнообразию поэтических форм (от сонетов, столь характерных для предшествующего периода — до свободных ритмических форм «второй поэтической манеры» Волошина, становящейся в этом сборнике). В этой статье я касаюсь лишь отдельных тем всеобъемлющей мифопоэтической историософской концепции поэта и причем лишь в одном выбранном мною ракурсе, тогда как поэтические имажинации Волошина несут в себе целую иерархию смыслов. Здесь нет возможности рассмотреть одну из важнейших тем волошинского поэтического гнозиса — его диалектику добра и зла, выявленную не в их антиномичности, но в треугольнике сил: стезе Добра и Любви (стихотворение «Усталость» третьего раздела) противостоят две стези зла (цикл из двух сонетов «Два демона»). Тема эта впервые явлена в «Anno Mundi Ardentis», глубины ее поистине бездонны.

Эпиграфом ко всей книге Волошин поставил слова из книги пророка Исаяи, выпавшие ему в ночь на 1915 год: «Вот я делаю всё новое. Ныне оно явится. Неужели вы и этого не хотите знать?» Книга Волошина — это действительно новое. Она еще ждет своего читателя. При первом знакомстве со стихотворениями сборника они захватывают своим пафосом и темной — пока — глубиной. Здесь вопросы встают — не отпускают. Что за реальность выражает себя в имажинативных картинах поэта? — так формулируется вопрос. Порой от бессилия постичь ответ возникает сомнение: точно ли, совершенно ли воплощена поэтическая мысль? Но более глубокое чувство говорит: поэзия эта благословенна, и не только поэзия, но и жизнь, рождающая такую поэзию. Проходят годы вживания в волошинский мир — и те или иные его образы вдруг раскрываются, поражая именно своей точностью и жизненностью, а порой вспыхивают ослепительным светом...

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Волошин М. А., Лики творчества, Л. 1988.
2. Волошин М. А., «Anno Mundi Ardentis» М, 1916.
3. Волошин М. А., «Верхарн. Судьба, творчество, переводы», М., 1919.
4. Волошин М. А. «Иверни», М., 1919.
5. Гомер, Одиссея, М., 1981.
6. Брюсов В., Критическое обозрение. — «Русская мысль», 1916, № 6.

7. Жирмунский В., — «Биржевые ведомости», 1916, 9 сентября.

8. Волошин М. А., Адские войны. — «Биржевые ведомости», 1915, 7 августа.

Представила кафедра истории русской литературы

ბატინა კოშემჩუკი

„„პერიოდის განმავლობაში“ (მ. ა. ვოლოშინის ლექსების  
კრებულის „ANNO MUNDI ARDENTIS“ შესახებ)

რეზიუმე

ნაშრომი ეძღვნება ვოლოშინის მეორე პოეტურ კრებულს, შექმნილს 1914—1915 წლებში. პირველი მსოფლიო ომისადმი მიძღვნილი ლექსების ციკლი ღრმა და დასრულებულ ისტორიოსოფიურ მითიურ-პოეტიკურ კონცეფციას შეიცავს. სტატიაში განხილულია ცნობილი ბერძნული მითის ოქროს ვერძისა და „გიგანტთა ბრძოლების“ მითოლოგიების რიგი, აგრეთვე ბიბლიური ტრადიციის სახეები, რომლის ენას მიმართავდა ვოლოშინი, მამოძრავებელ ძალთა და მიმდინარე კატასტროფულ მოვლენათა არსის გამოსავლენად, რაც პოეტს ადამიანის სულის მთელი ისტორიის კონტექსტში აქვს გააზრებული.

T. KOSHEMCHUK

“IN QUEST OF THE FLEECE”

Concerning M. A. Voloshin's collected poems  
“Anno Mundi Ardentis”

Summary

The paper deals with the second poetic collection written by Voloshin in 1914—1915. The cycle of poems devoted to the First World War contains a profound and consummate historiosophic, mythical-poetic conception. The discussion focusses on a number of mythologems of the well-known Greek myth of the Golden Fleece and the “Gigantomachia”, as well as on images of the biblical tradition. Voloshin drew on the biblical language in order to bring to light the essence of the motive forces and disastrous developments, which the poet interprets in the context of the entire history of the human soul.



ОРЛОВСКАЯ Н. К.

## ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПЕРЕРАБОТКИ ИБЕРИЙСКИХ ЭПИЗОДОВ «АРКАДИИ» Ф. СИДНИ

Роман Филипа Сидни «Аркадия» — один из известнейших памятников английской прозы XVI века. Пасторальный по своему характеру, построенный на описании любовных историй и рыцарских подвигов, он в то же время отражает литературные вкусы и интересы своего времени. Неудивительно поэтому, что произведение пользовалось успехом у читателей нескольких поколений, а многие содержащиеся в нем эпизоды были переработаны для постановки на сцене. Привлекла к себе внимание и иберийская линия романа Сидни, которая была своеобразно использована в двух пьесах, поставленных на сцене в XVII столетии.

Как известно, в английской драматургии эпохи Возрождения частым явлением было перенесение событий за пределы Англии. По большей части название места действия носит условный характер и не отражается в ходе произведений, в которых ставятся проблемы, близкие и понятные для английских зрителей. Но в некоторых случаях использованы отдельные географические названия и исторические имена, которые должны придать пьесам подобие местного колорита.

Круг стран, в которых развиваются события, довольно широк: это и европейские государства, и отдаленные страны, такие как Турция, Персия, Египет, Кипр, Мальта и др. Вопрос о Востоке в литературе эпохи английского Ренессанса нашел отражение в критической литературе. Так, Л. Уонн в своей статье о Востоке в драматургии эпохи царствования королевы Елизаветы пишет, что к этому вопросу «интерес елизаветинцев был настолько значителен, что он побудил большинство ведущих драматургов написать хотя бы по одной пьесе, затрагивающей восточные материалы» (15, 167). В подобной тематике находит отражение растущий интерес к жизни отдаленных стран, сведения о которых давали различные описания и записки путешественников.

Сведения о древней Иберии черпались из других источников. В эпоху Возрождения безмерно возрос интерес к античному миру, и именно сочинения греческих и римских историков давали материал для ознакомления со странами древнего Востока, в том числе и с Иберией.

Филип Сидни писал пасторальный роман и не использовал исторических сведений. С большой определенностью можно говорить о географических представлениях писателя. На это указывает одно из пи-

сем Сидни\*, в котором в связи «Аркадией» он ссылается на географическую карту древнего мира, издавную Ортелиусом, Поскольку на этой карте указана и Иберия, ясно, что Сидни понимал, как пролегал путь его героев, которые во время странствований по Востоку попали ко двору иберийского царя.

В романе заметны познания автора в области античной литературы и культуры. Так, в интересующей нас истории иберийского принца Плангуса использованы моменты из греческой мифологии, а также мотивы из романа Гелиодора «Эфиопика».

Книга Гелиодора стала известна в Европе в первой половине XVI века. Она быстро привлекла к себе внимание и послужила образцом для европейских галантно-приключенческих романов последующего времени. Поэтому не удивительно, что с ней был знаком автор «Аркадии» и использовал из нее некоторые моменты для своего романа, в частности, для его иберийских эпизодов.

У Сидни в истории иберийского принца можно выделить две темы. Одна из них—это рассказ о причинах, заставивших его бежать из родной страны. Как и в случае с героем романа Гелиодора, виною тому злая мачеха, которая оклеветала его в глазах отца. Вторая тема — это история несчастной любви Плангуса. Предмет его любви — ликийская принцесса Эрона, но она не отвечает ему взаимностью, ибо наказана Купидоном. Она отдала сердце недостойному человеку, который вверг ее в ужасные бедствия, но даже после его предательства и гибели она не может его забыть.

Роман «Аркадия» не закончен. История Плангуса обрывается на том, что он делает героические усилия ради спасения находящейся в плену Эроны, которой грозит гибель.

Проследим, как рассказанная Филипом Сидни история иберийского принца представлена в двух драматических обработках XVII века.

Первая из них принадлежит писавшим в соавторстве драматургам Фрэнсису Бомонту и Джону Флетчеру. Произведения этих младших современников Шекспира получили в свое время широкое признание и надолго удержались в репертуаре английского театра. Их перву принадлежат различные по характеру пьесы, но особой популярности они достигли как создатели своеобразного жанра трагикомедии.

В пьесах Бомонта и Флетчера, как и других английских авторов, действие происходит в разных странах. В одной из самых известных их пьес, в трагикомедии «Король и не король» (4), события происходят в древней Иберии. Хотя непосредственные исторические данные в произведении не использованы, но речь идет в нем об Иберии и соседней с ней Армении, а действующие лица названы древневосточными именами.

Иберийские эпизоды из «Аркадии» Бомонт и Флетчер использовали в пьесе «Мечь Купидона». Она была издана в 1615 году, а в отношении времени написания мнения исследователей расходятся\*\*. В произведении объединены обе тематические линии истории иберийского принца, рассказанной в «Аркадии». Для этого Бомонт и Флетчер вносят в сюжет ряд изменений. Действие происходит только в Ликии, и туда перенесены события, связанные у Сидни с Иберией. Главные

\* Письмо к Эдуарду Денни от 22 мая 1680 года приводится в книге Дороги Коннел (11, 131—132).

\*\* В Оксфордском справочнике пьеса датируется 1612 годом (12, 304). Ю. М. Уэйт со знаком вопроса относит ее к 1608 году (14, 11), а У. Эпплтон указывает 1607 год как время первой ее постановки (10, 19).

герои—царь, его дочь и сын. Тема любви Плангуса к Эроне выпущена, т. к. по пьесе они—брат и сестра. Герои названы другими именами, но основные моменты интриги сохранены. Объектом мести являются все главные герои. В первых двух актах речь идет о принцессе, которая по наущению Купидона влюбляется в карлика. Возмущенный царь велит его казнить, но дочь от отчаяния умирает. Далее месть переходит на отца и сына, которые влюбляются в недостойную, развратную женщину; красивая молодая вдова сначала завела интригу с принцем, но затем очаровала его отца и стала царицей. При этом она хотела продолжить связь с молодым принцем, но была отвергнута. Разгневанная женщина становится злейшим врагом принца, и в результате все главные герои пьесы погибают. Злая мачеха сделала орудием мести Купидона. В своих последних словах принц просит восстановить изображения Купидона, ибо все несчастья, павшие на их семью—это плод его мести\*.

Несмотря на стремление авторов объединить события темой мести разгневанного бога, композиция пьесы довольно искусственна, ибо две сюжетные линии не переплетаются, а лишь следуют одна за другой: юная принцесса—главная виновница несчастий—исчезает во втором акте а затем развивается история злодеяний коварной вдовы.\*\*

При запутанности интриги образы выведенных героев мало разработаны, а их поведение не всегда достаточно обосновано. Такой упрек может частично относиться и к другим произведениям Бомонта и Флетчера. Как отмечает А. Аникст, в творчестве этих драматургов «глубина изображения характеров заменяется избытком поступков, а острота проблем—острыми динамическими ситуациями» (1,116). Для них наиболее характерен жанр трагикомедии, когда острые положения, граничащие с катастрофой, держат зрителя в беспрестанном напряжении, но в конце разрешаются благополучно. Именно так построена вышеназванная пьеса «Король и не король», которая считается очень удачным образцом трагикомедии.

«Мечь Купидона» имеет трагический финал, однако, несмотря на гибель всех главных героев, в пьесе нет подлинного трагического конфликта. Как пишет Уэйт, несмотря на смерть пяти героев, пьеса «более похожа на трагикомедию, чем на трагедию» (14, 14). Такого же мнения придерживается и Эпплтон, отмечая, что в пьесе недостает «трагической коллизии» (10, 21). Этого не мог дать драматургам источник, которым они пользовались. Правда, в «Аркадии», которая осталась недописанной, коварная Андромана погибает, но, исходя из характера пасторального романа, надо думать, что приключения других героев завершились бы благополучным финалом. Сэвидж видит ошибку драматургов именно в том, что, использовав материал, подходящий для трагикомедии, они завершили пьесу в сугубо мрачных тонах (13, 204).

Жестокая, злобная царица—наиболее впечатляющая фигура пьесы. От нее исходят все нити коварных интриг и злодеяний: она действует через своих агентов и вызывает возмущение людей, которые с горечью говорят о том, что месть, подлость, ложь становятся во дворце ведущ-

\* I pray you let the broken Image of Cupid Be re-edified, I know all this is done by him (5. 289)

\*\* Об искусственности композиции пьесы писали многие исследователи. Так, Уэйт отмечает «незрелость мастерства» авторов (14, 13), а Сэвидж считает, что нагромождение интриг ведет к «ослаблению драматической действенности» (13, 203).

ими силами, и в будущем только негодяи смогут удержаться при дворе\*. В такого рода высказываниях, направленных против героини пьесы, явно чувствуются намеки на современность. По мнению Эплтона, «развращенный двор Ликий с его скупаемым любовью монархом и строящими интриги льстецами напоминает двор Джеймса I» (10, 21).

Современные вопросы нередко затрагиваются у Бомонта и Флетчера в пьесах, полных самых необычайных приключений. Поэтому нет ничего удивительного в том, что события при ликийском дворе давали зрителям возможность проводить параллели с самой Англией.

Помимо произведения Бомонта и Флетчера иберийская линия романа «Аркадия» послужила темой еще для одной пьесы, которая была написана значительно позже и целиком посвящена событиям при иберийском дворе. Она озаглавлена «Андромана» и впервые была опубликована в 1660 году. Время ее написания точно не известно, но во всяком случае она не могла быть создана раньше 40-х годов. На это указывает тот факт, что в тексте есть ссылка на одного из героев пьесы Джона Денема (6), появившейся в 1642 году.

Авторство пьесы «Андромана» не установлено. В первом издании автор указан двумя буквами: I. S. При постановке на сцене в 1671 г. к тексту был прибавлен пролог, в котором автором был назван Джеймс Шерли, один из видных драматургов позднего периода английского Ренессанса. Строки из этого пролога приводятся вместе с текстом «Андроманы» в собрании старых английских пьес, изданных в Лондоне в 1875 г.\*\* Однако автор комментариев к пьесе «Андромана» считает, что «нет никаких доказательств, подтверждающих авторство Шерли: к тому же пьеса не включена в собрание сочинений этого автора, изданных Гиффордом и Лайсом (3, 194). Такого же мнения придерживаются и новейшие авторы, писавшие об этой пьесе. М. Эндрюс в своей статье об источниках «Андроманы» ограничивается лишь кратким указанием, что «автор пьесы остается неизвестным» (8, 295).

Нет сомнения в том, что сюжет «Андроманы» основывается на иберийском эпизоде романа «Аркадия». Однако, поскольку пьеса была написана значительно позже «Мести Купидона», неизвестный автор мог использовать и это произведение. Такое предположение тем более вероятно, если принять во внимание, что творчество Бомонта и Флетчера было тогда очень популярно, а «Месь Купидона» ко времени 1635 года была издана три раза (8, 295). Рассматривая соотношение отдельных эпизодов с «Аркадией» и пьесой Бомонта и Флетчера, М. Эндрюс приходит к выводу, что «хотя в «Андромане» видно влияние обоих произведений, тем не менее «Месь Купидона» следует рассматривать как наиболее значительный источник пьесы» (8, 296). Такой вывод позволяет сделать и трагический финал пьесы, и соотношения отдельных персонажей и ситуаций. Однако нет сомнения в том, что автор «Андроманы» пользовался романом Сидни. На это указывают имена—Андромана, Плангус, а также Иберия, как место действия пьесы.

