

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის
ინსტიტუტი
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

II საერთაშორისო სიმპოზიუმი
ლიტერატურათმცოდნეობის
თანამედროვე პრობლემები

ნაწილი II

2nd International Symposium
Contemporary Issues of
Literary Criticism

Volume II

მასალები Proceedings

•
თბილისი 2009 Tbilisi



ლიტერატურის
ინსტიტუტის
გამომცემლობა

ექვეყნება სულხან-საბა ორბელიანის დაბადებიდან 350-ე წლისთავს
Dedicated to the 350th Anniversary of Sul Khan-Saba Orbeliani

II საერთაშორისო სიმპოზიუმი
ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები
მასალები

2nd International Symposium
Contemporary Issues of Literary Criticism
Proceedings

რედაქტორი
ირმა რატიანი

Editor
Irma Ratiani

სარედაქციო კოლეგია
მაკა ელბაკიძე
ირინე მოდებაძე
მარიამ ნებიერიძე
მირანდა ტყეშელაშვილი

Editorial Board
Maka Elbakidze
Irine Modebadze
Mariam Nebieridze
Miranda Tkeshelashvili

© შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2009

© Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature, 2009

ს ა რ ჩ ე ვ ი

სვთისო მამისიმაღიშვილი

საქართველო, თბილისი

კოსმიური მთის მითოლოგემა ნართების ეპოსში 9

М.М. Масарская

Брюссель, Бельгия

Поэтика прозаического текста и трудности перевода 16

სოსო მასარაშვილი

საქართველო, თბილისი

„წმ. ილარიონ ქართველის ცხოვრება“ და „წმ. გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება“ (ტიპოლოგიური პარალელები) 21

ტრისტან მასაური

საქართველო, თბილისი

სამონადირეო მითოსის კვალი ვაჟა-ფშაველას პოემებში 28

Т.Г. МЕГРЕЛИШВИЛИ

Грузия, Тбилиси

Нарратология романтической поэмы в русской литературе..... 35

დარეჯან მენაბდე

საქართველო, თბილისი

ქართული სამოგზაურო ლიტერატურა

ქართულ-რუსულ ურთიერთობათა კონტექსტში 47

ინგა მილორაპა

საქართველო, თბილისი

„ნივთის“ მხატვრულ-ესთეტიკური ფუნქცია

მოდერნისტულ ტექსტში 55

И.И. МОДЕБАДЗЕ

Грузия, Тбилиси

Символика ущелья/пути/

в кавказском тексте русского романтизма 66

ნანა მრავლიშვილი

საქართველო, თბილისი

ეგზეგეტიკური ჟანრის განვითარების ძირითადი ტენდენციები
ბიზანტიასა და საქართველოში 82

სოფიო მუჯირი

საქართველო, თბილისი

ინტერკულტურული პერმენეტიკა და

თანამედროვე გერმანულენოვანი ლიტერატურა 90

მაცდა მჭადლიძე

საქართველო, თბილისი

პოლიტიკური კომედიის ფანრი და დემოკრატია 98

ქეთევან ნადარეიშვილი

საქართველო, თბილისი

ევრიპიდეს „ელენე“ და ბერძნული რომანი —

მსგავსებები და განსხვავებები 109

ირინა ნაცვლიშვილი

საქართველო, თბილისი

მირიან მეფის „ნიგნი-ანდერძის“

მხატვრულ-ესთეტიკური ბუნებისათვის 117

М.А. НЕСТЕЛЕЕВ

Украина, Киев

Психоаналитический метод в литературоведении

(на примере советской прозы 20-30-х гг. XX ст.) 128

მარიამ ნინიძე

საქართველო, თბილისი

სეკულარიზაცია ლიტერატურათმცოდნეობაში 141

ქეთი ნინიძე

საქართველო, თბილისი

XX საუკუნის დასაწყისის ქართული ლიტერატურული პერიოდიკის დასახელებები და ლიტერატურის პოლიტიკის საკითხები 150

რუსუდან ნიშნაიანი

საქართველო, თბილისი

ტრადიცია და თავისუფლება 156

ლია ნოზაძე

საქართველო, თბილისი

მუსიკალური სტრუქტურა მარსელ პრუსტის ნაწარმოებში

„სვანის მხარეს“ 160

თამარ ოთხგეზური

საქართველო, თბილისი

ფსევდონონეს კომენტარები —

ქრისტიანთა გზამკვლევი ბერძნულ მითოლოგიაში 166

В.И. ОЦХЕЛИ

Грузия, Кутаиси

Ремишисценции из поэмы Адама Мицкевича «Конрад Валленрод»

в повести Уиараго «Мамелюк» 174

თამარ პაიჭაძე

საქართველო, თბილისი

ფსიქიკის რევოლუციიდან - ფუტურისტულ ლამეებამდე 183

ენო ვოპიაშვილი

საქართველო, თბილისი

ეთნიკური კონფლიქტის თემა

ქართულ პოსტსაბჭოთა ლიტერატურაში 194

ირმა რატიანი

საქართველო, თბილისი

კარნავალური კულტურა, სოციალური იმაგოლოგია

და კომპარატივისტულ ანალიზის პრინციპები 200

აპოლონ სილაგაძე

საქართველო, თბილისი

ქართული ლექსის კვალიფიკაციის საკითხი 209

К.К. СУЛТАНОВ

Россия, Москва

Текст, идентичность, диалог о коммуникативном

аспекте изучения национальной литературы 214

В.Н. ТЕРЁХИНА

Россия, Москва

Русский экспрессионизм под маской акмеизма 224

Ф.Т. УЗДЕНОВА

Россия, Кабардино-Балкария, Нальчик

Поэтические системы Северного Кавказа:

общее и частное в видовой модели 233

Н.Д. КАДЖАЯ

Грузия, Кутаиси

Текст и читатель 238

მუზაფარ ქირი

საქართველო, თბილისი

**რელიგიური წარმოდგენები ნ. დუმბაძის რომანის
„მე ვხედავ მზეს“ თურქული თარგმანის მიხედვით** 243

თეიმურაზ ქურდოვანიძე

საქართველო, თბილისი

**მაგიური ძალის სიტყვისა და ქმედების ჩაკეტვა,
როგორც საკრალური რიტუალი** 250

Л.М. ШАЙКЕНОВА

Казахстан, Алматы

**Авторская интенсиция и читательское восприятие
в научной коммуникации** 258

თამარ შარაბიძე

საქართველო, თბილისი

**ბუნების, როგორც მხატვრული ნაწარმოების
მნიშვნელოვანი კომპონენტის ფუნქცია
ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში** 265

К.И. ШАРАФАДИНА

Россия, Санкт-Петербург

**Природная символика в комедийной трилогии
А. Н.Островского о Бальзаминове** 271

С.Ш. ШАРИФОВА

Азербайджан, Баку

**Глобализация и
методологические проблемы литературоведения** 288

ქეთევან შავგელია

საქართველო, თბილისი

**ამოუცნობის ინტერპრეტაციები დრამატურგიაში
(სამუელ ბეკეტის „გოდოს მოლოდინში“ და
მორის მეტერლინკის „ლურჯი ფრინველი“)** 296

А.И. ЧАГИН

Россия, Москва

От «Фантастического кабачка» - до кафе «Порт-Рояль» 303

М.А.ЧЕРНЯК

Россия, Санкт-Петербург

Феномен российской современной массовой литературы 316

ეკატერინე ჩიკვაძე

საქართველო, თბილისი

სვეტიცხოვლის საკითხავის

ჟანრობრივი სპეციფიკის საკითხები 329

ნათელა ჩიტაური

საქართველო, თბილისი

XX საუკუნის ქართული ემიგრანტული მწერლობა

ქართული ხასიათის შესახებ 352

თამარ ჩიხლაძე

საქართველო, თბილისი

ლიტერატურა კაფეში ანუ

ლიტერატურული კაფეს რაობა

თანამედროვე ლიტერატურულ

პროცესებთან მიმართებაში 361

რუსუდან ჩოლოყაშვილი

საქართველო, თბილისი

მელიის მითოსური სახე ქართულ ფოლკლორში 369

ეკა ჩხეიძე

საქართველო, თბილისი

კლასიკური ტექსტების იმიტაცია და ინტერპრეტაცია

აკა მორჩილაძის პროზაში 379

ლევან ცაგარელი

საქართველო, თბილისი

მხატვრული სამყაროს დეკონსტრუქცია ქრისტოფ რანსმაირის

რომანში უკანასკნელი სამყარო 387

რუსუდან ცანავე

საქართველო, თბილისი

მეტაფორა და მეტამორფოზა 398

ზოია ცხადაია

საქართველო, თბილისი

ინტერტექსტუალური ძიებანი თანამედროვე ქართულ პოეზიაში

(გივი ალხაზიშვილი, გიგი სულაკაური,

ზევიად რატიანი, ზაზა თვარაძე) 408

ლია წერეთელი

საქართველო, თბილისი

ტაბახმელა და ბეთლემი

(„ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანი“ —

სახისმეტყველება) 416

დავით ნონკოლაური

საქართველო, თბილისი

მხატვრული აზროვნება და

ღირებულებითი ორიენტაციის რაობა 422

რამაზ ჭილაია

საქართველო, თბილისი

გარესამყარო მხატვრულ ტექსტში 432

Н.М. ХАЙБУЛАЕВА

Россия, Дагестан, Махачкала

Формирование образа Кавказа и кавказцев

в русской публицистической литературе XIX века

(по материалам газеты «Кавказ») 435

ლელა ხაჩიძე

საქართველო, თბილისი

საგალობლის გენეზისი და სტრუქტურა 440

მანია ჯალიაშვილი

საქართველო, თბილისი

თამაზ ბიბილურის ნარატივის თავისებურებანი

(რომანი „შვიდი ხმისა და ტოროლასათვის“) 446

ვინა ჯოსაძე

საქართველო, თბილისი

Femme Fatal ანუ იოსიფ ბროდსკის სიყვარული 456

კოსმიური მთის მითოლოგემა ნართების ეპოსში

ჩრდილოეთ კავკასიის ხალხთა საგმირო-სათავგადასავლო ეპოსი ნართებზე განსაკუთრებით მდიდარია მითოლოგიური მოტივებითა და მითოლოგემებით. მითოლოგემა არის მითოლოგიური ტექსტის საშენი მასალა, რომლის გაშლითაც ნარმოიქმნება მითოლოგიური ნარატივი. ნართების ეპოსის თითქმის ყველა ნაციონალურ ვერსიაში გვხვდება მთის მითოლოგემა, რომელიც განასახიერებს ცასა და მინას შორის არსებულ კავშირს, აგრეთვე სამყაროს შუაგულს.

მითოლოგიური შინაარსის ტექსტებსა და ბიბლიაში მთა მოაზრებულია საქრალურ სიერცედ. ასეთია ინდოელთა ჰიმალაი, ბერძნების ოლიმპო, იაპონელთა ფუძიამა, ისრაელთა სინა, ქართველების მთანმინდა. კავკასიის ხალხების თქმულება-გადმოცემებში მალალი მთების მწვერვალები: იალბუზი, მყინვარწვერი, ბაშლამი და მთანმინდა — ლვთაებრივ ძალთა შეკრების ადგილია. ეს მოტივი დადასტურებულია ნართების ეპოსშიც.

ბაშლამის მთაზე ადის ნართი მჭედელი ფჰარმათი, რათა ნართ-ერსთხოვლებს მოუტანოს ზეციური ცეცხლი. ბაშლამის მთა, იგივე მყინვარწვერი, რომელიც ხშირად ხსენდება ჩეჩნურ თქმულებებში, ნარმოადგენს ცისა და მინის შემაერთებელ ლერძს. მხოლოდ ამ გზით შეიძლება ზეციური ღმერთების სამყოფელში მოხვედრა. წმინდა მთაზე ასვლა ჩვეულებრივ მოკვდავთ არ შეუძლიათ და განგებისგან ეკრძალებათ კიდევ. ბაშლამზე ასვლა გმირისგან ზეადამიანურ ძალისხმევას მოითხოვს. ნართი ფჰარმათი როგორც ცომს, ისე დაეკრა თავისი რაშის, თურფალის უნაგირს და იმ გზას დაადგა, რომელზედაც, თქმულების მიხედვით, ჯერ არავის გაველო, უკან ველარ მობრუნებულიყო. ნართ-ერსთხოვლებმა რიტუალები აღავლინეს, ფჰარმათს გზა დაულოცეს, მის კვალზე ფეტვი მოაბნიეს — მშვიდობიანი გზა ჰქონდესო, ქერით სავსე თასი დადგეს: იქითობას — მსუბუქი და ლალი, აქეთობას — ბარაქიანი გზა ჰქონდესო!