В основу сюжета положена только одна линия истории Плангуса из романа Сидни, а именно, события, происшедшие с ним на родине. Иберия многократно упоминается в тексте произведения. В первой же сцене говорится о нападении на страну одного из соседних народов

\* Lying and flattering, those are the studies now, If we live here we must be knaves, believe it (5, 257).

\*\* 'Twas Shirley's muse that labour'd for its birth, Though now the sire rests in the silent earth (3, 194).

(I акт, I сц.)\* Принц Плангус—это надежда всей Иберии (IV акт, сц, VII)\*\* и ему должна принадлежать власть над ней в будущем (IV акт, VIII сц.)\*\*\*; придворные хотят изгнать коварную Андроману, чтобы Иберия вновь обрела счастье (IV акт, IX сц.)\*\*\*\* и т. д.

При многократных упоминаниях Иберии как места действия, в пьесе встречаются имена Юпитера, Феба, Дианы и другие образы античной мифологии. Подобное явление вполне естественно для того времени. Свободно сочетая различные сюжеты, перенося действие в разные страны и эпохи, английские драматурги обращались к зрителям своего времени. Соответственно построена и «Андромана». В тексте ее немало и прямых высказываний, которые должны были звучать весьма злободневно, например, замечания о нравах двора, о злых советниках и льстецах, оказывающих пагубное влияние на монарха.

По сравнению с пьесой Бомонта и Флетчера, перегруженной сочетанием двух линий действия, «Андромана» более цельное произведение. Оно строится на контрасте трех главных образов—Плангуса, его отца и мачехи.

Царь Иберии в начале пьесы предстает как правитель, заслуживший уважение своих подданных. О нем говорят, как о царе, жизнь которого направлялась лишь правилами добродетели» (I акт, IV ст.). Но при всех своих хороших качествах царь Иберии — человек колеблющийся, а потому поддающийся под чужое влияние. В начале пьесы он—любящий отец, которого волнует, что сын его стал печален и часто удаляется от двора. Враги Плангуса стараются очернить его в глазах отца, но честный придворный убеждает его не слушать клеветников и верить в благородство сына. Резкие перемены в настроении царя заметны на протяжении всей пьесы. Узнав, что сын ходит к молодой красавице жене купца, царь решается пойти за ним, т. к. боится, что рассерженный купец может из ревности его убить. Но плененный красотой Андроманы, он перестает думать о сыне и видит в нем только соперника. С небольшим войском он отправляет его на борьбу с напавшими на страну врагами. Осознав, что Плангусу грозит гибель, он раскаивается и хочет послать ему на помощь новые силы. Неожиданное победоносное возвращение сына искренне радует царя. Но затем, полностью подпав под влияние Андроманы, он верит всем ее клеветническим обвинениям и в конце концов сам убивает сына.

В создании образа иберийского царя неизвестный автор довольно точно следовал за романом Сидни. Правда, в «Аркадии» дело не доходит до убийства, и Плангус успевает спастись от грозящей ему гибели, но даже в конце романа, уже после гибели Андроманы, он остается изгнанником, ибо под влиянием злых советников отец продолжает опасаться его, и он не может вернуться на родину.

Подобно роману Сидни молодой иберийский принц изображен в пьесе как олицетворение благородства и мужества. В начале искренне влюбленный в Андроману, он тяжело переживает ее измену и с возмущением отвергает ее попытку восстановить с ним любовные отношения. Он покорно исполняет волю отца, по его приказанию идет сражаться, хотя понимает, что имеет мало шансов на победу. Даже обиженный, он до конца остается преданным сыном и благородным рыцарем. По срав-

\*Some say they have got into Iberia already.

\*\*Plangus ... in whom the spreading hopes of all Iberia grow.

\*\*\*Plangus, Iberia shall be thine.

\*\*\*\*We then perhaps may live to see Iberia happy.

нению с романом значительно расширены в пьесе эпизоды войны, в которой принц Плангус и его иберийские воины героически сражаются с неизмеримо превосходящими их по численности противниками. Но в то же время в характере молодого принца есть доля пассивности и покорности судьбе. Он глубоко во всем разочарован, поэтому, хотя окружающие стараются его спасти, он сам не проявляет активности, чтобы противостоять злу.

У Сидни принц Плангус не вспоминает о кознях злой мачехи, ибо поглощен любовью к Эроне; он страдает, но читатель чувствует, что его усилия спасти любимую женщину могут оказаться успешными.

Написанная в период заката драматургии Ренессанса «Андромана» выдержана в сугубо мрачных тонах. В центре всех событий стоит главная героиня. По сравнению с романом и даже с пьесой Бомонта и Флетчера этот образ представлен в еще более зловещих красках. В романе говорится о том, что король женился на Андромане после смерти ее мужа. В пьесе же показано, что убийство купца было организовано по приказу самой Андроманы. Став царицей и отвергнутая Плангусом, она делает все, чтобы его погубить. Но, помимо этого, она убивает близкого друга принца и даже убивает самого царя. Хотя ей во всем помогает слуга, она уже думает о том, чтобы его уничтожить, ибо не хочет иметь свидетелей своих злодеяний. М. Эндрюс в своей статье справедливо отмечает, что образ Андроманы делается в этой пьесе более демоническим, она представлена более свирепой и мстительной (8, 298—299).

В основном персонажи пьесы делятся на положительных, стоящих на стороне принца, и отрицательных, которые действуют против него. Характеры довольно схематичны, а в поведении героев встречаются малообоснованные моменты. Стремление создать эффективную, напряженную сцену заставило автора согрешить в отношении правдоподобия: прибывший с поля боя вестник сообщает иберийскому царю о героической гибели Плангуса. Все в ужасе; царь испытывает угрызения совести, ибо послал сына на войну с очень малыми силами; но это мрачное настроение неожиданно резко меняется, ибо весть гонца оказывается ошибкой, и под торжествующие крики народа молодой принц здоровый и невредимый, возвращается с победой. Наименее убедителен последний акт пьесы, очень сжатый, в котором на протяжении нескольких коротких сцен погибают все главные герои пьесы.

Трагический финал произведения предопределен уже в его подзаголовке: «Роковой и заслуженный конец вероломства и честолюбия», Эти слова относятся прежде всего к коварным планам главной героини. Но помимо нее виновны и те, кто дал ей возможность действовать—и принц, первый обративший на нее внимание, и его отец, сделавший ее царицей, и коварный слуга, исполнявший ее злые замыслы. Рука судьбы карает даже близко стоящих к ним людей. В пьесе Бомонта и Флетчера погибающий принц назначает хотя бы себе преемника, в «Андромане» этого не происходит и акцентируются только трагические деяния героини.

Такое сгущение мрачных красок не случайно. Сугубо трагическая пьеса «Андромана» по композиции и художественным особенностям характерна для позднего периода английской драматургии эпохи Возрождения, отражающей кризис гуманистических идеалов. Прежний оптимизм сменяется мраком, мир представляется долиной скорби, а человек—бессильным существом во власти царящего вокруг зла. Если у писателей предшествующего времени даже трагический финал таил в себе жизнеутверждающие элементы и подтверждал нравственную силу

человека, то у драматургов эпохи заката Ренессанса доброе начало попирается торжествующим злом; события, представленные на сцене, превращаются в «чудовищное нагромождение кровавых ужасов», а характеры рассматриваются лишь под углом одной, демонически владеющей ими страсти» (2. 120).

У Сидни порочная Андромана погибает, но благородный Плангус остается жив, и читатель полон надежды, что правда восторжествует. В пьесе же безжалостная судьба сметает всех — и добрых, и злых.

Как в отношении интерпретации образов, так и в отношении композиции обе рассмотренные пьесы значительно отходят от романа Сидни. Это вполне соответствовало театральным традициям того времени, когда драматурги вольно использовали любой литературный материал для создания занимательного сценического представления. М. Эндрюс, изучавший различные пьесы, созданные на сюжеты, взятые из «Аркадии», специально отмечает, что драматурги в своих переделках свободно отходили от оригинала и, «стремясь понравиться публике, представляли в спектаклях сценичные и развлекательные сочетания драматических ситуаций» (9, 3860).

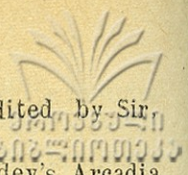
Роман Сидни, полный любовных переживаний и рыцарских подвигов, явился для драматургов ценным источником сюжетов, которые они видоизменяли соответственно требованиям сцены и вкусам публики.

Так же поступали и авторы, обработавшие иберийские эпизоды из романа Сидни, свободно перенося события, связанные с Иберией, в другую страну, соединяя различные эпизоды или опуская в них отдельные звенья.

Хотя и не содержащие какой-либо исторической основы, иберийские эпизоды «Аркадии» и построенные на их основе драматические произведения свидетельствуют о том, что древняя Иберия вошла в круг представлений английской литературы эпохи Возрождения.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Аникст А. А. Бомонт и Флетчер. В книге: История английской литературы; т. 1, выпуск II. Изд-во АН СССР, М.-Л.; 1945.
2. Елистратова А. А. Последний этап в развитии драмы Возрождения. В книге: История английской литературы, т. 1, выпуск II, Изд-во АН СССР, М.-Л., 1945.
3. *Andromana, or the Merchants's Wife, A select Colletion of Old English Plays* (b Carew Hazlitt), vol. XIV. London, 1875.
4. *Baumont, Francis and Fletcher, Jonn. A King and No King.*  
Пьеса впервые поставлена на сцене в 1611 году.
5. *Beaument, Francis and Fletcher, John. Cupid's Bevenge. The Works in ten volumes, vol. IX, Cambridge, 1910.*
6. *Denham, John. The Sophy.*  
Пьеса впервые издана в 1642 году
7. *Sidney Philip. The Countes of Pembroke's Arcadia, The Prose Works of sir Philip Sidney, edited by Allbert Feuillerat. Cambridge, 1961.*
8. *Andrews, Michael C. The sources of Androman. "The Review of English studies", 1968. August.*
9. *Andrews, Michael C. Sidney's Arcadia on the English stage. Dissertation Abstracts. The Humanities and social scienses, 1967, vol. 27. N 11.*
10. *Appleton, William W. Beaumont and Fletcher, a critical study. London 1956.*
11. *Connel, Dorothy. Sir Philip Sidney, Oxford. 1977.*



2. The Oxford Companion to English Literature compiled and edited by Sir Paul Harvey. Oxford, 1975.
13. Savage Lames E. Beaumont and Fletcher's Philaster and Sindey's Arcadia A Journal of English Literary History", 1947, September.
14. Waith, Eugene M. The Pattern of Tragicomedy in Beaumont and Flether. New Haven Sale university press, 1952.
15. Wann, Louis. The Oriental in Elizabethan Drama. "Modern Philology". 1915, N 1.

Представила кафедра истории зарубежной литературы

ნატალია ორლოვსკაია

ფილიპ სიდნის რომანის „არკადია“ იბერიული ეპიზოდების  
თეატრალური გადამუშავებანი

რ ე ზ ი უ მ ე

ნაშრომში განხილულია XVII საუკუნის ორი ინგლისური პიესა—„კუბიდონის შურისძიება“ დაწერილი ფრენსის ბომონტისა და ჯონ ფლეჩერის მიერ და ანონიმური პიესა „ანდრომანა“. მათი სიუჟეტები წარმოადგენენ ფილიპ სიდნის რომანის „არკადია“ იბერიული ეპიზოდების თავისებურ გადამუშავებას.

მართალია, არც უშუალოდ რომანი და არც მისი დრამატული გადაკეთებანი არ შეიცავენ ჭეშმარიტ ისტორიულ მონაცემებს, ისინი მაინც ცხადყოფენ, რომ უძველესი იბერია აღორძინების ეპოქის ინგლისური ლიტერატურის თვალთახედვაში იმყოფებოდა.

N. ORLOVSKAYA

THE IBERIAN EPISODES OF PHILIP SIDNEY'S "ARCADIA" ON THE ENGLISH STAGE

Summary

The work deals with two plays composed in the 17th Century- "Cupid's Revenge" by Francis Beaumont and John Fletcher, and "And romana" the author of which remains unknown. Their plot is taken from the episodes of Philip Sidney's "Arcadia".

In the book of Sidney, as well as in the plays, no historical facts are to be found, but the very place of action shows that ancient Iberia was known to the English authors of the Renaissance.



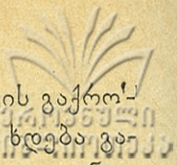
მანანა ჭავჭავაძე

### ჰაიმიტო ფონ დოდერერის ერთი მოთხრობის სტრუქტურული თავისებურებისათვის

ტრადიციული ეპიკური ფორმების მსხვრევა მე-20 საუკუნის ლიტერატურის დამახასიათებელი ტენდენციაა. მეტამორფოზა, რომელიც თანამედროვე ლიტერატურამ განიცადა, მასშტაბურობით და მრავალმხრივობით გამოირჩევა. ე. წ. „განფაბულება“ — ფაბულისა და სიუჟეტის მეტ-ნაკლები ქრობა, მოქმედების მინიმუმამდე დაყვანა, ტრადიციული პერსონაჟის „დემონტაჟი“, დროისა და სივრცის ჩვეული გაგების უარყოფა და ა. შ. სხვა არაფერია, თუ არა ამ მეტამორფოზის თავისებური გამოვლინება. ტრადიციული ეპიკური ნაწარმოების სიუჟეტის უწყვეტი, შეკრული, ექსტროსპექტული ხაზი დღევანდელ მწერლობაში შეცვალეს ინტროსპექტულმა ვექტორებმა, რომლებიც ადამიანის ცნობიერებისა და ფსიქიკისკენ არიან მიმართულნი.

აქვე უნდა ითქვას, რომ „განფაბულების“ ტენდენცია განსხვავებული ინტენსივობით მკვდრდება სხვადასხვა მწერლის შემოქმედებაში. ცალკეული ეპიკური ელემენტები შესაძლოა სავსებით არ გაქრეს, მაგრამ დაყვანილ იქნას მინიმუმამდე, ანდა განიცადოს თვისებრივი თუ ფუნქციონალური სახეცვლილება. ამის მაგალითს წარმოადგენს, თუნდაც, თომას შანის რომანები, სადაც ფაბულა, სიუჟეტი ხელაღებით არ არის უარყოფილი /უფრო მეტიც, ზოგიერთი მკვლევარის აზრით, თომას შანი ინარჩუნებს ტრადიციული კლასიკური რომანის ფორმას/, მაგრამ მათი ხვედრითი წონა აქ გაცილებით მცირეა, ვიდრე ტრადიციულ ეპიკურ ქანრებში.

ეს გარემოება უნდა მივიღოთ მხედველობაში ჰაიმიტო ფონ დოდერერის 'მეშობრების განხილვის დროსაც. აქაც ეპიკური ელემენტები იღებენ არატრადიციულ სახეს, ამის შედეგად კი იკარგება შინაარსის თანამიმდევრულობა, ერთიანობა, „შეკრულობა“, რაც საფრთხეს უქმნის ფორმის მთლიანობასაც. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, „დეფაბულიზაცია“ იწვევს დეფორმაციის საშიშროებას. ამიტომ, ბუნებრივია, რომ ჩვენს დროში მხატვრული ნაწარმოების ფორმა, კომპოზიცია, მისი, ასე ვთქვათ, „გარეგნული სახე“ ყურადღების ცენტრში მოექცა. ნაწარმოების ფორმის საკითხი ზოგჯერ დომინირებს კიდევ მის შინაარსობრივ-იდეურ მხარესთან მიმართებაში. მაგალითად, ჰაიმიტო ფონ დოდერერი ნაწარმოებში „რომანის საფუძვლები და ფუნქცია“ რომანის ტექნიკაზე საუბრისას უპირატესობას აწკარად ფორმას ანიჭებს. მისი აზრით, „მხოლოდ მისი /ფორმის, მ. ქ./ საშუალებით იქცევა რომანი სიტყვაკაზმული, მწერლობის ჭეშმარიტ ქმნილებად“ (1, 33).



ასეა თუ ისე, ერთი რამ ცხადია, რომ ერთიანი, შეკრული სიუჟეტის გაქროლბასთან ერთად იკარგება ნაწარმოების „ხერხემალიც“. აუცილებელი ხდება ვაჟა-ფშაველას ახალი საშუალებების გამოყენება ნაწარმოების მიერ გაცდილი „ნიგითიერი ზარალის“ კომპენსირების მიზნით. ამ საშუალებათაგან ერთ-ერთი მუსიკალური ფორმაა.

ანიჭებს რა განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ნაწარმოების ფორმას, დოდერერი მიმართავს ერთგვარ ექსპერიმენტს ამ სფეროში და ცდილობს შექმნას რომანი, როგორც სიმფონია, ზოგიერთი მოთხრობა—როგორც დივერტისმენტი, თუშცა, აქვე უნდა ითქვას, რომ იგი არც პირველია და არც ერთადერთი ამ საქმეში /ჯერ კიდევ ფრიდრიხ შლეგელთან ვხვდებით ლიტერატურული და ფილოსოფიური სიმფონიების აღმნიშვნელ ცნებებს — „სიმპოეზია“, „სიმფილოსოფია“ (2, 219—223)/: საკმარისია გავიხსენოთ ჰერმან ჰესეს ერთგულეზა სონატური ფორმისადმი „ზიდჰარტა“, „დემიანი“, „ტრამალის მგელი“ და სხვ./, ჯოისის „ულისეს“ ფუგისებური ფორმა, ოლდოუს ჰაქსლის „კონტრაპუნქტი“, ვოლფგანგ კოეპენის „სიკვდილი რომში“...

ამ თვალსაზრისით საგულისხმოა დოდერერის მოთხრობა „შვიდი ვარიაცია იოჰან პეტერ ჰებელის თემაზე“ /1926/, რომელიც, სათაურიდანაც ჩანს, შექმნილია მუსიკალური ტექნიკის, კერძოდ, ვარიაციული ფორმის გამოყენებით, რაც მოხმობილია ნაწარმოებისთვის კომპოზიციური და თემატური მთლიანობის მისანიჭებლად.

მუსიკის თეორეტიკოსები თვლიან, რომ ვარიაციულობა გარკვეულად ზღუდავს ნაწარმოების შინაარსს, აიძულებს რა მას შეინარჩუნოს ერთი და იგივე განწყობილება, მაგრამ ამასთანავე აღიარებენ, რომ ამ ფორმის შესაძლებლობები შეტად ფართოა (3, 91), რაც შეეხება ლიტერატურას, ვარიაციული ფორმის ამგვარი შესაძლებლობების არსი, თუ დ. გ. ზატონსკის სიტყვებს მოვიშველიებთ, ისაა, რომ „ისტორიები /.../, რომლებსაც მთხრობელი, გადაიხრება რა ძირითადი ამბიდან, ნაწილ-ნაწილ გვთავაზობს, რა უცნაურადაც არ უნდა მოგვეჩვენოს, ზოგჯერ უფრო უკეთ უკავშირდებიან ხოლმე ერთმანეთს, ვიდრე თავის თავში ჩაკეტილი, დასრულებული ფაბულური ხაზები, უფრო მკაფიოდ წარმოგვიდგებიან არაერთგვაროვანი, რთული და ამავე დროს განუყოფელი მთლიანობის — ცხოვრების შემადგენელ ნაწილებად“ (4, 14). ალბათ, ამავე აზრის იყო დოდერერიც, როცა თავისი მოთხრობისთვის ასეთ დისკრეტულ ფორმას ირჩევდა.

მოთხრობას წამძღვარებული აქვს თემა, რომელიც საფუძვლად დაედო ვარიაციებს. ესაა იოჰან პეტერ ჰებელის პატარა მოთხრობა „სიკვდილი შიშით“ კალენდრიდან „რაინელი სახლიკაცი“ /1814 წ./. მოთხრობის სიუჟეტი ასეთია: დუქანში, სადაც კანცელარისტები ქეიფობენ, წამოიჭრება კამათი მოჩვენებების თაობაზე. მოანგარიშე ამტკიცებს, რომ მსგავსიც არაფერი არსებობს და რომ მოჩვენებების მხოლოდ სულელ დედაკაცებს ეშინიათ. ერთ-ერთი გადამწერი მოანგარიშეს შეედავება, თუ გინდა, დაგენიძლავები, რომ მოვახერხებ შიშით გული გაგიხეთქო. დადებენ სანაძლეოს. რამდენიმე დღის შემდეგ გადამწერი ხაცნობი ექიმის დახმარებით იშოვის გვამიდან მოკვეთილ ხელს. იმავე ღამით იგი შეიპარება მოანგარიშის საძინებელ ოთახში, დაიძალაბა საწოლის ქვეშ და მძინარე მსხვერპლს სახეზე თავის თბილ ხელს გადაუსვამს. მოანგარიშე მიხვდება რომ მისი შეშინება სურთ და მას შემდეგ, რაც სახეზე მესამედ იგრძნობს შეხებას, შეეცდება ხელი სტაცოს აბეზარს, მაგრამ ცოცხალი, თბილი ხელის ნაცვ-



ლად გაქვევებული, გაყინული ხელი შერჩება და შიშისაგან გრძნობას კარგავს. გონს მოსვლის შემდეგ მონაგარიშეს ციებ-ცხელება ემართება და ერთ კვირაში სულსაც განუტევენ.

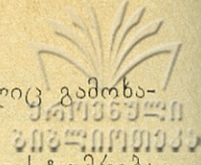
დოდერერის პირველი ორი ვარიაცია თითქმის უცვლელად იმეორებს ჰებელის მოთხრობის თემას, თუმცა, „სოლო პარტიას“ თითოეულ მათგანში თითქმის ორი სხვადასხვა ინსტრუმენტი ასრულებს. პირველ ვარიაციაში მოთხრობელის /და მასთან ერთად მკითხველის/ მხედველობის არეში მოქცეულია ის პერსონაჟი, რომელიც ჰებელისეული გადამწერის ეკვივალენტია. ნაჩვენებია მისი გზა დუქნიდან ექიმთან, ექიმისგან — მონაგარიშის ოთახამდე, მოუთმენელი ლოდინი საწოლის ქვეშ და ა. შ. მეორე ვარიაციაში კი „წამყვან ინსტრუმენტად“ გვევლინება თვით მსხვერპლი. ამჯერად მოთხრობელი მასთან ერთად რჩება დუქანში და მთელი შემდგომი ისტორია დანახულია ამ პერსონაჟის თვლით, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ხდება პერსპექტივის შეცვლა და ამაში მდგომარეობს, არსებითად, ვარირების ფაქტი.

პირველ ორ ვარიაციაში, ამასთანავე, შეიმჩნევა ე. წ. „წყობითი ვარირება“, ე. ი. მაჟორისა და მინორის მონაცვლეობა, რაც ნაწარმოებს კონტრასტულობას ანიჭებს (3, 14—15). პირველი ვარიაციის პერსპექტივა, მიუხედავად ტრაგიკული ფინალისა, საკმაოდ მაჟორულია. კვანძის გახსნამდე მთელი ეს ამბავი, მართლაც, მხიარულ ხუმრობას წააგავს, რადგან მკითხველი მას აღიქვამს იმ პერსონაჟის თვლით დანახულს, რომელიც ყოველივე მომხდარში მხოლოდ გონებაშეხვედრის ოინს ხედავს. მაშინ, როცა მეორე ვარიაცია თავიდან ბოლომდე გამსჭვალულია მინორული განწყობილებით /შემდგომში ამგვარ „წყობით ვარირებას“, ანუ მაჟორის მინორთან მონაცვლეობას ვხვდებით ზოგიერთი ცალკეული ვარიაციის ფარგლებშიც/.

როგორც პირველი, ასევე მეორე ვარიაცია შექმნილია ე. წ. „უცვლელი მელოდიის ვარირების“ პრინციპით, რომლის თანახმად, მელოდია, ფაქტურა არ მონაწილეობს ვარირებაში. ცვლილებას განიცდის თემის მხოლოდ ზოგიერთი ცალკეული დეტალი და ინტონაცია (3, 10—14), ხოლო აქედან მოყოლებული, დოდერერი საბოლოოდ იღებს ხელს ვარირების ამ პრინციპზე და, მასთან ერთად, ჰებელისეული მოთხრობის ფაბულაზეც. მომდევნო ვარიაციებში იგი მიმართავს ფორმას, რომელსაც თანამედროვე მუსიკათმცოდნეობაში „ორნამენტულ ვარიაციებს“ უწოდებენ. ასეთ ვარიაციებში „შენარჩუნებულია თემის მელოდიის საყრდენი ინტონაციები, მაგრამ მელოდიის საერთო სურათი და რიტმი ჩვეულებრივ ახალია ხოლმე; ასეთ ვარიაციებში თემის ამოცნობა შეიძლება ამ საყრდენი წერტილებით და მათი თანმხლები ჰარმონიებით, რადგან ისინი /.../ ახლოს დგანან თემასთან, თუ საერთოდ მისი იდენტურნი არ არიან“ (3, 21).

რაც შეეხება დოდერერის ვარიაციებს, მათში „თემის ამოცნობა“ მართლაც არაა ადვილი. ფაბულის თვალსაზრისით მათ არაფერი აქვთ საერთო არც ჰებელის მოთხრობასთან და არც ერთმანეთთან. თითოეული მათგანი გამოირჩევა დამოუკიდებელი „საერთო სურათით და რიტმით“. შემოხსენებული „საყრდენი წერტილები“ და „თანმხლები ჰარმონიები“ რომ არა, ძნელი იქნებოდა მათ შორის რაიმე კავშირის მოძებნა.

„საყრდენ წერტილად“ დოდერერი იყენებს ლაიტმოტივს, რომელიც თემატურად ასე შეიძლება განისაზღვროს — „სიცარიელის შეგრძნება გმირის მიერ“. თითოეულ ვარიაციაში /პირველისა და უკანასკნელის გამოკლებით/



კულმინაციურ მომენტს უშუალოდ მოსდევს ლაიტმოტივი, რომელიც გამოხატავს პერსონაჟის სულიერ მდგომარეობას.

მესამე ვარიაციაში ერთი კაცი, რომელსაც ხილის ბალი აქვს, ესტუმრება მეგობრებს და მიართმევს კალათას ნაირ-ნაირი ჯიშის მსხლებით, რომელთა შორის ერთ-ერთი მარციპანისაა. სტუმარი, სთავაზობს რა ხილს დამხვდურებს, მარციპანის მსხალს აწვდის დიასახლისს. ქალი ჩაკბეჩს მსხალს /ამწუთას მისი სახე უკვე მზადაა აღტაცების გამოსახატავად/, მაგრამ არომატული და წვნიანი ხილის ნაცვლად შერჩება მშრალი და მსუყე მარციპანი, მისი სახე კი წინასწარ მომზადებულ მოწონების გამომეტყველებას ინარჩუნებს... და, უცბად, ამ გაქვავებული გრიმასის ქვეშ „წარმოიშობა ერთგვარი სიცარიელე და ეს უკვე გასოუსადეგარი ნიღაბი იზარება, როგორც ყინულის საფარი ამომშრალი გუბის ზედაპირზე“ (5, 194), ირგვლივ კი გაისმის სიცილი, რომელსაც წუთის შემდეგ დიასახლისიც უერთდება.

როგორც ვხედავთ, ამ ვარიაციაში შეცვლილია „საერთო სურათი და რიტმი“, წყობა კი ცალსახად მაჟორულია თავიდან ბოლომდე. დანარჩენ ვარიაციებთან თემატურ კავშირზე მიუთითებს მხოლოდ ლაიტმოტივი. მკითხველისთვის უკვე ნაცნობია ეს მოულოდნელად წარმოქმნილი სიცარიელე: როცა მეორე ვარიაციის მსხვერპლი ყინულივით ცივ, უსიცოცხლო ხელს ჩაბლუჯავს, იგრძნობს, რომ „მის ფეხქვეშ გაიპო სიცარიელის უფსკრული და ამ სიცარიელეში ინთქმება თვითონაც და მისი ბნელი ოთახიც“ (5, 193).

მეოთხე ვარიაციაში რომელიღაც სადაზღვევო საზოგადოების ჩინოვნიკი, რომელიც დასთან ერთად ცხოვრობს, სამსახურიდან სახლში მიმავალი ძველებურ ზარდახშას შეიძენს ანტიკვარისგან /ეს და-ძმა მეტისმეტად დიდი ყურადღებით ეკიდება ბინის მოწყობა-გალამაზებას/. ჩინოვნიკი მხნე ნაბიჯით აუყვება კიბეს, თან წინასწარ ტკბება იმის წარმოდგენით, თუ როგორ გაახარებს დას ახლადშეძენილი ნივთი. და აი, ის-ისაა მიაღგება თავის ბინას, რომ კარი იღება, ზღურბლზე გამოჩნდება მისი და, ხელით მიანიშნებს ძმას ოთახისკენ და გრძნობას კარგავს. ბინაში შესული ჩინოვნიკი ხედავს, რომ იგი პირწმინდად გაუძარცვავთ. მძარცველებს მარტო ნივთები კი არა, მთელი ავეჯიც წაუღიათ, თვით კედელზე შიკვდებული კაუჭებიც კი აუგლეჯიათ. „და აქ მის არსებაში წარმოიქმნება სიცარიელე, რომელშიც ჩაინთქმება ყოველივე ის, რაც დარჩა მისი წუთისწინანდელი განწყობილებისა და მოხდენილი მიმოხვრისაგან“ (5,196). ბოლოს და-ძმა ღამის გასათევად სასტუმროს მიაშურებს. გზაში ჩინოვნიკს ჩააფიქრებს კითხვა: „ვისი ხელები თვითნებობენ ჩვენს ცხოვრებაში?“

მომდევნო ორ ვარიაციაში აღწერილია ეპიზოდები ორი ახალგაზრდა კაცის ცხოვრებიდან, რომელთაც, ღამეულ ქალაქში ხეტიალისას, სრულიად სხვადასხვა ვითარებაში მოიცავს იგივე სულიერი მდგომარეობა — სიცარიელის მწვავე გახცდა. ორივე შემთხვევაში შემაკავშირებელი რგოლის ფუნქცია კვლავ ლაიტმოტივს ეკისრება:

მე-5 ვარიაცია: „ამწუთას ტედის სულში წარმოიქმნება სიცარიელე. მისი წუთისწინანდელი განწყობილება და დახვეწილი მანერები სადაცაა ნამსხვრევებად ჩაინთქმებიან იმედის გაცრუებისგან წარმოშობილ ამ სიცარიელეში“ (5, 200).