ხალხური ტექსტის მიხედვით, „ბაშლამს თავით ეჭირა ცა, რომელზედაც ჭექა-ქუხილის ღმერთი სიელა ცხოვრობდა. ციცაბო, მეტად საშიში და ძნელი აღმართები აიარა ნართმა ფჰარმათმა. ბაშლამის წვერი კი ძალზე სურნელოვანი ბალახებითა და ფერად-ფერადი ყვავილებით იყო მოფენილი.“ ბაშლამის წვერზე, როგორც საუკეთესო, ყველაზე ჰარმონიულ ადგილზე, ციდან ღმერთები ჩამოდიან და ისვენებენ. როდესაც ფჰარმათი მთაზე ავიდა, „იმ ჟამს ბაშლამის წვერზე დასასვენებლად ეშვებოდა თურმე მზის სხივოსანი სათა. იგი თეთრ ფრინველად იქცა და შეეგება ფჰარმათს“ (კავკასიის ხალხთა ფოლკლორი 2008: 399). სელა-სათა, როგორც ქალღმერთი,

ადამიანებს მფარველობს და შუამავლობს სიელასთან. ბაშლამის მთის მწვერვალზე ასული ფჰარმათი ქალღმერთს ესაუბრება და მისგან რჩევებს იღებს. ბაშლამი წმინდა, ღმერთთან სასაუბრო, ჰიეროფანიის ადგილია. როგორც ვაჟა იტყოდა:

„მთას ვიყავ, მწვერვალზე ვიდევ
თვალწინ მეფინა ქვეყანა,
გულზე მესვენა მზე-მთვარე,
ვლაპარაკობდი ღმერთთანა“.

ხეთურ მითოლოგიაში ერთ-ერთი უძველესი და მნიშვნელოვანი ფიგურაა „მთის ქალბატონი“. ამ სამყაროში მთა, ტახტი და დედოფალი თავდაპირველ ერთიანობაშია. წინა აზიაში მთებზე მობინადრე ქალღმერთი ითვლებოდა სიმალღეთა ღმერთად, მონადირეების მფარველად, მარადიულ ქალწულად და ქალწულთა დამცველად. ე. გაბლიანის ცნობით, ასეთივე ნარმოდგენები ჰქონდათ სვანებს ქალღმერთ დალის შესახებ, რასაც მშვენივრად გვიმტკიცებენ გადმოცემები მჭედელ დარჯელანზე, აგრეთვე საფერხულო სიმღერები: „დალი კლდეში მშობიარობს“ და „ბეთქილი“ (გაბლიანი 1925: 37).

მზეთუნახავი ნართების ეპოსის სხვადასხვა ნაციონალურ ვერსიაში მკვეთრად გამოკვეთილ ქალღმერთის ნიშან-თვისებებს ატარებს და უმეტესად მაღალ და მიუვალ მთის მწვერვალზე ცხოვრობს. ამ შემთხვევაში მაღალი და მიუვალი მთის მწვერვალი მზეთუნახავის ქალწულურივ სისპეტაკეს, მიუწვდომლობასა და ღვთაებრივ ძალმოსილებას გამოხატავს. მთა, როგორც ხმელეთის უმაღლესი ადგილი, ცისა და მიწის, ზეციური და მიწიერი ძალების, ამქვეყნიური და ღვთიური სამყაროს დამაკავშირებელია. ასეთია სავნობი (შავი მთა) ნართების ეპოსის ოსურ ვერსიაში, სადაც მზის ასული აცირუხსი ცხოვრობს. მზიურ ნიშნებს ატარებს აირგების ასული აფხაზური ნართების ეპოსში, რომელიც ყველაზე მაღალი მთის მწვერვალზე ცხოვრობდა. აირგების ასულის ღვთაებრივი ძალმოსილების ნიშანია მანათობელი ნეკი, რომლითაც ის სასრიყვას ღამით გზას მზის სხივივით უნათებდა და წყვდიადს ფანტავდა. მანათობელი ნეკი აირგების ასულის მზიურ ბუნებას გამოხატავს და ის, როგორც ღვთიური ნაწილი, საიდუმლო იყო, მის შესახებ სხვებმა არაფერი იცოდნენ. „როცა სასრიყუა ღამით შინ ბრუნდებოდა, გაყოფდა ქალი სარკმელში ნეკს და მზის სხივივით აშუქებდა ის ნეკი, წყვდიადს ფანტავდა. საცა კი მოუსწრებდა ეს შუქი სასრიყუას, იქიდან სახლამდე უკვე განათებული ჰქონდა საკვლი. შემოვიდოდა თუ არა ქმარი ეზოში, ცოლიც დამალავდა ნეკს და უვნებელი სასრიყუაც არხეინად შედიოდა სახლში.“ — მოგვითხრობს აფხაზური ნართების ეპოსი (აფხაზური ნართები 2007: 244).

ნართების ეპოსის სხვადასხვა ნაციონალურ ვერსიებში მთების მწვერვალები, თოვლისა და ყინულის ნაცვლად, მზის შუქითა და

სიმწეობით არის შემოსილი. იგი ამქვეყნიური სამოთხის ნიშნებს ატარებს და ხალხურ ტექსტებში მარადიული გაზაფხულის მითოსური ხსოვნის ანაბეჭდია. ეს მოტივი, როგორც ვხედავთ, ნართების ეპოსშიც დასტურდება.

ნართების ეპოსში მთაზე ასვლა გმირის აპოთეოზია. მთაზე ასვლა ზეადამიანურ ძალისხმევას მოითხოვს. აფხაზური ნართების ეპოსის მიხედვით, აირგების ასულის დასანიშნად წასულ სასრიყვას ურთულესი დაბრკოლების გადალახვა მოუხდა, რომ მთის მწვერვალამდე მიეღწია. სასრიყვასთან ერთად აირგების ასულის დასანიშნად მისულმა ნარჯხიოუმ დიდი მცდელობის მიუხედავად ვერ შეძლო მთაზე ასვლა და აირგების ასულის სამყოფლამდე მიღწევა: „ნარჯხიოუმ ცხენს მათრახი გადაუჭირა და ასვლას შეუდგა. ადის, მაგრამ როგორ ადის! სულ ლოდებსა გლეჯს ფლოქვებით მისი რაში, ცაში ადის ქვა-ლორღი და სეტყვასავით ძირს ცვივა. შუა კლდეზე კი ავიდა და მოწყდა, ძირს დაექანა. არაფერი მოსვლია მხედარს. ისევ გააჭენა რაში, ისევ მალლა-მალლა მიიწევს. იძაგრება რაში, ფლოქვებით ლოდებს ეტოტება, კლდეს კბილებითა ღრღნის, მაგრამ ნახევრამდეც ვერ ავიდა, კვლავ მოწყდა, ძირს დაექანა. მესამედაც ველარ ავიდა.

— არა, სასრიყუა, ეტყობა ჩემი ბედი აღარაა ის ქალი, ვერაფერს გავხდნი! ახლა შენ სცადე, ხელი მოგემართოს იქნებ! — უთხრა ნარჯხიოუმ სასრიყუას“ (აფხაზური ნართები 2007: 211).