მე-6 ვარიაცია: „მის არსებაში მაშინვე წარმოიქმნება სიცარიელე, რომელშიც ჩაიმსხვრევა მისი გაცრუებული მოლოდინი“ (5, 204). /საგულისხმოა, რომ თითოეული მომდევნო „ორნამენტული“ ვარიაცია წინამავალთან შედარებით

თითქოს „ხორცს ისხამს“ — იძენს კომპოზიციურ მთლიანობას, ჟანრობრივ და-  
ძოუქიდებლობას, ისე რომ, თუ მესამე ვარიაცია უფრო იმპრესიონისტულ სუ-  
რაათს შოგვაგონებს, შეექვსე თავისუფლად შეგვიძლია მივიჩნიოთ დასრულებულ  
ნოველად — ეპიკური ჟანრის „კანონიერ“ პირმოლოდ/.

ძიუხედავად იმისა, რომ დოდერერის ვარიაციების სიუჟეტები სრულიად  
სხვადასხვაა, თემა, რომლის გახსნასაც ემსახურება და რომელსაც კომპოზიციუ-  
რად კრავს ლაიტმოტივი, ყველგან ერთია: ადამიანის, ამ, თითქოსდა, „უზენაესი“  
არსების დამოკიდებულება გარემოებებზე, წმინდა წყლის შემთხვევითობებზე,  
მისი უმწეობა, ერთი შეხედვით, ყოვლად უმნიშვნელო წვრილმანების წინაშე,  
რომლებიც „თვითნებობენ ჩვენს ცხოვრებაში“ და ზოგჯერ საბედისწერო  
როლსაც კი თამაშობენ.

დოდერერი, როგორც უკვე ვთქვით, ხელაღებით არ უარყოფს ტრადიციულ  
თხრობით ელემენტებს, მაგრამ ისინი მოთხრობაში არატრადიციულ ფუნქციას  
ასრულებენ. ეს ფუნქცია არ გამოიხატება ობიექტური რეალობის უშუალო  
ასახვაში; ჰერელ-ჰრელი ამბების ურთიერთმონაცვლეობით ავტორი მიგვანიშ-  
ნებს იმ შოვლენათა ურთიერთგავლენაზე, რომელთაც, თითქოს, საერთო არა-  
ფერი აქვთ და, ამავე დროს, როგორც თვით მოვლენების, ასევე მათი ურთიერ-  
თზემოქმედების პირობითობაზე. მას აინტერესებს არა თვით მომხდარი ამბავი  
და მისი საგნობრივი არსი, არამედ ადამიანის ფსიქიკის რეაქცია ამ ამბავზე.

მაგრამ დავუბრუნდეთ მოთხრობის მუსიკალურ ხასიათს. გარდა თემის  
„საყრდენი წერტილისა“ — ე. ი. გარდა ლაიტმოტივისა, ზოგიერთ ვარიაციაში  
„ჟღერს“ „თანხლები ჰარმონიებიც“ — ახალ სიუჟეტში ან სიტუაციაში ჩაქ-  
სოვილი უკვე ნაცნობი ფრაზები — „ნიღაბი იბზარება, როგორც ყინულის სა-  
ფარი ამომშრალი გუბის ზედაპირზე“, ანდა „სალამო იყო პირქუში, ნისლიანი“  
და ა. შ. ამგვარი პასაჟები კიდევ უფრო საგრძნობს ხდიან მოთხრობის მუსიკა-  
ლურ ელფერს.

ზემოთ ნათქვამი იყო, რომ პირველ და უკანასკნელ ვარიაციაში ლაიტმო-  
ტივი არ გვხვდება. პირველი ვარიაციის შემთხვევაში ეს ფაქტი აიხსნება თხრო-  
ბის პერსპექტივის ხასიათით: რამდენადაც აქ მოთხრობელის თვალთახედვის არე-  
ში იმყოფება მხოლოდ და მხოლოდ მომხდარი ამბის ინიციატორი, და არა  
ძსხვერპლი /ლაიტმოტივი კი მოთხრობაში ყოველთვის ახასიათებს სწორედ  
ძსხვერპლის სულიერ მდგომარეობას/, ამ უკანასკნელის განცდები მისთვის  
უცნობი რჩება.

რაც შეეხება უკანასკნელ, მეშვიდე ვარიაციას, რომელსაც ავტორმა წაუმ-  
ძღვარა ქვესათაური „კოდა“, მისი განსხვავება დანარჩენი ვარიაციებისაგან  
მარტო ლაიტმოტივის არარსებობით არ ამოიწურება. აქ უნდა ითქვას, რომ  
ზემოხსენებული ორივე ტიპი ვარიაციებისა, როგორც „უცვლელი მელო-  
დიის“, ასევე „ორნამენტული“, განეკუთვნება ე. წ. „მკაცრ ვარიაციებს“, რომ-  
ლებშიც ფინალური ნაწილი თავისი ფორმით, ჩვეულებრივ, გამოირჩევა ხოლ-  
მე დანარჩენებისაგან (3, 10). მოთხრობის ფორმის შესაბამისობა მუსიკალურ  
ფორმასთან ამ მხრივაც ვლინდება. დოდერერის მეშვიდე ვარიაცია არა მარტო  
გამოირჩევა ყველა დანარჩენისაგან, არამედ უპირისპირდება კიდევ მათ, რო-  
გორც ფორმის, ისე იდეურ-შინაარსობრივი თვალსაზრისით.

აქ უკვე აღარ ხდება არავითარი ამბავი, არავითარი კონფლიქტი. ვხედავთ  
მხოლოდ თავდახრილ, მხრებჩამოყრილ, დაღლილ მგზავრს, მოღუშული რომ  
გასდგომია გზას. მაგრამ უცბად, აღაპყრობს რა მზერას, მგზავრს ეჩვენება,

რომ გარემო ერთბაშად შეიცვალა, თითქოს მზემ გამოანათა და ბუნებაც უფრო ლმობიერი გახდა. სინამდვილეში კი ყველაფერი ძველებურადაა, ოღონდ ეგაა, გზას უკვე სულ სხვა კაცი მიუყვება: „სახე პირდაპირ უბრწყინავს, მზერა მხიპარულად და მხნედ სწვდება ყველაფერს ირგვლივ, ხელები ჯიბეებში ჩაუწყვია, ნაბიჯი კი ისეთი მსუბუქი აქვს. . .“ (5, 207).

მწერალი იქვე ხსნის კოდის შინაარსს:

„აჰ, რაოდენ უცნაურია ჩვენი სული, რომელსაც ხშირად სულ არ სჭირდება ანჯამები და საბრჯენები რაიმე გარეშე მოვლენის სახით, რომ მის გარშემო იტრიალოს, არა. მას შეუძლია თავისთავად ხელად შემობრუნდეს, თვითონვე იქმნის საბრჯენს და ღერძს და ტრიალებს, ბრუნავს მის ირგვლივ, ისევე იცვლის სახეს, როგორც ველ-მინდვრები ფერმკრთალდებიან თავს გადავლილ ღრუბელთა ჩრდილში. მაგრამ რას ნიშნავს ეს ჩრდილი? განა შეიძლება იგი უფრო მეტს ნიშნავდეს რასმე, ვიდრე ჩრდილია, და თანაც ისეთი ცვალებადი, წუთიერი და წარმავალი მოვლენის ჩრდილი, როგორიც ღრუბელია. მანათობელი მზე კი ერთადერთია. ვერავითარი ღრუბელი მას ძალას ვერ დაუქარგავს. მზე აპობს ღრუბელს, როცა მისი დრო დგება“ (5, 207).

თავისი რომანის „სლუნის ჩანჩქერების“ შესახებ დოდერერს როგორღაც უთქვამს: „წიგნი ლეტალურად მთავრდება. სამწუხაროდ. მე ეს არ მიყვარს“. ამასთან დაკავშირებით დ. ვ. ზატონსკი შენიშნავს: „დოდერერს არა მარტო არ უყვარდა პესიმისტური ფინალები, მისთვის უცხო იყო ყოველგვარი გამოვლინება სასოწარკვეთილებისა, სისუსტისა, სულით დაცემისა“. . . . ის „ჯიუტად ეძიებდა გარემომცველ უღიმღამო სინამდვილეში რაღაც მყარსა და ნათელს“ (4, 24).

ყოველივე ზემოთქმულს შეიძლება დავუმატოთ, რომ მოთხრობა „შვიდი ვარიაცია იოჰან პეტერ ჰებელის თემაზე“, რომლის „კოდიც“ უაღრესად ოპტიმისტური ხასიათისაა, მწერლის ამ პოზიციის საუკეთესო დადასტურებაა.

#### ლიტერატურა

1. Heimito von Dodever. Grundlagen und Funktion des Romans. Nürnberg, „Glock und Lutz“, 1959.
2. Zv. Schlegels Jugendschriften, hg. von J. Minor, Bd. 11, Wien, 1882.
3. В. Л. Протопопов. Вариационные процессы в музыкальной форме. Москва, Музыка 1967.
4. Д. Б. Затонский. Предисловие. В кн.; Слунские водопады. Окольный путь Повести и рассказы. Москва, „Прогресс“, 1981.
5. Heimito von Doderer. Erzählungen, München, Biederstein, 1976.

წარმოადგინა საზღვარგარეთული ლიტერატურის ისტორიის კათედრამ

КЕВАНИШВИЛИ М. Г.

#### О СТРУКТУРНОМ СВОЕОБРАЗИИ ОДНОГО РАССКАЗА ХАЙМИТО ФОН ДОДЕРЕРА

#### Резюме

В настоящей работе рассмотрено структурное своеобразие рассказа Хаймито фон Додерера «Семь вариаций на тему Иоганна Петера Хе-

беля (1760—1826)», состоящее в применении писателем музыкальной, в частности, вариационной техники в целях достижения композиционной и тематической целостности повествования,

Автор полагает, что следуя принципам построения т. н. «строгих вариаций», писатель обращается к двум разновидностям таковых — к вариациям на неизменную тему и к орнаментальным вариациям. Финальная часть рассказа — «Кода» — согласно принципам построения строгих вариаций, резко отличается от остальных. Помимо этого обнаруживается, что в рассказе Додерера использованы и другие музыкальные приемы: лейтмотив, варьирование на лад и отдельные пассажи.

M. KEWANISCHWILI

ZUR STRUKTURELLEN EIGENART EINER ERZÄHLUNG  
VON HEIMITO VON DODERER

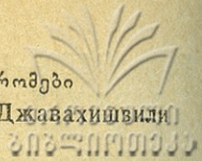
Z u s a m m e n f a s s u n g

In der vorliegenden Arbeit wird die strukturelle Eigenart von Heimito von Doderers Erzählung „Sieben Variationen über ein Thema von Johann Peter Hebel (1760—1826)“ behandelt, die in der Anwendung der Musik — und insbesondere der Variationstechnik auf die Ordnungsprinzipien der Erzählung besteht.

Anhand einer eingehenden Untersuchung des Erzähltextes weist die Verfasserin nach, daß der Dichter, die Grundsätze der sogenannten „strengen Variationen“ einhaltend, als Fügungsmittel seiner Erzählung zwei Arten von derselben benutzt — die „ornamentale“ und die Melodie—Variation bei der die Grundstruktur des Themas konstant bleibt.

Der Schlußsatz der Erzählung (Coda) unterscheidet sich strikt, entsprechend dem Bau der „strengen Variationen“, von der übrigen.

Weitere musikalischen Elemente, die der Dichter in den besagten Erzählung verwendet, sind der Leitmotiv und die Stimmungsabwandlung.



ХИХАДЗЕ Л. Д.

## ВАРИАНТЫ РОМАНТИЧЕСКОГО ТИПА ЛИЧНОСТИ В ПОЭЗИИ. МОМЕНТЫ ВОСПРИЯТИЯ.

Личность, находящая отражение в лирическом субъекте большой поэзии, — один из представительных элементов ее, если не самый представительный.

Эффект воздействия ее во многом обусловлен тем, что это — человеческий тип, в котором опосредованно заявляет о себе не только общественно-социальная ситуация данного исторического момента, но своеобразие и психологии народа, и его истории, ибо «и сама психология в своем реальном человеческом содержании — плод истории, и только из истории она может быть объяснена» (1, 18). Так, европейский литературный романтизм создал личность так называемого «байронического» типа (по имени ее создателя, Байрона), загадочную, противоречивую, полную внутренних борений, личность бунтаря и протестанта. Отражение этого культурно-исторического феномена в каждой европейской литературе получило национально своеобразную интерпретацию потому, в частности, что восприятие доминантных черт человеческой личности, сложившихся в другой национальной литературе, подчиняется общим законам рецепционного процесса, преобразующего усваиваемый материал в соответствии с внутренними задачами принимающей системы (среди них и фактор психологической predisposition или отсутствия ее, сходные приемы мышления и отсутствие их, т. е. психологическая обусловленность типологических хождений и т. п.).

Относясь к 60-м годам и во многом отражая русское восприятие этого явления, грузинская интерпретация не отразила, вполне закономерно, всех тех этапов, которые претерпел в своем развитии русский байронизм. Грузинский романтизм создал свой, отечественный эквивалент величественного характера, в котором выдвинуто на первый план героическое начало (вспомним известное соотношение у И. Чавчавадзе «буйного», «неистового» Байрона и буйного Терека в его вечном движении) и скоррегированы черты, в совокупности составляющие явление, известное под названием «мировой скорби». Вообще надо отметить, что ни элегическая тоска «хладного», «разочарованного». «пережившего свои желания» героя, ни — позднее — драма страдающего индивидуалиста, высшим выражением которой стала демоническая мука («жить для себя, скучать собой»), не привилась в грузинской поэзии ни на одном из этапов восприятия русского романтизма.

Объектом притяжения и, так сказать, внутреннего тяготения для ранних грузинских романтиков был другой склад личности — лири-



ческий герой русской свободолюбивой лирики, в котором светлая сила жизненных сил соединялась с культом свободы во всех ее проявлениях — от свободы личной, от столь развитого чувства чести и личного достоинства (тип декабриста, тип личности, отраженной в пушкинской молодой лирике) до свободы политической. По наблюдению исследователей, часто близость мотивов свободы и любви придавала и тем произведениям, где о политической свободе не говорилось, где утверждались просто радости земной жизни, тоже в известной мере политический и именно революционный смысл (2, 167). По этому политический смысл имел и «Веселый пир», именно этим смыслом наполнялся в контексте поэзии Гр. Орбелиани его перевод этого пушкинского стихотворения. Переплетение гедонистических мотивов с политическими, мотивов дружбы, любви, личной независимости с мотивами гражданскими, очень близко тому типу мироощущения, который был свойствен и герою грузинской романтической поэзии этого (добараташвилевского) периода. Желательная функция стихотворения в новом контексте, историческом и национальном, сквозит уже в том, что слово «свобода» вынесено переводчиком в заглавную строку, вперед:

Люблю я пир, где владычествует (царствует) свобода.  
(пер. подстрочный)

Человек яркого, темпераментного мироощущения, твердый в дружбе, пылкий в любви, беззаветно отдающийся прелести жизненного мгновения, но при этом никогда не забывающий «одну, но пламенную страсть», — преданность Родине, рыцарем и подданным которой он ощущает себя прежде всего — таков психологический тип личности, сложившийся в грузинской романтической поэзии этого времени. Образ, при его собирательности, обобщенности, конечно, несет черты психологической автопортретности:

Я один — одной в дар принес себя,  
Буду накрепко ей рабом всегда, —  
(«О, года, года!», пер. С. Шервинского)

говорит А. Чавчавадзе.

Я завидую тем, кто родине,  
В жертву жизнь принес...  
(«К Ярали», пер. С. Шервинского)

вторит ему Гр. Орбелиани.

Лирический субъект грузинской раннеромантической поэзии, как и русской, преддекабрьской, это, несомненно, не только художественный образ, но культурно-исторический тип; сопоставительный анализ позволяет проследить сложные токи связи, ведущей к общности явлений, хотя и разного национального происхождения, но однотипных (типологической общности). Психологически родствен и драматизм обаятельного соединения кипящей, яркой, радостной жизненности с мерцающей сквозь нее подвижнической готовностью к тому, что на языке декабристской терминологии называлось «делом» и что грузины называли «сыновним долгом» перед Родиной. И при этом у каждого из этих характеров «свой» мир, свои корни и свое пространство — историческое, национальное, культурное, идеологическое.

Очень примечательно, что грузинские переводы Пушкина и поэтов-декабристов отражают этот строй души в обеих его гранях, весь, так сказать, «состав» личности, в неразрывности того и другого на-



чала: вольную игру души, молодую раскованность, переизбыток жизненных сил (переводы пушкинских «Веселого пира», «К Н. Я. Плюсковой», «Друзьям», «Адели» и др.) и предощущение гибели, прозвучавшее, например, в орбелиановском переводе «Исповеди Наливайко» К. Рылсева. Перевод представляет ничуть не скрываемый сплав «своего» и «чужого». Более того, удельный вес «своего» в этом переводе, в котором «Малороссия» заменена «Иверией», настолько велик, что, как известно, Г. Эристави, которому автор передал рукопись, озаглавил ее «Исповедь Гиви Амилахвари» (имя известного в Грузии борца с персидско-турецкими завоевателями). В переводе отчетлив и узнаваем «истинно рыцарский характер» (3) поэзии и личности самого Гр. Орбелиани и вместе с тем совершенно несомненна адекватность душевной настроенности, соответствие душевному строю оригинала. Грузинскому романтику чрезвычайно близок пафос жертвенности и мужества, пронизывающий «серьезный стих» (Герцен) Рылеева, как близка ему вообще декабристская традиция не только в идейно-тематических, но и, особенно, в нравственно-психологических проявлениях. Естественно поэтому, что свободно заменяющий детали и ситуации подлинника, чтобы приспособить произведение к грузинской действительности, Гр. Орбелиани предельно точен, когда следует его психологическому рисунку, отраженному в нем строю души. В силу этого заключительная часть поэмы вполне адекватна рылеевскому тексту: тут переводчик в точности передает медленный, чеканный стих отрывка, словно взрываемый изнутри горячими, как клятва, как закливание, лирическими периодами:

Судьба меня уж обрекла,  
Но где, скажи, когда была  
Без жертв искуплена свобода?..

А поскольку в рассматриваемый период задачи, которые решал перевод, определяли не только его функцию, но и место — не вне, а внутри оригинального творчества, перевод «Исповеди Наливайко» занял свое место среди глубоко личных, внутренне автобиографичных для Григола Орбелиани его собственных стихов; автору близко радостное причащение к жертвенному подвигу, которым проникнуто это рылеевское произведение:

Погибну я за край родной,  
Я это чувствую, я знаю,  
И радостно, отец святой,  
Свой жребий я благословляю.

Таковы прекрасные контрасты этого отразившего свое время человеческого характера: на веселом пиру с друзьями и возлюбленной поднимать тост за свободу, утверждая ее как высшую ценность, и, говоря герценовским словом, «звать на бой и гибель, как зовут на пир».

Психологический облик центрального характера, созданный следующим этапом грузинского романтизма, уже отмечен печатью глубокого трагизма — максимальной обнаженностью драматического содержания внутренней жизни человека. Пробивающийся, вопреки душевной усталости и боли, зов из глубин внутренней жизни, зов юности, пылкой, жизнелюбивой, восхищенной, нежной, не гасит, скорее усиливает трагедию «одинокой души». «Одинокая душа» — стихотворение Н. Бараташвили, и речь идет о бараташвилевском этапе грузинского романтизма, типологически связанном с Лермонтовым (и с тем периодом русского романтизма, который условно можно назвать лермонтовским). Типологическая параллель — «Наш Лермонтов-Бара-

ташвили» (4) и «Наш Байрон» (5) возникла сразу, едва только стали известны стихотворения Бараташвили. Возникшая так естественно, эта параллель не опиралась еще на прочные историко-литературные доказательства, но первые рецензенты говорили уже о сходстве человеческого типа в поэзии русского и грузинского поэтов, о том, что «общее впечатление, производимое им (Бараташвили — Л. Х.) на читателя, вполне соответствует тому, какое получается в русской литературе при чтении стихов Лермонтова» (6). Впоследствии — нам уже доводилось об этом писать — в грузинском восприятии, особенно в восприятии грузинских шестидесятников, поэзия Лермонтова станет, прежде всего, поэзией действия, мужества, активности. Воспринятая таким образом, она даже подвергнется некоторому смещению акцентов: в поэзии этой, скорбной и героической одновременно, с особенной готовностью воспримется то, что легко воспринимается в героико-романтическом ключе. Соответственно, в восприятии отодвинется на задний план мучительная причастность к трагизму эпохи безвременья (русские 30-е годы XIX в.), порождающая симптоматичную для этой поэзии рефлексию. Интуитивно отзываясь на эту характеристическую особенность рецепционного процесса, один из первых исследователей темы «Лермонтов и Грузия» заметил: «Несмотря на всю глубину чувств и отчаяния лермонтовской музыки, последняя читателю всегда сообщает какое-то бодрящее настроение. От стихов нашего поэта веет молодостью и силой, и это едва ли не потому, что у него самого «кипел огонь в крови» (7, 183),

Это не значит, что в грузинском восприятии, особенно в восприятии Бараташвили, реальная сложность «лермонтовского человека» (Д. Е. Максимов) не учитывалась. Одиночество лирического героя поэзии Бараташвили сродни лермонтовскому, о чем и сказать хочется именно лермонтовскими словами: «Вообще здесь и грустно, и скучно, и некому руку подать в минуту душевной невзгоды» (8, 182—183). Но характер мироощущения, сам тип мировосприятия, отразившийся в поэзии Н. Бараташвили, отличен от индивидуалистического склада личности, воплощенного Лермонтовым, склада, современного русскому поэту эпохи безвременья. Во внутреннем мире, столь соизмеримом с миром лермонтовского героя, имеются внеиндивидуальные, традиционно-национальные ценности, избавляющие от гипертрофии личностного начала, от муки демонической абсолютной свободы и самозамкнутости. Как ни тянет усталого странника «вписаться в подданство звезд» («Мерани»), над ним довлеет другое подданство, сильнее, и он несет его как «сыновний» долг перед родной землей, а от такого долга возможна ли свобода?

...Мы сыны земли и мы пришли  
На ней трудиться честно до кончины...  
(«Раздумья на берегу Куры»,  
пер. Б. Л. Пастернака)

Отсюда, мне кажется, тянутся нити к разрыву «мцыревского» и «демонического» начал в художественном комплексе «Грузинский Лермонтов».

Автору этой работы уже доводилось писать об этом характерном моменте грузинской рецепции Лермонтова (9), который целиком принадлежит второму этапу восприятия поэта в Грузии, т. е. 60-м годам. Я его тогда условно определила как своего рода расщепление синтеза «лермонтовского элемента», перемещение акцентов внутри него. К подобной интерпретации лермонтовского творчества, не открыто декларируемой, но совершающейся на уровне другой, более глубинной

соотнесенности с художественным миром Лермонтова, особенно при-  
частен Илья Чавчавадзе, холоду демонической отрешенности, противо-  
поставивший идею героического, высшим выражением которого была  
для него поэма «Мцыри» и ее герой — свободолобец.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Дима А., Принципы сравнительного литературоведения, М., 1977.
2. История русской литературы в 3-х т. М., 1963, т. 2.
3. Кондаков-Корсаков А. М., Мои воспоминания, СПб, 1902.
4. «Цискари», 1862, № 9.
5. «Дрозба», 1867, № 3.
6. «Тифлисский Вестник», 1877, № 7.
7. Бараташвили Н., Письмо к Гр. Орбелиани от 21 авг. 1843 г. В кн.: Н. Ба-  
раташвили, Сочинения, Тб., 1968.
8. Туманишвили (Туманов). Характеристики и воспоминания, кн. 1, Тб., 1900.
9. Хихадзе Л., Из истории восприятия русской литературы в Грузии, Тб., 1978.

Представила кафедра истории русской литературы

ლინა ხიხაძე

პიროვნების რომანტიკული ტიპის ვარიანტები პოეზიაში.  
აღქმის მომენტები

### რ ე ზ ი უ მ ე

ნებისმიერი ეროვნული პოეზიის ლირიულ სუბიექტში გამოსახვას პო-  
ლობს პიროვნება, ადამიანის ტიპი, რომელშიც, თავის მხრივ, თავს იჩენს ერი-  
ისტორიისა და ფსიქოლოგიის თავისებურება.

ევროპულმა რომანტიზმმა ე. წ. „ბაირონისეული ტიპი“ შექმნა. ამ კულ-  
ტურულ-ისტორიული ფენომენის ანარეკლმა ევროპის სხვადასხვა ქვეყნის  
ლიტერატურაში თავისებური, ეროვნული ინტერპრეტაცია განიცადა.

„ბაირონისეული“ ტიპის აღქმა საქართველოში ზოგიერთ მომენტში რუ-  
სული რომანტიზმის ისეთ რელიეფურ მოვლენას ემთხვევა, როგორცაა  
„ლერმონტოვისეული“ პიროვნების ტიპი. ორივე მათგანი ქართული ლიტერ-  
ატურული პროცესის მოთხოვნილებათა შესაბამისად გარდაიქმნება.

L. CHICHADSE

VARIANTEN DES ROMANTISCHEN PERSÖNLICHKEITSTYPS IN DER POESIE.

MOMENTE DER WAHRNEHMUNG

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

Im lyrischen Subjekt jeder nationalen Poesie verkörpert sich eine Per-  
sönlichkeit, ein gewisser menschlicher Typ, und der letztere, seinerseits,  
hat die historisch-psychologischen Eigenschaften der Nation inne.

Die europäische literarische Romantik prägte eine gewisse Persönlich-

keit, den sogenannten „byronischen Typ“ aus. In jeder europäischen Literatur spiegelt sich dieses Phänomen auf eigener Weise wider. Die georgische Abart des „Byronischen Typs“ stimmt in manchen Zügen mit solcher Erscheinung der russischen Romantik überein, wie der Typ der „lermontovischen Persönlichkeit“.

Beides transformiert sich entsprechend den Belangen des georgischen literarischen Prozesses.



მარიკა ოძელი

## ომისა და მშვიდობის თემა ქართულ ნათარგმნ ლიტერატურაში

„ბრძოლა და ომი ბატონობს მთელ სინამდვილეში“ — ამბობდა ჯერ კიდევ უძველეს ხანაში ბერძენი ფილოსოფოსი ჰერაკლიტე და ალბათ იმ მარადიულ ემოციურ მუხტს გულისხმობდა, რომელიც ადამიანს საომარი მოქმედებისკენ უბიძგებს ხოლმე. სხვადასხვა დროის ფილოსოფოსები, მისწრაფოდნენ რა ქვეყნიერების სისრულისა და ჰარმონიისაკენ, ბრძოლის აუცილებლობას აღიარებდნენ იქ, სადაც საჭირო იყო რაღაცის მოწესრიგება. ყოველი პროგრესულად მოაზროვნე ფილოსოფოსი პოლიტიკის სფეროში ისეთი პოზიციის მომხრეა, რაც სახელმწიფოს მიერ ხალხის ინტერესების დაცვას უზრუნველყოფს. სახელმწიფოს ხალხისთვის უპირველეს ყოვლისა, სიკეთე უნდა მოჰქონდეს. წინააღმდეგ შემთხვევაში ხალხს უფლება აქვს იბრძოდოს სამართლიანობისა და თანასწორობისათვის.

ყოველ ომს თავის წარმომშობი მიზეზები გააჩნია და მისი ხასიათიც სხვადასხვაგვარია, მაგრამ ძალაში რჩება ის კლასიფიცირება, რაც მან, როგორც ისტორიულმა მოვლენამ უძველესი დროიდან მოიპოვა — არსებობს ომი სამართლიანი და ომი უსამართლო. „მხოლოდ ის ომია სამართლიანი, რომელიც აუცილებელია“ — აცხადებს XV საუკუნის იტალიელი პოლიტიკური მოაზროვნე, სამხედრო თეორეტიკოსი და მწერალი ნიკოლო მაკიაველი. ამ ერთ ფრაზაში ჩანს მისი პოზიცია, რომ ომის გამართლება მხოლოდ აუცილებლობით შეიძლება. ასე რომ, ყოველი საღად მოაზროვნე ადამიანისთვის მიუღებელია ომი, როგორც არაადამიანური ბუნების გამოვლენა და თუ მას მაინც აქვს ადგილი, მისი გამჩაღებელი უთუოდ სიკეთის სახელით უნდა მოქმედებდეს.

მხატვრული ლიტერატურა სინამდვილის ასახვის ერთგვარი ფორმაა და მან თავის მრავალსაუკუნოვანი არსებობის მანძილზე არაერთი ისტორიული მოვლენა აღწერა. ლიტერატურულ ნაწარმოებს ბევრნაირი ბრძოლის მოწმედ უქცევია მკითხველი და ამდენად, წარსულის სისასტიკე მომავლის სამსჯავროზე გამოუტანია.

ომისა და მშვიდობის თემა თითქმის ყველა ქვეყნის მხატვრულ ლიტერატურაში მრავალმხრივი პრობლემატიკით წარმოჩნდა. მასში გაცოცხლდა თავდაცვითი თუ თავდასხმითი, სოციალური თუ ეროვნულ-განმათავისუფლებელი, სამოქალაქო თუ სარწმუნოებრივი ომების სურათები, ადამიანთა ბედი ომის შემდგომ პერიოდში, მებრძოლ გმირთა სახეები და სხვ. ამ თემის ირგვლივ მხატვრულ ლიტერატურაში შექმნილი ნაწარმოებებიდან ზოგიერთი ისტორიუ-

ლი სინამდვილის ფონზე იშლება, ზოგი ბიბლიურ საბურველშია გახვეული ზოგს ლეგენდარული საფუძველი გააჩნია, ზოგიც მწერლის მხატვრულ წარმოდგენას სახვას ემყარება. ამჯერად ჩვენ მოკლედ მიმოვიხილავთ, თუ როგორ აისახა ომისა და მშვიდობის პრობლემატიკა ქართულ მწერლობაში თარგმნილი ძეგლების საშუალებით.

ძვ. წ. აღ. IX—VIII საუკუნეებში საბერძნეთში საგმირო ეპოსი განვითარდა, რომელიც ანტიკური ხანის გმირობას უმღეროდა. ძველბერძნულ მწერლობაში ომის აუცილებლობა ღმერთის მიერაა ნაკარნახევი და მისი შედეგიც წინასწარ განსაზღვრულია. ჰომეროსის გმირი დიდების მოსაპოვებლად იბრძვის. პოემებს „ილიადასა“ და „ოდისეას“ საფუძვლად დაედო მითები, ხალხური თქმულებები და სიმღერები ტროას ომზე. ანტიკურ მხატვრულ ლიტერატურაში ასახული ბრძოლები მეტწილად ისტორიული სინამდვილისა და ფანტასტიკის ელემენტების შერწყმის შედეგია, სადაც რეალურს ხშირად არაჩვეულებრივი სჭარბობს.