როგორც ამ ეპიზოდთან ირკვევა მთაზე ასვლა ყველას არ შეუძლია და მხოლოდ რჩეულთათვის არის მისაწვდომი. ბიბლიური ტრადიციით, ჩვეულებრივ მოკვდავთ მთაზე ასვლა ეკრძალებოდათ: „მოერიდეთ მთაზე ასვლას და ნუ მიეკარებით მის კალთებს, ვინც კი მთას მიეკარება, ვერ გადაურჩება სიკვდილს...“ (გამოსვლ. 19:12). აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში მალალი მთის მწვერვალები ჯვარ-ხატების მათზე დაბრძანების შედეგად წმინდა, კვრივ ადგილებად არის გამოცხადებული, სადაც მხოლოდ ძლიერად მონმიდარი კულტის მსახურები ადიან და ისიც წელიწადში ერთხელ. რიტუალი უბიძგებთ მათ, გადალახონ საზღვრები, ავალდებულებთ დაიჭირონ ადგილი ჯვარ-ხატებისა და მითოსური გმირების გვერდით. მითოსი ამალლებს ადამიანს. მთაც სულიერი ამალლებისა და სრულყოფის ადგილია. აღსანიშნავია, რომ სხვადასხვა ეპოსებისა თუ თქმულებების ტრადიციული გმირი ხშირად მთის მწვერვალზე აღესრულება (ოიდიპოსი, თეზევსი, ჰერაკლე და სხვ.), რაც სიცოცხლის სიმალლეზე მსხვერპლად ატანას, გმირის ამალლებასა და აპოთეოზს აღნიშნავს.

ზოგიერთი ვერსიით, ამირანმა მალალი მთის მწვერვალზე გაუმართა ღმერთს ორთაბრძოლა, რაც გამოხატავს ამირანის ზეაოპის მწვერვალს, საიდანაც უნდა დაიწყოს მისი დაცემა“ [კიკნაძე 2001ბ: 33]. მთა ღმერთთან მებრძოლ გმირთა დასჯისა და მიჯაჭვის ადგილიც არის.

ადილური ნართების ეპოსის მიხედვით, გმირი ნასირენ-ჟაჩე ღმერთმა პაკომ ოშხამახოს მთაზე მიაჯაჭვა. იალბუზის მთაზე, რომელსაც ადილურ ენაზე ოშხა-მახო (ბედნიერი მთა) ჰქვია, გადმოცემების თანახმად, იქ ღმერთები იკრიბებიან, როგორც ბერძენთა ღვთაებები ოლიმპოს მთაზე.

არა მხოლოდ მზეთუნახავებმა, ნართების ზოგიერთმა სხვა პერსონაჟმაც, კერძოდ, ფოლადოვანმა ბათრადმა და „მზიურმა“ გმირმა სოზირიკომ, ჩვენამდე მოღწეულ თქმულებებში შეინარჩუნეს მითოსური არსი. ისინი, ჟ. დიუმეზილის აზრით, გვაგონებენ სკვითთა იმ ღმერთებს, რომლებშიც ძველი ბერძნები თავიანთ არესსა და აპოლონს ხედავდნენ [დიუმეზილი 1976: 91]. მიუხედავად ამისა, ოსების ცნობიერებაში ისინი გმირები იყვნენ და არა ღმერთები. ცნობილია, რომ გამქრალი რელიგიის ღვთაებები თუ არ დაილუპნენ, ისინი ხალხური სიტყვიერების, მითებისა და ზოგჯერ ძველი „ისტორიების“ გმირებად იქცევიან.

სასრიყუა, აფხაზური ნართების მიხედვით, რჩეულობის მრავალ ნიშანს ატარებს და მან, როგორც სასწაულებრივად შობილმა, ღმერთებისგან ნანართობმა, ხელდასმულმა გმირმა მიაღწია მაღალი მთის მწვერვალს, სადაც აირგების მზიური ასული ცხოვრობდა. მთა ლურჯი იყო მოკრიალებულ ცასავით. სასრიყვას თვალწინ მომაჯადოებელი ლანდშაფტი გადაიშალა: „ავიდა სასრიყვა მთაზე და რას ხედავს: ლამაზი ველია, ყველა ჯიშის ყვავილებით მოქარგული, რაც კი ხარობს ქვეყანაზე“. იქ ცხოვრობდა აირგების ერთადერთი და, მზეთუნახავი ასული. აირგების ასულის სამყოფელი მთაზე ამქვეყნიური სამოთხის ყველა ნიშანს ატარებს: „კაცის ენა ვერ იტყოდა ამ ქალის სილამაზეს. — მოგვითხრობს ნართების ეპოსი. — არც ბერდებოდა, არც ახალგაზრდავდებოდა, მარადი მშვენებით იყო ცხებული. სულმუდამ ჰყვოდა, სულმუდამ იფურჩქნებოდა, მარად გაზაფხულსა ჰგავდა“ [აფხაზური ნართები 2007: 210]. იქ, მთის მწვერვალზე, ისევე როგორც სამოთხეში, ერთყამობაა, თითქოს შეჩერებულია დროჟამის ბრუნვა. აირგების ასულიც სისპეტაკით სამოთხის პირველ ბინადარს გვაგონებს.

მთაზე ასვლა დაკავშირებული უნდა ყოფილიყო რიტუალურ გადასვლებთან, როცა ტრადიციული საზოგადოების წევრი იცვლიდა ასაკობრივ და სოციალურ სტატუსს. ნართი გმირების მსგავსად როვმანიც აზერბაიჯანულ „ქოროღლის ეპოსში“ ინიციაციას მაღალ მთაზე გადის. როვმანი მთაზე მაშინ ავიდა, როცა ვარსკვლავების შეჯახებაზე ყოშაბულალი ამოდულდა და თეთრი ქაფი კაცის სიმალლეზე ამოჩქეფდა. აზერბაიჯანული ეპოსის ეს ფრაგმენტი აშკარად შეიცავს გმირის რიტუალური გადასვლის ნიშნებს. როვმანი ყოშაბულალის მთაზე ასაკობრივ ზრდასთან ერთად იცვლის თავის სოციალურ სტატუსს.

საეზოხის მთა, სადაც ოსური ნართების ეპოსის მიხედვით, მზის ასული აცირუხსი ცხოვრობდა, პირველყოფილ ჰარმონიას

განასახიერებს. საეზოხის მთის, როგორც სულიერი ცენტრის, საკრალურ ნიშნებს მარადიულ გაზაფხულთან ერთად, ოქრო, მზე და ირემი წარმოადგენს. სანადიროდ წასული მგლის რძეში ნაწრთობი სოსლანი ოქროსბენვიანმა ირემმა აიყვანა საეზოხის მაღალ მთაზე, სადაც მზის ასული აცირუხსი ცხოვრობდა. საეზოხის მთა გმირი წართების მოქმედებათა შუაგულს წარმოადგენს. ეპოსის მნიშვნელოვანი ამბები საეზოხის მთასთან არის დაკავშირებული [ოსური წართები 1988: 143].