სამეცნიერო ლიტერატურაში აღნიშნულია, რომ ჰომეროსის პოემებს ძველი ქართული მწერლობაც იცნობდა. ქართველი მოღვაწენი თავიანთ თხზულებებში ჰომეროსის პოემების ფრაგმენტებს იმოწმებენ. მის მოქმედ გმირთა სახელები ეფრემ მცირეს, იოანე პეტრიწის, დავით აღმაშენებლის ისტორიკოსის თხზულებებში იხსენიება. ჩვენამდე მოღწეული მასალის საფუძველზე შეიძლება ითქვას, რომ XIX საუკუნის 90-იანი წლებიდან ახალი ინტერესი შეინიშნება ჰომეროსის პოემების მიმართ. იმ დროის ქართულ პერიოდულ გამოცემებში ხშირად ქვეყნდებოდა ნაწყვეტები მისი თხზულებებიდან. 1890 წელს დაიბეჭდა მ. ფაზელის /მ. გურიელი/ მიერ თარგმნილი „ჰომეროსი ილიადა“ (1, 1—28), 1899 წელს შემოკლებით ითარგმნა ორივე პოემა სათაურით „ტროადელთ ომიანობის ლექსები“ (2). 1903 წელს წიგნად დაიბეჭდა „ჰომეროსი თქმული აქილიანი, ძველბერძნული ამბავი გადმოღებული, გამართული და ნახატებით გამოცემული კლდიას /პ. მირიანაშვილი/ მიერ“. 1905 წელს აღ. მიქაბერიძემ თარგმნა „ტროადის ომი“ (3).

ჰომეროსის პოემების თარგმნა ჩვენს დროშიც წარმატებით გრძელდება. სადღეისოდ „ილიადასა“ და „ოდისეას“ ძველბერძნულიდან შესრულებული არაერთი თარგმანი გვაქვს. 1979 წელს რ. მიმინოშვილმა თარგმნა „ილიადა“, ამავე წელს გამოიცა პ. ბერაძის მიერ თარგმნილი „ოდისეა“. 1975 წელს „ოდისეას“ თარგმანი შეასრულეს ზ. კიკნაძემ და თ. ჩხენკელმა. ეს უკანასკნელი 1986 წელს ხელახლა დაისტამბა. ყოველ თარგმანს, ცხადია, თავისი მიზანი და დანიშნულება აქვს. ამის შესახებ „ოდისეას“ ბოლო გამოცემის წინასიტყვაობაში მთარგმნელები წერენ: „ჩვენ მიზნად არ დავგისახავს მეცნიერულად ზუსტი ორეულის შექმნა, რომელიც დაინტერესებულ სტუდენტს ბერძნული, კერძოდ, ჰომეროსის ენის შესწავლას გაუადვილებდა. წინამდებარე თარგმანი არ ემსახურება ამ მხრივ გაგებულ პედაგოგიურ მიზნებს, თუმცა, როგორც ყველა მხატვრულ თარგმანს, მასაც გარკვეული ფუნქცია აკისრია: ელინური მწერლობით დააინტერესოს და მისი ღრმად შეცნობის სურვილი გაუღვივოს ახალგაზრდა მკითხველთა ფართო წრეებს“ (4, 8).

ანტიკურ საგმირო ეპოსთან ერთად, ქართულ ნათარგმნ ლიტერატურას შუასაუკუნეების საგმირო-სარაინდო ეპოსიც შეემატა, რომელშიც გვარის, ტომისა და სამშობლოს ერთგულება, ქვეყნის ერთიანობა, გმირობა და პატრიოტიზმია შექმნილი. ანტიკური ლიტერატურისაგან განსხვავებით, შუასაუკუნეების

საბრძოლო სულისკვეთებით გამსჭვალულ ნაწარმოებებში ნაკლებია ფანტასტიკური და სასწაულებრივი. ევროპული საგმირო ლიტერატურის ნიმუშებს, ქართულ ენაზე გასული საუკუნის მიწურულიდან ვხვდებით. მათ შორისაა „სიმღერა როლანდზე“, რომელიც 1896 წელს ბავშვებისთვის შემოკლებით თარგმნა ა. ჯაფარიძემ სათაურით „გმირი როლანდი“, ხოლო 1942 წელს გამოჩნდა მისი სრული თარგმანი შესრულებული რ. გვეტაძის, ხ. ვარდოშვილისა და ა. აბაშელის მიერ. თარგმანს საქართველოში ოდითგანვე უტილიტარული მნიშვნელობა ჰქონდა. ქართველი მოღვაწენი ყოველთვის ცდილობდნენ სათარგმნი მასალის შერჩევას ეპოქის მოთხოვნილებათა შესაბამისად. თარგმანის განვითარების ისტორიული საფუძვლებიდან გამომდინარე, კ. კეკელიძე წერდა: „ქართველება თარგმნიდნენ ამა თუ იმ თხზულებას იმიტომ, რომ მასში ხედავდნენ და პოულობდნენ პასუხს მათთვის საჭირობოროტო და სასიცოცხლო საკითხებზე“ (5, 185). ომისა და ნგრევის პერიოდში თარგმნილ ფრანგული ეპოსის შესანიშნავ ნიმუშს „სიმღერას როლანდზე“ სწორედ „საჭირობოროტო“ და „სასიცოცხლო“ მნიშვნელობა ენიჭებოდა. მის წინასიტყვაობაში ვკითხულობთ: — „სამამულო ომის პირობებში შენაძენი ფრანგულ-ქართულ ლიტერატურულ ურთიერთობის ამსახველი ეს წიგნი... იქნება მარად გამამხნეველელი ქართველი კაცისათვის“ (6, 3).

გერმანული საგმირო ეპოსის ნიმუში „სიმღერა ნიბელუნგებზე“ კი 1935 წელს ითარგმნა კ. ჭიჭინაძის მიერ, ხოლო 1982 წელს „ნიბელუნგების“ პროზაული თარგმანი შეასრულა ა. გელოვანმა.

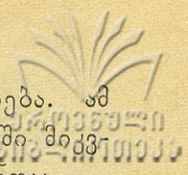
ინგლისური სარაინდო-სათავგადასავლო რომანი „ამბავი მეფე ართურის ზეობისა“, სადაც მოთხრობილია მეფე ართურისა და მის რაინდთა დაუცხრომელ ომებზე ინგლისის სამეფო-სამთავროების გასაერთიანებლად, სარაინდო ორთაბრძოლებზე, 1983 წელს ე. მაღრაძემ თარგმნა ინგლისურიდან.

სხვადასხვა ხასიათის ამბების კვლადაკვალ /ქრისტიანული ლეგენდები, ხილვანი, ალეგორიები, ფაბლიოები/, რაინდული თავგადასავლებია აღწერილი ჯ. ჩოსერის „კენტერბერულ მოთხრობებში“, რომელიც ორიგინალის ენიდან გ. ნიშნიანიძემ თარგმნა /1977 წ./.

გაცილებით შორეულ წარსულში მივყავართ აღმოსავლურ საგმირო-საფალავნო თხზულებათა თარგმანებს. ბევრ სხვა სიტუაციასთან ერთად, როსტომ ფალავნის საგმირო ამბებია მოთხრობილი ფირდოუსის „შაჰნამეს“ ქართულ ვერსიებში, რომლებიც ვარაუდით XV—XVI საუკუნეებში უნდა იყოს შემუშავებული სერაპიონ საბაშვილისა და შემდეგ ხოსრო თურმანიძის მიერ. XVII საუკუნეში კი დავით ბატონიშვილმა სპარსულიდან გადმოიღო საგმირო-საფალავნო ლიტერატურის ნიმუში „ყარამანიანი“, სადაც ფალავნები სახელის მოსაპოვებლად იბრძვიან. ქვეყნის ხსნისათვის ისინი გრძნეულებს, ფანტასტიკურ ცხოველებს, უცხო ქვეყნების ფალავნებს ებრძვიან, ამდენად, საგმირო-სარაინდო ლიტერატურისადმი ქართველთა ინტერესი ახალი არ არის. მის თარგმნას ხანგრძლივი ისტორია აქვს და იგი დღესაც გრძელდება.

ომის მთელი საშინელება განსაკუთრებული სიმძაფრით იჩენს თავს ისტორიულ მასალაზე შექმნილ თხზულებებში, სადაც მხატვრულადაა აღწერილი სხვადასხვა ხასიათის ბრძოლები თავისი წარმომშობი მიზეზებითა და საბოლოო შედეგებით, იქნება ეს ბრძოლა სარწმუნოებისა თუ ტახტისათვის, საკუთარი მიწა-წყლის დაცვისა, თუ უცხოთა მიტაცებისათვის. ანტიკური ლიტერატურიდან აქ შეიძლება დავასახელოთ ჰეროდოტეს „ისტორია“, სადაც ძირითადად ბერძენ-სპარსელთა ომების შესახებაა მოთხრობილი. რა დროიდან შემოვიდა





ეს ნაწარმოები ქართულ ლიტერატურაში, გადაჭრით ამის თქმა ძნელდება. ამ თვალსაზრისით ჩვენი ყურადღება მიიპყრო ძველ ქართულ ხელნაწერში შემკვლეულმა ცნობამ, რომელიც 1878 წელს გაზეთ „დროებაში“ გამოქვეყნდა:

„ერთ დროს ქართულს ენაზედ ნათარგმნი ყოფილან ბერძნის გამოჩენილი, მწერლის ჰეროდოტეს თხზულებანი, რომელთა ხსენებაც აღარ არის ჩვენს ლიტერატურაში“ (7). ჩვენს დროში კი თ. ყაუხჩიშვილმა ძველბერძნულიდან თარგმნა ჰეროდოტეს „ისტორია“ /1975 წ. ტ. I, 1976 წ. ტ. II/ და ამით ქართველ მკითხველს შესაძლებლობა მიეცა გასცნობოდა ამ ნაწარმოების სრულ თარგმანს მშობლიურ ენაზე.

საინტერესოა აღნიშნული საკითხის შექსპირისეული ხორცშესხმა. მან პლუტარქეს არაერთი ბიოგრაფია გამოიყენა თავისი ნაწარმოებების სიუჟეტურ ქარგად /„იულიუს კეისარი“, „ანტონიუსი და კლეოპატრა“, „კორიოლანუსი“ და სხვ.). ანტიკური თემის არჩევა და უცხო ისტორიული გარემო მწერალს მისთვის საინტერესო პრობლემების უფრო ფართო განზოგადების საშუალებას აძლევდა. ისტორიულ მასალაზე დაყრდნობით მან შექმნა ისტორიული ქრონიკები /„ჰენრი მეოთხე“, „ჰენრი მეხუთე“, „ჰენრი მეექვსე“, „რიჩარდ მეორე“, „რიჩარდ მესამე“/, სადაც მხატვრულად არის აღწერილი სისხლისმღვრელ ბრძოლათა ის ხასიათი, რაც ძირითადად ტახტის მოპოვებას უკავშირდებოდა. მწერალი კიცხავს ფეოდალური ეპოქის სისასტიკეს, ამხელს შინაომების უაზრობას. იგი ძლიერი სამეფო ხელისუფლების იდეას იცავს და, ამდენად, მისთვის ჰენრი მეხუთე დადებითი სახეა, რომელსაც მეფე-ჰუმანისტად ხატავს.

შექსპირის შემოქმედების ქართულად თარგმნას XIX საუკუნის შუა ხანებში ჩაეყარა საფუძველი. იმ დროიდან იწყება ქართველთა ინტერესი შექსპირის ლიტერატურული მემკვიდრეობისადმი, რაც დღესაც არ შენელებულა. შექსპირის თხზულებათა ქართულად თარგმნა უშუალოდ ი. მაჩაბლის სახელს უკავშირდება. მის მიერ შესრულდა უილიამ შექსპირის რვა ტრაგედიის მაღალმხატვრული ქართული თარგმანი. მას შემდეგ არაერთხელ გამოიცა შექსპირის თხზულებათა კრებულები, ცალკეული თარგმანები. 1983 წლიდან გამოდის შექსპირის თხზულებათა სრული კრებული, სადაც შესულია როგორც მაჩაბლისეული, ასევე თანამედროვე მთარგმნელთა მიერ შესრულებული თარგმანები.

ინგლისის ისტორიის საინტერესო ფურცელია აღწერილი უ. თეკერის რომანში „ამაოების ბაზარი“. აქ მკითხველის თვალწინ გაივლებს ნაპოლეონის სახე, მის მიერ წარმოებული ომები, ვატერლოოს ბრძოლა. ეს ნაწარმოები ინგლისურიდან ალ. გამყრელიძემ თარგმნა 1951 წელს.

ომის მძიმე დღეები და ჯარისკაცთა ფრონტული ცხოვრებაა ასახული ე. ჰემინგუეის რომანში „მშვიდობით, იარაღო!“ /ვ. ჰელიძის თარგმანი ორიგინალიდან, 1961 წ./, ე. რემარკის რეპორტაჟულ-ფელეტონურ რომანებში „დასავლეთის ფრონტი უცვლელია“ /კ. გამსახურდიას თარგმანი ორიგინალიდან, 1931 წ./ და „ჟამი სიკვდილისა და ჟამი სიცოცხლისა“ /ჯორჯანელების თარგმანი გერმანულიდან, 1960 წ./.

1964 წელს ჩვენს მკითხველებს შესაძლებლობა მიეცათ ქართულად გასცნობოდნენ ვიეტნამის ბრძოლების ამბებს, რაც კორესპონდენტის თვალითა უშუალოდ დანახული და რეალისტურად აღწერილი. გ. გრინის „წყნარი ამერიკელის“ თარგმანი დედნიდან ა. გახოკიძეს ეკუთვნის.



აქ არ შეიძლება „ანა ფრანკის დღიურის“ აუღელვებლად გახსენება, სადაც 13 წლის გოგონას მიერ განცდილი ომის შემზარავი დღეები და სიკვდილის მომენტები აღმანიშნავია. ჰიტლერის ახირებას — ებრაელი ხალხის დევნას, ამ ეროვნების უამრავი წარმომადგენელი შეეწირა. მსოფლიოს მრავალ ენაზე თარგმნილი „ანა ფრანკის დღიური“ 1964 წელს ნ. ამაშუკელმა თარგმნა გერმანულიდან.

სარწმუნოებისთვის ბრძოლის სურათები ჯერ კიდევ ძველ ქართულ თარგმნილ ლიტერატურაშია შემონახული. VII—VIII საუკუნეებში ბერძნულიდან ითარგმნებოდა „წმინდა მხედრების“ ცხოვრება. ეს თხზულებები მათ მოღვაწეობასა და საბრძოლო თავგადასავლებს ასახავს. წმინდა მხედრები ქრისტიანული იდეალებისათვის იბრძვიან. ამ სახის ლიტერატურისადმი ინტერესი ჩვენს დროშიც არ შენელებულა. მას მსოფლიო ლიტერატურის არაერთი შედეგრი მიეძღვნა, რომელთა გაცნობა მშობლიურ ენაზე ამდიდრებს ქართველი მკითხველის სულიერ სამყაროს. პ. მერიმეს რომანში „შარლ მეცხრის მეფობის ქრონიკა“ ისტორიული ანტურაჟის ფონზეა აღწერილი სისხლისმღვრელი ბრძოლები, მთელი სიმძაფრითაა დახატული სარწმუნოებისათვის ატეხილი ომის საშინელება. ყოველნაირი ომი შემზარავია, მაგრამ ავტორი მწარე გულისტიკვილით აღწერს სამოქალაქო ომის უღმობლობას: „საშინელი რამეა ომი, მაგრამ სამოქალაქო ომი!... ამ ჭურვით დატენილი იყო ფრანგული ზარბაზანი, ფრანგი იყო ის, რომელმაც დაუმიზნა და ისროლა და ისინიც, რომელნიც ამ ჭურვმა დახოცა, აგრეთვე ფრანგები იყვნენ. კიდევ არაფერია, თუ კაცს ნახევარ მილის მანძილზე ჰკლავ; მაგრამ... რა ძნელია, როდესაც მახვილი უნდა ჩასცე იმ კაცს, რომელიც თქვენსავე ენაზე გვედრებათ, ნუ მომკლავო!...“ (8, 220). ეს რომანი ფრანგულიდან ქართულ ენაზე 1960 წელს ჯ. ხუნდაძემ თარგმნა.

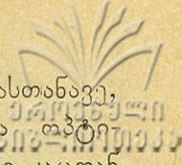
სამოქალაქო ომის ტრაგედიასა და ესპანელი ხალხის ბრძოლას მიეძღვნა ვ. ჰემინგუეის თხზულება „ვის უხმობს ზარი“, რომელშიც ფრანკოს რეჟიმის წინააღმდეგ რესპუბლიკელების ბრძოლაა აღწერილი, იგი ქართულად 1968—69 წლებში ორიგინალიდან თარგმნეს ი. გურგულიამ და ე. ფალავამ.

ჯ. მილტონის მიერ ბიბლიურ საბურველში გახვეული, ევროპაში ერთ-ერთი ადრეული ბურჟუაზიული რევოლუციისა და ბრძოლის სურათებით საქართველოში ჩვენი საუკუნის დასაწყისში დაინტერესდნენ. „დაკარგული სამოთხის“ პირველი შემოკლებული თარგმანი 1904 წელს გამოჩნდა /მთარგმნელი ვ. ბ-ძე ავაქოვი/. ჩვენს დროში კი ამ ნაწარმოების სრული თარგმანი ორიგინალიდან 1956 წელს ვ. ჭელიძემ შეასრულა.

ქართულ თარგმანში ეროვნულ-განმათავისუფლებელი ბრძოლის სულისკვეთებაც აისახა. XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან ქართველები დიდი გატაცებით თარგმნიდნენ ბაირონის პოეზიას. ბაირონის შემოქმედების ქართული თარგმანები, ჩვენს ორიგინალურ მწერლობასთან ერთად, მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი ბრძოლის საქმეში. მის პოეზიას თარგმნიდნენ ი. ჭავჭავაძე, ა. წერეთელი, ა. ფურცელაძე, ი. ბაქრაძე და სხვები. ბაირონის პოეტური მემკვიდრეობის თარგმნას ჩვენში საუკუნეზე მეტი ხნის ისტორია აქვს და იგი დღესაც გრძელდება.

იტალიაში ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მძრაობის პერიოდს აღწერს სტენდალი თავის თხზულებაში „პარმის სავანე“, რომელიც ქართულად 1958 წელს თ. ქიქოძემ გადმოიღო.

შოტლანდიის განთავისუფლებას, საფრანგეთის რევოლუციისა და თავდაც-



ვით ბრძოლებს უძღვნა თავისი პოეზიის დიდი ნაწილი რ. ბერნსმა. ამასთანავე, იგი გაბედულად გამოდიოდა დამპყრობლური ომების წინააღმდეგ და მისტიურად დასძენდა — „მოვა დრო, ქვეყნად გაქრება შუღლი და კაცი კაცთან დაძმობილდება“. ბერნსის ლირიკის ქართული თარგმანები ორიგინალიდან ჩვენს დროში შესრულდა გ. გაჩეჩილაძის, ფ. ბერიძის, თ. ერისთავის, მ. ქარჩავას მიერ /1964 წ./.

ანტიმილიტარისტული ნაწარმოების შესანიშნავ ნიმუშს წარმოადგენს ჯ. სვიფტის „გულივერის მოგზაურობა“, რომელიც სათავგადასავლო რომანის ფორმით არის დაწერილი. მწერალს მოქმედება ფანტასტიკურ სამყაროში გადააქვს და ალეგორიულად აღწერს ბრძოლის სურათებს. სვიფტი მისთვის დამახასიათებელი მახვილი სატირით ილაშქრებს კოლონიური პოლიტიკის წინააღმდეგ. ჩანს, ამ მასრმა პოლიტიკურმა სატირამ ცხოველი ინტერესი გამოიწვია ქართველ საზოგადოებაში. ამ ნაწარმოების თარგმნას არაერთმა მოღვაწემ მოჰკიდა ხელი, 1871—72 წლებში ჟურნალ „კრებულის“ ფურცლებზე დაიბეჭდა ნ. ნიკოლაძის მიერ ორიგინალიდან თარგმნილი „გულივერის მოგზაურობის“ ფრაგმენტები. ნიკოლაძის შემდეგ ი. ცისკარიშვილმა სცადა მისი თარგმნა შემოკლებული სახით /1903 წ./, მოგვიანებით, 1934 წ. კვლავ ი. ცისკარიშვილმა, ქ. ინგოროყვასთან ერთად, შეასრულა ამ ნაწარმოების სრული თარგმანი. ხოლო 1958 წელს იგივე ნაწარმოები ინგლისურიდან გ. ქარჩავამ თარგმნა, 1982 წელს კი გამოჩნდა „გულივერის მოგზაურობის“ ნ. ჩირაძის თარგმანი.

ლიტერატურულ ნაწარმოებში აღწერილი ბრძოლები ხშირად კონკრეტულ ისტორიულ ფაქტს არ ეფუძნება. ამდენად, ბრძოლის სურათები მწერლის წარმოსახვით იქმნება. ომის ისეთი მხატვრული გადმოცემა, რასაც ნაწილობრივ ლეგენდარული ელფერი დაჰკრავს, ჯერ კიდევ ძველი ქართული მწერლობის პერიოდში შესრულებულმა თარგმანებმა შემოინახა. XII საუკუნის I ნახევარში ჩვენს ლიტერატურაში გაჩნდა სპარსელი პოეტის გორგანის პოემის „ვის ორამინის“ ქართული თარგმანი, მის მთარგმნელად ლიტერატურული ტრადიცია სარგის თმოგველს მიიჩნევს. ამ სამიჯნურო პოემაში მართალია ეპიზოდურად, მაგრამ მაინც ვხვდებით ხატოვნად აღწერილ ბატალურ სცენებს, რასაც მწერალი გარკვეულ მხატვრულ ფუნქციას აკისრებს.

დაპყრობითი თუ სამშობლოს თავისუფლების, ეროვნული დამოუკიდებლობისა თუ რელიგიური მიზნით გაჩაღებული ბრძოლების გვერდით გვაგონდება ნაზუქების წართმევისა და მარკესათვის კომბლის ჩარტყმის მიზნით გამოწვეული ომი პიკროკოლსა და გრანგუზიეს შორის; ფ. რაბლეს „გარგანტიუა და პანტაგრუელი“ ჰუმანიზმით აღსავსე ნაწარმოებია. ეს არის უკიდევანო თავისუფლების ნიმუში, სადაც მწერალი ლალი იუმორით ებრძვის ყოველივე დრომოჭმულს, ყოველივეს, რაც კაცობრიობის წინსვლასა და ხალხთა შორის მშვიდობას აბრკოლებს. ამ ნაწარმოებში ომიც და მისი გამომწვევე მიზეზებიც აბსურდულობამდეა მისული და ჰიპერბოლიზებული სახითაა გადმოცემული, ომის აუცილებლობა არ ჩანს.\* ეს არის მწერლის მიერ ალეგორიული ფორმით გამოხატული პროტესტი ბრძოლის უაზრობის მიმართ. 1973 წელს რაბლეს თხზულება ე. ბაგრატიონმა თარგმნა, ხოლო 1979 წელს ამ ნაწარმოების გ. გოვიაშვილის თარგმანი დაისტამბა.

\* ნაწარმოებს საფუძვლად უდევს ხალხური ზღაპარი ზუმბერაზ გარგანტიუაზე. ამ საკითხით ჩვენში XIX ს. გასულს დაინტერესდნენ „ჯეჯილის“ ფურცლებზე დაიბეჭდა ეკ. მეჩახის თარგმანი „დეე-გმირი გარგანტიუა“ (9, 29—39).

ცალკე უნდა გამოიყოს უცხოურ ლიტერატურაში შექმნილი მებრძოლ გმირთა სახეები, რომლებიც ქართულ მწერლობაში თარგმანის გზით შემოვიდა. ამ მხრივ დიდ ინტერესს იწვევს პლუტარქეს „პარალელური ბიოგრაფიები“. სადაც ბერძენ და რომაელ მოღვაწეთა პორტრეტებია წარმოჩენილი. პლუტარქეს ნაწარმოებს რომ იცნობდა ძველი ქართული მწერლობა, მოწმობს თამარ მეფის პირველი ისტორიკოსი, რომელიც „ალექსანდრე მაკედონელს“ იხსენიებს, ხოლო რაც შეეხება მის ქართულ თარგმანს, ჩვენამდე მოღწეული მასალის საფუძველზე შეიძლება ითქვას, რომ იგი ნ. დადიანის დავალებით შეუსრულებია ი. გარსევანიშვილს /ხელნაწერი ინახება საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტში — „პლუტარქოსისნი შეთანასწორვითნი ცხოვრება — აღწერანი დიდებულთა მამაკაცთანი“ (ს 256—289).

გასული საუკუნის 90-იან წლებში „ჯეჯილში“ დაიბეჭდა პლუტარქეს „ბიოგრაფიებიდან“ ამოღებული „თეზეოსი“ (10, 45—56). მასში შემოკლებული სახით არის მოთხრობილი თეზეოსის ლეგენდად ქცეული გმირობის ამბავი — როგორ იბრძოდა იარაღში ჩამჯდარი თეზეოსის აჩრდილი სპარსთა წინააღმდეგ მარათონთან გამართულ ბრძოლაში. 1957 წელს კი ა. ურუშაძემ ძველებრძნულიდან თარგმნა „რჩეული ბიოგრაფიები“. ასე რომ, პლუტარქეს შემოქმედებისადმი ჩვენში ძველთაგანვე არსებობდა გარკვეული ინტერესი.

თარგმნილ ლიტერატურაში შემოსულ გმირთა სახეებს შორისაა ჯ. მილტონის მიერ დახატული სამშობლოსათვის მებრძოლი სახალხო გმირი „სამსონი“ /მთარგმნელები: ე. კვიციანიშვილი, ზ. კიკნაძე, 1966 წ./, ბაირონის ზედმიწევნით ინდივიდუალისტი გმირი „მანფრედი“ /კ. ჭიჭინაძის თარგმანი, 1936 წ./, შეუთრგებელი მეამბოხე „კაენი“ /თარგმანი კ. ჭიჭინაძისა, 1936 წ./ და მრავალი სხვა.

მსოფლიოს გამოჩენილ ადამიანთა, ისტორიულ პირთა ბიოგრაფიები, თუ მწერალთა წარმოსახვით შექმნილ გმირთა მხატვრული სახეები მკითხველთა ეროვნულ-სოციალური თვითშეგნების გამოფხიზლებას ემსახურება. ამ შემთხვევაშიც თარგმანი თითქმის ორიგინალური ლიტერატურის ეკვივალენტურ როლს ასრულებს.

მრავალნაირი ბრძოლებისა და მებრძოლთა აღწერის გარდა უნდა გამოიყოს ქართულ ნათარგმნ ლიტერატურაში შემოსული სხვა პრობლემატიკაც. უცხოურ ლიტერატურაში ომის ეპიზოდების გვერდით, ომგამოვლილ ადამიანთა განადგურებულ ყოფას ვხვდებით. მათ აღარც აწმყო და აღარც მომავალი აინტერესებთ. ეს არის ფიზიკურად და სულიერად დამახინჯებული „დაკარგული თაობის“ ცხოვრება. ამ პრობლემატიკას ქართველი მკითხველი გაეცნო ე. ჰემინგუეის რომანით „აღმოხდების მზე“ /ვ. ჭელიძის თარგმანი, 1961 წ./ და. ე. რემარკის „სამი მეგობრით“ /ვ. კარბელაშვილის თარგმანი, 1959 წ./.

მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ ჩვენში ინტენსიურად ითარგმნება ანტიფაშისტური ლიტერატურა. პოპულარული გერმანელი მწერლის ა. ზეგერსის ეპოპეა „მეშვიდე ჯვარი“, რომელშიც ჰიტლერული რეჟიმის წინააღმდეგ გერმანელი ხალხის საუკეთესო წარმომადგენელთა გმირული ბრძოლაა ნაჩვენები, მომავალ თაობებს დემოკრატიის, თავისუფლების, მშვიდობისა და პროგრესისაკენ მოუწოდებს. მასში მოჩანს ომით განადგურებული ქვეყნის შენების გზები. ეს ნაწარმოები ორჯერ ითარგმნა ქართულად. 1955 წელს დაისტამბა მისი ფრაგმენტი /მთარგმნელი ნ. კალანდარიშვილი/, ხოლო 1974 წელს მთლიანად ითარგმნა ც. ცხენოსანიძის მიერ.

1969 წელს ქართულად ითარგმნა ლ. ფრანკის რომანი — „ქრისტეს მოწა-

ფეები“ /მთარგმნელი ნ. ამაშუკელი/. რომანში ასახულია ომისაგან დარბეული ქვეყანა, ხალხის სიცოცხლისუნარიანობა, მათი რწმენა ნათელი მომავლისა და ბრძოლა ამ მომავლის შექმნისათვის.

ქართულ ენაზე ანტიფაშისტური ლიტერატურის დიდი ნაწილია გადმოღებული. ფაშიზმის არაადამიანურ ბუნებას განსაკუთრებული სიმძაფრით გვიჩვენებს ჩეხი მწერლის ი. ფუჩიკის „რეპორტაჟი საბრჩობელიდან“, რომელიც 1948 წელს თარგმნა ი. ქავჭავაძემ. ამ ნაწარმოების შესახებ გ. ქიქოძე აღნიშნავდა, რომ „ესაა ეპოქის დიდი დოკუმენტი, მას ბევრი ბადალი არ ჰყავს თანამედროვე მწერლობაში“. „რეპორტაჟი საბრჩობელიდან“ იმ მძიმე მდგომარეობას გვიხატავს, რომელშიც თვით ნაწარმოების ავტორი იმყოფებოდა სხვა პატიძრებთან ერთად პანკრაცის სატუსალოში 411 დღის მანძილზე. 1950 წელს მწერალს ამ წიგნისათვის მშვიდობის I საერთაშორისო პრემია მიენიჭა.

მშვიდობის დაცვის საქმეში მსოფლიოს ბევრ მწერალს მიუღია მონაწილეობა და საერთაშორისო აღიარებაც მოუპოვებია. ასეთ მწერლებად შეიძლება დავასახელოთ ლუი არაგონი, ნიკოლას გილიენი, პაბლო ნერუდა და მრავალი სხვა, რომელთა ნაწარმოებების ქართულ ენაზე თარგმნას ალბათ სწორედ მათი მოღვაწეობის ამგვარი ხასიათი და მეტრძოლი სულისკვეთება განაპირობებს და რაც უთუოდ ირეკლება მათ თხზულებებშიც.

ამგვრად შეუძლებელია შევეხოთ ომისა და მშვიდობის თემაზე შექმნილი მხატვრული ლიტერატურის ყველა ქართულ თარგმანს. ყოველივე ზემოთქმული ნათელყოფს, რომ ამ სახის ლიტერატურა ჩვენში დიდი ინტერესით ითარგმნება და ქართულმა თარგმანმა სათანადოდ ასახა ომისა და მშვიდობის თემის მრავალფეროვანი პრობლემატიკა.