ჩიჩნური წართული თქმულების თანახმად, თოვლი არ მოდიოდა ბაშლამის (მყინვარწვერი) მთაზეც: „ძველად, უხსოვარ დროში, აგერ, მაღალ მთებს რომ ხედავ, ეგენი უფრო მაღლები ყოფილან. მწვერვალებზე, როგორც ახლა, თოვლი და ყინული კი არა, ლამაზი ბალახი და ყვავილი ხარობდა“.

ქართულ მითოლოგიაშიც მარადიული გაზაფხული და ქალწულებრივი სისპეტაკე დაკავშირებულია მთასთან და მეფე თამართან. ხალხური ტექსტების მიხედვით, თამარს იალბუზზე სასახლე და ოქროს ტახტი ჰქონდა. მარადქალწული მეფე, როგორც ის ხალხურ ტექსტებშია დახატული, ქვეყნის უმაღლესი ადგილიდან, სადაც თოვლი არ მოდიოდა, მართავდა ქვეყანას. ბაშლამის მთის მსგავსად, თამარის იალბუზზეც მწვანე ბალახი და ლამაზი ყვავილები იზრდებოდა.

კოსმიური მთის სურათი იხატება ცნობილ ლექსში ვახტანგ მეფეზე, რომელიც „ღმერთს უყვარდა“, „იალბუზზე ფეხი შედგა“ და „ციდან ჩამოესმა რეკვა“. ზ. კიკნაძის აზრით, „ამ ლექსის პერსონაჟად შეიძლება თამარიც მოგვევლინოს. ყოველ შემთხვევაში, ლექსში გადმოცემული ამბავი შეიძლება ჩავთვალოთ სამოთხის მითოსის პროლოგად. თამარი ადის მთაზე, სადაც ის ამქვეყნიურ სამოთხეს ამკვიდრებს.“

შუმერულ ტექსტებში მესქიაგაშერის მეფური დიდების აპოთეოზი ორი სიტყვითაა გადმოცემული: „მთაზე ავიდა...“

წართული ეპოსის ლაკურ ფრაგმენტებში კოსმიური მთის სურათი იხატება. ვაცილუს მთაზე, რომელიც, გადმოცემების თანახმად, წართმა ბარხუმ შექმნა, ლაკები საკულტო რიტუალებს მართავენ.

ვაცილუ წმინდა მთად ითვლება და მას, ლაკების რწმენით, ზებუნებრივი ძალა მიენერება. ვაცილუს მწვერვალზე არის ორი, ერთმანეთთან შეერთებული კლდე. ლაკების რწმენის თანახმად, კლდეებს შორის გავლა მხოლოდ უცოდველ ადამიანს შეუძლია, ცოდვილს კი, კლდეები არ გაუშვებს. უშვილო ქალები ვაცილუს ქვებს შორის ძვრებიან. ისინი კი მანამდე იწმინდებიან, ლოცულობენ და სწამთ, რომ ღმერთი შვილს უბოძებთ. ვაცილუს მთაზე ლაკები წვიმის გამოთხოვის რიტუალსაც მართავენ. სრულდება აგრეთვე მსხვერპლშენიერვა /ხალიდოვა: 29/. ვაცილუს მთის მსგავსი რიტუალი, როგორც დალესტნის, ასევე კავკასიის ხალხებში მრავლად გვხვდება.

როგორც ცნობილია, მითოსი მოგვეთხრობს, თუ როგორ წარმოიშვა სამყარო (კოსმოსი) ან რაიმე ფრაგმენტი კოსმოსისა. მთა, როგორც განსაკუთრებული ადგილი, ზოგჯერ სხვადასხვა კოსმოგონიებშიც მონაწილეობს. ბიბლიური ტრადიციით, არარატიის მთაზე გაჩერდა წარლენას გადარჩენილი ნოეს კიდობანი. ეგვიპტურ კოსმოგონიაში მნიშვნელოვანი მითოლოგემაა „პირველქმნილი ბორცვი“, ხმელეთის ემბრიონი, საიდანაც დაიწყო ქვეყნის შექმნა. ეგვიპტურ მითოლოგიაში პირველი მიწა ბორცვის, მთის სახით არის წარმოდგენილი, რომელიც ოკეანიდან — ნუნიდან ამოიზარდა. ეგვიპტურ ტაძრებში მინიშნებული იყო ადგილი „შექმნის ბორცვის“ სახელწოდებით; ზ. კიკნაძის აზრით, ამით იგულისხმებოდა, რომ „შექმნის ბორცვი“ იყო ის ადგილი, საიდანაც დაიწყო სამყაროს შექმნის პროცესი.

ამრიგად, ნართების ეპოსში მთა წარმოადგენს საკრალურ სივრცეს, ცისა და მიწის დამაკავშირებელ ღერძს. ის, როგორც ხმელეთის უმაღლესი ადგილი და სულიერი ცენტრი, ღვთაებრივ ძალთა შეკრების ადგილია.

მთა ატარებს მინიერი სამოთხის ნიშნებს და ამიტომაც ის ქალწულთა და მზეთუნახავთა ბუნებრივი ადგილსამყოფელია.

მთა განასახიერებს ქალწულებრივ სისპეტაკეს, სადაც ცხოვრობენ მზეთუნახავები, რომლებიც „ედემის ბალის უცოდველ ბინადარს“ გვაგონებენ. ნართების ეპოსში მთაზე ასვლა წარმოადგენს გმირის აპოთეოზს. მთა მინიერი სამყოფიდან ღვთაებრივ სამყაროში ასასვლელ, სრულყოფილების მისაღწევ გზად მოიაზრება.

და ბოლოს, რადგან მითოსი კაცობრიობის გარიჟრაჟს, ადამიანური ცხოვრების სანყის ხანას ასახავს, მთა მოიაზრება, როგორც საკრალური სივრცე. მთა არის კოსმიური, ყველაზე მონესრიგებული, უმაღლესი ადგილი, ერთგვარი ღვთაებრივი ნაკრძალი მიწაზე, სადაც მხოლოდ უკვდავებაა და, ისევე როგორც სამოთხეში, ედემის ბაღში, ნართქითის მთაზეც სიმწვანე და გაზაფხულია, ანუ არ არის დრო-ჟამის ბრუნვა.

როგორც ზ. კიკნაძე აღნიშნავს, „ეს არ არის უბრალო მთა; ეს არის სინაი, იქ არის ღვთის გამოცხადება, აქ იდგა მოსე ადამიანობის ძლიერი შეგნებით. აქედან მოდის წინასწარმეტყველება, პოეზია, შთაგონება ხალხის სამსახურისათვის, აქედან იღებს დასაბამს რჯული“ [კიკნაძე 2001ა: 50].

ცისა და მიწის დამაკავშირებელი ღერძი, რომელიც სამყაროს შუაგულში გადის, მითოსურ ცნობიერებაში წარმოსახვითია. თუმცა მისი ხილული გამოხატულება სხვადასხვა საგნებით მრავლად გვხვდება ნართების ეპოსში. მთა, წმინდა ხე, კერიაზე ჩამოკიდებული ჯაჭვ-საკიდელი ეპოსში აღქმულია როგორც სამყაროს ღერძი. შუაგულის ღერძის შთამბეჭდავ ხატს ნართების ეპოსში მთა წარმოადგენს.

დამონმებანი:

- აფხაზური ნარტები 2007: ამბავი ნარტებისა. აფხაზური ხალხური ეპოსი. „კავკასიური სახლი“, თბ.: 2007.
- გაბლიანი 1925: გაბლიანი ე. ძველი და ახალი სვანეთი. ტფ.: 1925.
- დიუმეზილი 1976: Дюмезиль Ж. Осетинский эпос и мифология. Москва: "Наука", 1976.
- კიკნაძე 2001ა: კიკნაძე ზ. ვაჟას მთა და ბარი. ავთანდილის ანდერძი". თბ.: 2001.
- კიკნაძე 2001ბ: კიკნაძე ზ. ქართული ხალხური ეპოსი. თბ.: 2001.
- ოსური ნარტები 1988: ნარტები. ოსურიდან თარგმნა მერი ცხოვრებოვამ. ცხინვალი: „ირისტონი“, 1988.
- კავკასიის ხალხთა ფოლკლორი 2008: კავკასიის ხალხთა ფოლკლორი. თბ.: „კავკასიური სახლი“, 2008.
- ხალიდოვა 1985: Халидова М. Р. Общие и особенное в нартских сюжетах народов Дагестана и Североого Кавказа, Дагестанский фольклор во взаимосвязях с иноэтничским фольклором (сборник статей), Махачкала: 1985.

Поэтика прозаического текста и трудности перевода

Многие французские писатели, которые брались за перевод на французский язык произведений русской литературы, признавали, что точность и гибкость в употреблении эпитетов, метафор, сравнений, - все эти качества, характеризующие стиль, встречаются намного реже у французских писателей. Поэтому нетрудно догадаться о проблемах, возникающих при переводе произведений литературного жанра. При этом трудности возникают не только на лексическом, но и на фонетико-синтаксическом уровне. Как отразить в языке перевода синтаксическое и звуковое строение текста оригинала, ассонанс и аллитерацию, чередование слоговой ударности-безударности? Все эти вопросы находятся в центре внимания переводчиков художественных произведений русских писателей.

Мы проанализируем данный спектр проблем на примере творчества Исаака Бабеля мастера орнаментальной прозы. Для этого стилистического направления русской литературы 20-30-ых годов характерно привнесение стиховых приемов в прозаический текст, богатство ритмических переходов, насыщенность лексики, использование сказового начала.

В нашей статье мы рассмотрим на отдельных примерах, каким образом к пониманию ритма прозы И.Бабеля и методов передачи его на французский язык подходят переводчики Adele Bloch, M. Minoustchine, I. Markowitch и С. Tégoaппе. Анализ будет проводиться главным образом на синтаксическом и фонетическом уровне.

1. Ритм прозы на синтаксическом уровне.

Каждый язык имеет свои синтагматические законы, согласно которым строятся связи между языковыми единицами. Распределение фразы на синтагмы имеет семантическое значение: переход от одной картины к другой, подчеркивание определенной мысли. Каждая синтагма имеет свою специфическую интонацию. В русском языке деление одного и того же предложения на синтагмы может быть различным в зависимости от контекста, ситуации, экспрессивной окраски, придаваемой высказыванию говорящим. По мнению Б.Томашевского (Томашевский 1929), средний объем синтагмы в русском языке - 8 слогов. У Бабеля все синтагмы имеют разное количество слогов, и что удивляет, прежде всего - это с одной стороны, соположение разных по величине синтагм и с

другой, повторение синтагм одинаковой величины через определенное пространство. Если первый прием употребляется автором для придания неожиданного, диссонансного ритма своей прозе, то второй определяет организованную структуру текста, придает прозе особый поэтический ритм.

Рассмотрим отрывок из новеллы «Король» и его перевод на французский язык:

«Перекрытые бархатом столы/ вились по двору/, как змеи/, которым на брюхо наложили заплаты всех цветов/, и они пели густыми голосами/ - заплаты из оранжевого и красного бархата// (Бабель 1979:239).

Перевод:

«Recouvertes de velours,/ elles ondulaient à travers la cour/ comme des serpents/, dont auraient rapiécé le ventre avec des morceaux de tissu multicolores;/ et elles chantaient avec des voix profondes,/ ces pièces de velours orange et rouge.// (Babel 1967:13).

Распределение на синтагмы в русском тексте:

10-5-3-16-12-16

Распределение на синтагмы во французском тексте:

6-9-4-21-10-9

Как видим, переводчику удалось сохранить в переводе то же самое количество синтагм и соположить рядом 2 синтагмы разного объема, но не удалось, как у Бабеля, 'сохранить повторение синтагмы одинаковой величины через определенное пространство (16-16).

В результате, несколько изменился ритмический и эмоциональный рисунок оригинала. К тому же, есть отклонения и на лексическом уровне. Так, термин «заплаты», который умышленно повторяется Бабелем во фразе 2 раза переведен двумя разными терминами: «morceaux de tissu» и «pièces de velours». Но ведь это бабелевское повторение не случайно, так как оно является одним из основных элементов ритма его прозы.

В новелле «Как это делалось в Одессе» мы еще более отчетливо наблюдаем повторение одинаковых по величине синтагм:

«Начал я./ Реб Арье-Лейб/, сказал я старику./ - поговорим о Бене Крике./ Поговорим о малюеносном его начале/ и ужасном конце./ Три тени/ загромаждают пути моего воображения./ Вот Фроим Грач./ Сталь его поступков/ - разве не выдержит она сравнения с силой Короля?/ Вот Колька Паковский./ Бешенство этого человека содержало в себе все/, что нужно для того/, чтобы властвовать. /И неужели Хаим Дронг/ не сумел различить блеск новой звезды?/ (Бабель 1979:246)

Перевод:

«C'est moi qui commençais/ Reb Arié-Leib/, dis-je au vieillard/, parlons un peu de Benia Krik./ Parlons de ses débuts fulgurants/ et de sa fin affreuse./ Trois ombres énormes/ obstruent les sentiers de mon imagination./ Voici Froïm Gratch./ L'acier bien trempé de ses actes/ ne peut-il vraiment soutenir la

comparaison avec la force du Roi ?/ Voici Kolka Pakovski/ La rage de cet homme/ renfermait tout ce qu'il faut/ pour régner./ Et se peut-il que Chaïm Drong/n'ait pas su discerner l'éclat de l'étoile nouvelle?/ (Babel 1967:25)

Распределение синтагм в оригинальном тексте: 3-4-6-9-15-6-3-16-4-6-17-6-17-6-5-8-11

Распределение синтагм в переводе: 6-3-4-8-9-6-4-12-5-8-19-7-5-9-8-13

Нетрудно заметить, что в оригинальном тексте регулярность повторения одинаковых по величине синтагм придает прозе особый ритм, который менее выражен в переводе.