ცალკე უნდა გამოიყოს ქართული პრესისა და პერიოდიკის როლი ამ საკითხის გაშუქების საქმეში. XIX საუკუნის II ნახევრიდან ჟურნალ-გაზეთების მომრავლებამ დიდად შეუწყო ხელი მკითხველებში პატრიოტული და ჰუმანური იდეების გავრცელებას, ხალხთა შორის მეგობრობის განმტკიცებას, სამშობლოს სიყვარულის, მშვიდობისა და თავისუფლებისათვის ბრძოლის ქადაგებას. ამ მიზნის განსახორციელებლად, ორიგინალური თხზულებების გვერდით, თარგმნილი ნაწარმოებებიც იბეჭდებოდა. თარგმნილი მასალა, რომელიც ეროვნულ-სოციალური თავისუფლებისათვის ბრძოლას ასახავდა, ხშირად ალევგორიული ხასიათის იყო. გასული საუკუნის თარგმანებისათვის დამახასიათებელია ნაწარმოებთა გაჭართულება და მათში ქართველ პოეტთა ამაღლებელი პატრიოტული სტრიქონების ჩართვა. მძიმე ცენზურულ პირობებში გამომავალ ჟურნალ-გაზეთებში თარგმანს უფრო მეტი პასუხისმგებლობა ეკისრებოდა, ვიდრე ორიგინალურ ლიტერატურას. ცენზურის თვალის ასახვევად ხშირად ორიგინალურ ნაწარმოებებსაც „თარგმანს“ აწერდნენ. მშვიდობისა და თავისუფლებისათვის ბრძოლის სურათების აღწერა თარგმანის საშუალებით უფრო თამამად სრულდებოდა.

მიუხედავად იმისა, რომ ძველი თარგმანების გარკვეულ ნაწილს ლიტერატურისათვის სადღეისოდ მხოლოდ ისტორიული ღირებულება შემორჩა, მან თავის დროზე მეტად მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა — უპასუხა ეპოქის იდეალებსა და მოთხოვნებს, გააღვივა მკითხველთა ინტერესი აღნიშნული თემისადმი, ხელი შეუწყო მხატვრული თარგმანის შემდგომი ფორმირების საქმეს. თანამედროვე თარგმანის ღირსება იმაში მდგომარეობს, რომ იგი უშუალოდ ორიგინალის ენიდან სრულდება, თარგმნას ძირითადად პროფესიონალი მთარგ-



მნელები ჰკიდებენ ხელს, ჩვენს დროში მხატვრულ ნაწარმოებთან თარგმანს მეცნიერულ დონეზე ხორციელდება. ე. ი. თარგმანი სპეციალური სამეცნიერო აპარატითაა აღჭურვილი. მას ახლავს წინასიტყვაობა, განმარტებები, კომენტარები, მთარგმნელისეული შენიშვნები და ა. შ. ყოველივე ეს, ცხადია, ნაწილობრივ გასული საუკუნის თარგმანებშიც გვხვდება, მაგრამ თარგმანისათვის წაყენებული ყველა მოთხოვნა იშვიათი გამონაკლისის გარდა, დაკმაყოფილებული არ იყო.

ქართულმა მთარგმნელობითმა ხელოვნებამ ხანგრძლივი ისტორიული პერიოდის მანძილზე გადმოიღო ომისა და მშვიდობის თემაზე შექმნილი უცხოური ლიტერატურის მრავალი ნიმუში. ეს პროცესი ჩვენი მწერლობის ძველი პერიოდიდან დაიწყო და დღესაც გრძელდება. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, თარგმანს, ბევრ სხვა ფუნქციასთან ერთად, უტილიტარული დანიშნულებაც ჰქონდა და ქართულ მთარგმნელობით ლიტერატურაში არც ომისა და მშვიდობის თემა შემოჭრილა სტიქიურად, ან შემთხვევით. მას ყოველთვის თავისი მიზანდასახულება გააჩნდა. ჩვენ შევეცადეთ მოკლედ გაგვეშუქებინა, რა დროიდან შემოვიდა და როგორ აისახა ომისა და მშვიდობის მრავალმხრივი პრობლემატიკა მხატვრულ თარგმანში. დღესდღეობით ქართული თარგმანისათვის უცხო აღარ არის არც ანტიკური და შუასაუკუნეების საგმირო-საფალავნო და სარაინდო ეპოსი, არც ისტორიულ მასალაზე შექმნილი ტილოები, არც სხვადასხვა ხასიათის ომებისა და ომისშემდგომი პერიოდის სურათები, არც ბრძოლების მხატვრული ასახვა და არც მებრძოლ გმირთა პორტრეტები, რამაც გაამდიდრა ქართული ლიტერატურა და ქართველი მკითხველის სულიერი სამყარო.

ეს პრობლემატიკა შეიძლება ითქვას, მარადიულია და ყოველი მაღალი მოქალაქეობრივი შეგნების მქონე მწერლისთვის მასზე ფიქრი და წერა შინაგან მოთხოვნილებას წარმოადგენს. ომისა და მშვიდობის პრობლემატიკასთან დაკავშირებით მხატვრულ ნაწარმოებში გამოვლენილი მწერლის სწორი პოზიცია კი მშვიდობისათვის ბრძოლის ერთ-ერთი საუკეთესო ქმედითი საშუალებაა. მწერალთა მთავარი წვლილი მშვიდობის დაცვის საქმეში მათივე ნაწარმოებებია, რომლებიც მხატვრული ფორმით სამშვიდობო პოლიტიკის პროგრამით გათვალისწინებულ იდეებს გამოხატავენ. ისევე როგორც საზოგადოდ, ამ შემთხვევაშიც თარგმანი, ორიგინალურ ლიტერატურასთან თანაარსებობით, ღირსეულ სამსახურს უწევს ქვეყნად მშვიდობის განმტკიცებას, რამეთუ სამარადყოფთ მშვიდობის დამკვიდრება ოდითგანვე კაცობრიობის სანუკვარ ოცნებას წარმოადგენდა.

წარმოადგინა ქართულ-საზღვარგარეთულ ლიტერატურულ ურთიერთობათა სამეცნიერო-კვლევითმა ლაბორატორიამ.

#### ლიტერატურა

1. უტრნ. „ცდა“, 1890, № 2.
2. უტრნ. „ჯეჯილი“, 1899, №№ 1—6.
3. უტრნ. „ჯეჯილი“, 1905, №№ 1—8.
4. ჰოშეროსი, ოდისეა, თბ., 1986.
5. კეკელიძე, ეტიუდები, ტ. I, თბ., 1956.
6. სიმღერა როლანდზე, ს. იორდანიშვილის წინასიტყვაობა, თბ., 1942.

7. გაზ. „დროება“, 1878, №65.
8. პროსპერ მერიმე, შარლ მეცხრის მეფობის ქრონიკა, თბ., 1960.
9. ჟურნ. „ჯეჯილი“, 1891, №4.
10. ჟურნ. „ჯეჯილი“, 1890, № 1.



ОДЗЕЛИ М. В.

## ТЕМА ВОЙНЫ И МИРА В ПЕРЕВОДНОЙ ГРУЗИНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

### Резюме

На протяжении длительного исторического периода грузинское переводческое искусство воссоздавало на родном языке многие образцы зарубежной литературы на тему войны и мира. Этот процесс начался с древнего периода и продолжается по сей день. В работе освещены вопросы отражения многосторонней проблематики войны и мира в художественном переводе.

В грузинской переводной литературе имеются и образцы античного и средневекового рыцарского эпоса, и полотна, созданные на историческом материале, произведения, отражающие различные характеры военного и послевоенного периодов, портреты борцов и т. д., что еще более обогатило грузинскую литературу и духовный мир грузинского читателя.

M. O D Z E L I

## THE THEME OF WAR AND PEACE IN GEORGIAN TRANSLATED LITERATURE

### S u m m a r y

Many specimens of foreign literature on the theme of war and peace have been translated into Georgian. This process has a long history, from the earliest times to the present day. When did the Georgian translated literature take an interest in the problems of war and peace and how they were reflected in it? These are the questions dealt with in the article.

Today, Georgian translated literature comprises specimens classical and medieval chivalrous epic, historical novels, literary works reflecting the war or postwar periods, portraits of heroes. These works have enriched Georgian literature and the spiritual world of the Georgian reader.

შინაარსი

თ.	კიკაჩეიშვილი, ერთი ლექსის პოეტიკა (ილიას „სიზმარი“)	5
ჯ.	ჭუმბურიძე, სალიტერატურო კრიტიკა გაზეთ „დროებაში“ (1871—1875 წწ.)	11
ი.	კიკნაძე, თეიმურაზ ბაგრატიონის პიესის „სამსახეობა რაინდისა“ ტექსტის დადგენისათვის	24
ჯ.	აფციაური, რამდენიმე მოსაზრება „სოფლის სამღურავის“ იდეურ-მსოფლმხედველობით საფუძველზე „აღორძინების პერიოდის“ ქართულ მწერლობაში	33
ვ.	მაღლაფერიძე, რაინდთა შერკინება ვითარცა ესთეტიკური ფენომენი	45
მ.	ელბაქიძე, „ვეფხისტყაოსნის“ ძირითად მოტივთა და კომპოზიციურ ელემენტთა ტიპოლოგიური მიმართებისათვის დასავლეთ ევროპის რაინდულ რომანთან	54
მ.	ჩიქოვანი, იდეისა და ფორმის მიმართების საკითხისათვის (გ. დოჩანაშვილის მოთხრობის „ვატერ(პო)ლოო, ანუ აღდგენითი სამუშაოების“ მიხედვით)	66
ე.	ლიახოვა, დრამატიზმისა და დრამატულ მოტივთა შესახებ (ო. ჭილაძის რომანის „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“ მიხედვით) (რეზიუმე)	87
ზ.	დავიდოვი, ვ. კუპჩენკო, უკანასკნელი ლიტერატურული დუელი? (რეზიუმე)	98
ვ.	კომბაი, „ისტორიულ თემაზე“ შექმნილი მოთხრობებიდან რეალისტურ რომანამდე (რეზიუმე)	108
ტ.	კოშემჩუკი, „ვერძისთვის გამგზავრებული“ მ. ა. ვოლოშინის ლექსების კრებული „Anno mundi Ardentis“ შესახებ (რეზიუმე)	120
ბ.	ორლოვსკაია, ფილიპ სიდნის რომანის „არკადია“ იბერიული ეპიზოდების თეატრალური გადამუშავებანი (რეზიუმე)	128
მ.	ქევანიშვილი, ჰამიეტო ფონ დოდერერის ერთი მოთხრობის სტრუქტურული თავისებურებისათვის	139
ლ.	ხიხაძე, პიროვნების რომანტიკული ტიპის ვარიანტები პოეზიაში. ალქმის მომენტები (რეზიუმე)	140
მ.	ოძელი, ომისა და მშვიდობის თემა ქართულ ნათარგმნ ლიტერატურაში	142



## СО Д Е Р Ж А Н И Е

Кикачейшвили Т. А., Поэтика одного стихотворения («Соп» Ильи Чавчавадзе) (Резюме) . . . . .	9
Чумбуридзе Дж. Н., Литературная критика в газете «Дрозба» (1871—1875 гг.) (Резюме) . . . . .	22
Кикнадзе И. Г., К установлению текста пьесы Теймураза Багратиони «Берейтор» (Резюме) . . . . .	32
Апциаури Д. В., Некоторые соображения об идейно-мировоззренческой основе пессимистического мотива в период Возрождения (XVI—XVIII вв.) грузинской литературы (Резюме) . . . . .	43
Маглаперидзе В. Т., Рыцарское состязание как эстетический феномен (Резюме) . . . . .	52
Элбакидзе М. В., О типологическом отношении основных мотивов и композиционных элементов поэмы Руставели «Вепхисткаосани» к западно-европейскому рыцарскому роману (Резюме) . . . . .	64
Чиковани М. З., К вопросу о соотношении идеи и формы (по рассказу Г. Дочанашвили «Ватер(по)лоо, или «Восстановительные работы») (Резюме)	79
Ляхова Е. И., О драматизме и драматических мотивах (На материале романа О. Чиладзе «И всякий, кто встретится со мной...») . . . . .	81
Дьябдов З. Д. Купченко В. П., Последняя литературная дуэль? . . . . .	89
Комбай В. А., От рассказов на «историческую тему» к реалистическому роману	100
Кошемчук Т. А., «Плывущий за руном».. (О сборнике стихотворений М. А. Волошина «Anno mundi Ardentis») . . . . .	110
Орловская Н. К. Театральные переработки иберийских эпизодов «Аркадии» Ф. Сидни . . . . .	121
Кеванишвили М. Г., О структурном своеобразии одного рассказа Хаймито фон Додерера (Резюме) . . . . .	134
Хихадзе Л. Д., Варианты романтического типа личности в поэзии. Моменты восприятия . . . . .	136
Одзели М. В., Тема войны и мира в переводной грузинской литературе (Резюме) . . . . .	151

C O N T E N T S

T. Kikacheisvili, The Poetics of One Poem ((Ilia Chavchavadze's "Dream") (Summary) . . . . .	10
J. Chumburidze, Literary Criticism in the "Droeba" Newspaper (1871—1875) (Summary) . . . . .	23
I. Kiknadze, Towards the Establishment of the Text of Theimuraz Bagrationi's Play "The Three Faces of a Knight" (Summary) . . . . .	32
J. Aptsiauri, Some Views on the Ideological Basis of the Pessimistic Motif in the Renaissance Period of Georgian Literature (16 th—18 th centuries (Summary) . . . . .	44
V. Maglaperidse, Ritterkampf als ein ästhetisches phänomen (Zusammenfassung) 67	
M. Elbakidse. On the typological relation of the cardinal motifs and compositional elements of Ristavelis poem "The knight in the Panther's Skin" to the Western European Tales of chivalry (Summary) . . . . .	64
M. Chikovani, On the Relationship of Ide and Form (According) to the G. Doch-anashvili's Story "Water (po) loo or Rehabilitation works") (Summary) . . . . .	80
E. Lyakhova, On Dramatism and Dramatic Motifs (as exemplified by O. Chiladze's novel "And Anyone Who Encounters me..") (Summary) . . . . .	88
Z. Davydov, V- Korpchenko, Le dernier duel Littéraire? (Resumë) . . . . .	99
V. Kombai. From the Short Stories "On a Historical Theme" to the Novel (Summary	109
T. Koshemchuk, "In Quest of the Flecce" (Concerning M- A. Voloshin's collected poems "Anno mundi Ardentis") (Summary) . . . . .	239
N. Orlovskaja, The Iberian Episodes of Philip Sidney's "Arcadia" on the English Stage (Summary) . . . . .	128
M. Kewanischwili, Zur strukturellen Eigenart einer Erzählung Von Heimito Doderer (Zusammenfassung) . . . . .	135
L. Chichadse, Varianten des romantischen Persönlichkeitstyps in der Poesie Momente der Wahrnehmung (Zusammenfassung) . . . . .	140
M. Odzeli, The Theme of war and Peace in Georgian Translated Literature (Summary) . . . . .	151

გამომცემლობის რედაქტორები: ნ. ქანთარია, ე. სულხანიშვილი

ტექნიკური რედაქტორი თ. ფირცხელანი

კორექტორი ლ. სოროდუა

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 25.02.93.

საბეჭდი ქაღალდი 70X108<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. პირობითი ნაბეჭდი

თაბახი 13,65. სააღრ.-საგამომც. თაბახი 10,84.

ტირაჟი 300 შეკვეთის № 561.

ფასი სახელშეკრულებო

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.

ფ. 36/1