Кроме того, в тексте перевода краткие бабелевские предложения, являющиеся характерной чертой его стиля, утяжеляются, становятся более длинными. В результате изменения структуры текста изменяется не только ритмический, но и эмоциональный рисунок оригинала.

2. Ритм прозы на фонетическом уровне.

Ритмическая система образуется не только повтором всевозможных синтаксических конструкций, но и других речевых единиц. Существенное значение в прозе имеет повтор фонем и целых звуковых комплексов.

Прозе Бабеля присуща высокая степень фонологической организации, использованы ассонансы и аллитерации, благодаря чему его рассказы приобретают окраску поэтического произведения.

Рассмотрим 2 примера из новеллы «Переход через Збруч» и их переводы на французский язык.

Пример 1:

«Поля пурпурного мака цветут вокруг нас, полуденный ветер играет в желтеющей ржи, девственная гречиха встает на горизонте, как стена дальнего монастыря. Тихая Волянь изгибается, Волянь уходит от нас в жемчужный туман березовых рощ, она вползает в цветистые пригорки и ослабевшими руками путается в зарослях хмеля». (Бабель 1979: 101)

Перевод:

«Les champs de pavot pourpre fleurissent autour de nous, le vent de midi joue dans le seigle jaune, le sarrasin vierge se dresse à l'horizon. La paisible Volhynie, sinieuse Volhynie s'en va de nous dans la brume nacrée des boulaies, elle se coule entre les coteaux diaprés et les bras las s'enortille en d'inextricables houblons». (Babel 1997:11)

Пример 2:

«Почерневший Збруч шумит и закручивает пенистые узлы своих порогов. Мосты разрушены, и мы переезжаем реку вброд». (Бабель 1979:101).

Перевод:

«Le Zbroutch, noirci, bruisse et enroule les nœuds écumeux de ses rapides. Les ponts sont détruits, nous passons la rivière à gué». (Babel 1997:11).

В рассмотренных примерах можно выделить не только синтаксический параллелизм (повторение предложений с одинаковой структурой), но и намеренный повтор гласной «е», а также шипящих и свистящих в русском языке. Автор предлагает читателю прислушаться таким образом к тихому спокойствию ночи и журчанию реки. Повтор гласной «е» в первом примере в русском оригинале (где она повторяется 21 раз) заменяется повтором французских звуков «о» и «ou» в переводе.

Во французском языке шипящие «ч», «щ» и свистящая «ц» отсутствуют. В обоих переводах переводчики постарались описать эту картину созвучиями, характерными для французского языка. Они прибегают к использованию звука «z» вместо «ц» и комбинаций согласных «kt», «tr», «br», «rg» вместо русских шипящих «ч» и «щ».

Аналогичное явление мы наблюдаем в новелле «Король»:

«Их ждал парень с ножом. Он опрокидывал корову с одного удара и погружал нож в коровье сердце... Загрели выстрелы. Выстрелами Беня отгонял работниц, сбегавшихся к коровнику». (Бабель 1967:241).

Перевод:

«Un gars les attendait avec un couteau. Il renversait la vache d'un seul coup et lui enfonçait le couteau dans le cœur. Des coups de pistolet claquèrent. Ces coups de pistolet, Benia les tirait pour chasser les filles de ferme qui accouraient vers l'étable». (Babel 1967:16).

В приведенном примере повтор гласной «о» и согласной «р» заменяется повтором звуков «ou» и «eu» во французском переводе.

Новелла «Рабби» начинается так:

«Все смертно. Вечная жизнь суждена только матери. И когда матери нет в живых, она оставляет по себе воспоминание, которое никто еще не решился осквернить. Память о матери питает в нас сострадание, как океан, безмерный океан питает реки, рассекающие вселенную». (Бабель 1979:133).

Перевод:

«Tout est mortel. Seule la mère est vouée à la vie éternelle. Et quand la mère n'est plus de ce monde, elle nous laisse son souvenir que personne n'a encore eu l'audace de profaner. La mémoire de la mère alimente en nous la compassion, comme l'océan, l'incommensurable océan alimente les fleuves qui fendent l'univers». (Babel 1967:61).

В этом отрывке у Бабеля гласная «а» повторяется 19 раз. Существенна не только частота повтора звука «а», но и расположение одних и тех же фонем друг возле друга («а-е»), в результате чего образуется некий единый, протянутый в пространстве и во времени

звуковой комплекс. Во французском тексте, несмотря на то, что переводчик постарался передать музыку языка оригинала благодаря повтору звуков «ou-é-o», звуковое строение текста менее ярко выражено.

На рассмотренных примерах можно сделать вывод, что, употребляя звуки, характерные для фонологической системы французского языка, переводчикам удастся в какой-то мере сохранить ритм Бабелевской прозы и передать достаточно точно средствами французского языка атмосферу и настроение рассказчика. Хотя в последнем примере, на наш взгляд, перевод менее удачный, так как чередование звуков выражено менее четко.

В результате проведенного исследования можно утверждать, что анализ передачи ритмической структуры прозы Бабеля в переводах на французский язык подтверждает в какой-то мере невозможность буквального отражения ритмики оригинала в переводах.

В то же время, он еще раз доказывает, что мастерство переводчика и правильное понимание им стилистико-композиционных особенностей оригинала все же может помочь воссоздать художественную ценность и целостность оригинала при его переносе в иную языковую систему.

Литература:

Бабель 1979: Бабель И. *Детство и другие рассказы*. Иерусалим, 1979.

Babel 1967: Babel I. *Contes d'Odessa*. Gallimard, Paris: 1967. (Перевод А. Bloch и М. Minoustchine).

Babel 1997: Babel I. *Cavalerie rouge*. Actes Sud, Paris: 1997, (Перевод I. Markowitch и С. Térouanne).

Томашевский 1929: Томашевский Б. *Ритм прозы*. Ленинград: 1929.

„წმ. ილარიონ ქართველის ცხოვრება“ და „წმ. გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება“ (ტიპოლოგიური პარალელები)

კონვენციური მოტივების, მყარი კომპოზიციური ელემენტებისა და დეტალების გამოვლენა, ე. წ. „ჰაგიოგრაფიული შაბლონის“ დადგენა მნიშვნელოვანია არა მარტო ზოგადად ამ ჟანრის მწერლობის მხატვრული ბუნების შესასწავლად, არამედ — ქართული ჰაგიოგრაფიის სპეციფიკის წარმოსაჩენადაც. ამ მხრივ, ფრიად საგულისხმო მასალას იძლევა ბასილი მონაზონის „წმ. ილარიონ ქართველის ცხოვრებისა“ (IX ს-ის 80-90-იანი წლები) და გიორგი მერჩულის „წმ. გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრების“ (951 წ.) შედარებითი ანალიზი. ხსენებულ თხზულებებს შორის კავშირზე ჩვენ უკვე მივანიშნებდით, როდესაც ბიბლიურ და ლიტერატურულ პარადიგმებს ვიკვლევდით „წმ. ილარიონ ქართველის ცხოვრებაში“ (მახარაშვილი 2006:23-30). მათი ტექსტების უფრო გამონვლილვითმა შესწავლამ ცხადყო, რომ გიორგი მერჩულე არა მარტო კარგად იცნობს ბასილი მონაზონის ნაწარმოებს, არამედ საჭიროებისამებრ იყენებს და შემოქმედებითად ითვისებს ამ კლასიკური ჰაგიოგრაფიული ძეგლის სქემებსა და შაბლონებს.

მსგავსება წმ. ილარიონ ქართველისა და წმ. გრიგოლ ხანძთელის „ცხოვრებებს“ შორის, უპირველეს ყოვლისა, მულავენდება მთავარ პერსონაჟთა ავტორებისეულ დახასიათებაში, მათ მოქმედებასა და სულის მოძრაობაში. გამოვეყოფთ მხოლოდ ძირითად შაბლონურ მოტივებსა და ელემენტებს:

1. წმ. ილარიონსაცა და წმ. გრიგოლსაც, სამოელ წინასწარმეტყველის მსგავსად, მშობლები ღმერთს სწირავენ:

წმ. ილარიონი „აღთქმულ იყო ღმრთისადა მშობელთა თუსთაგან, ვითარცა პირველ სამოელ ანნაჲსგან“ (აბულაძე 1967:10). შდრ.: წმ. გრიგოლი „საშოთგანვე დედისაჲთ შეწირულ იყო ღმრთისა დედისაგან თუსისა, ვითარცა სამოელ წინაჲსწარმეტყუელი“ (ყუბანეიშვილი 1960:133).

2. ორივე წმინდანი ბავშვობიდანვე იჩენს განსაცვიფრებელ მიდრეკილებას სწავლისადმი, განსაკუთრებით საღვთო წიგნებისადმი: წმ. ილარიონის მამამ იხილა „მოსწრაფებით სწავლად ყრმისაჲ მის ბერისა მისგან წმიდისა“ (აბულაძე 1967:10), ხოლო წმ. გრიგოლის „გულისხმიერობაჲ სწავლისაჲ განსაკურვებელი იყო ფრიად“ (ყუბანეიშვილი 1960:133). როგორც ცნობილია, ეს ძალზე გავრცელებული კომპოზიციური შაბლონია ჰაგიოგრაფიაში.

3. ორივე მწერალს ხელენიფება პერსონაჟთა ფიზიკური და სულიერი ხატის კალმის ერთი მოსმით აღწერა. როდესაც ბასილი მონაზონი წმ. ილარიონის მონაფეების ამგვარ ხატს ქმნის, ბუნებრივია, აქ მათი მოძღვრის დიდებული სახეცა ცაკრთება: ბასილი იმპერატორმა იხილა “ანგელოზებრივი სახც მათი, რამეთუ იყვნეს წმინდანი იგი მოხუცებულნი დღითა და მცკოვანნი ჰასაკითა. და შუენიერება იგი გარეშისა სახისა მათისა შინაგანსა სულისა ბრწყინვალებასა ცხადად აჩინებდა და შემუსვრილი იგი და მდაბალი სიტყუა მათი სიმჰედესა და მყუდროებასა გონებისა მათისასა გამოაჩინებდა” (აბულაძე 1967:31). შდრ.: წმ. გრიგოლ ხანძთელის გიორგი მერჩულისეულ დახასიათებას: „ხოლო იყო ხილვითა დიდ, ჳორცითა თხელ, ჰასაკითა სრულ, ყოვლად კეთილ, სრულიად გუამითა მრთელ და სულით უბინო” (ყუბანეიშვილი 1960:134).

4. წმ. ილარიონიცა და წმ. გრიგოლიც, მიუხედავად ერთგვარი შინაგანი წინააღმდეგობისა, დათანხმდებიან მღვდლად კურთხევაზე, მაგრამ, როდესაც საქმე ეპისკოპოსად დასმაზე მიდგება, ისინი მტკიცე უარს აცხადებენ, გაურბიან „ჳორციელ დიდებას“ და „უდაბნოში“ ილტვიან (აბულაძე 1967:12; 17 შდრ.: ყუბანეიშვილი 1960:134-136). მიუხედავად ამ ორი ეპიზოდის საოცარი თანხვედრისა, საგულისხმოა, რომ ბასილი მონაზონი და გიორგი მერჩულე მთავარი გმირის „უდაბნოში“ განსვლასთან დაკავშირებით განსხვავებულ ბიბლიურ პარადიგმებს მიმართავენ: წმ. ილარიონის პირველსახე ამ შემთხვევაში არის მოსე წინასწარმეტყველი და მისი მეორე გამოსვლა ეგვიპტიდან, ხოლო წმ. გრიგოლის — მამამთავარი აბრაამი და მისი გადასახლება ქანაანის ქვეყანაში.

5. მართალია, მამა გრიგოლი ვერ ახერხებს პალესტინის ცხოველმყოფელი ადგილების მონახულებას და საბანძინდის სამონასტრო წესების აღწერას მეგობარსა სთხოვს, მაგრამ, სამაგიეროდ, წმ. ილარიონის მსგავსად, ისიც მიემგზავრება „მეორე იერუსალიმში“, კონსტანტინოპოლში; მერჩულის გადმოცემით, მან “თანა წარიყვანა საბა, დედის დისწული თვისი, და ერთი ვინმე სხუა მონაფშ”, შვეიდა ბიზანტიის დედაქალაქში და „თაყუანის-სცა ძელსა ცხორებისასა და წმიდათა ყოველთა ნანაილთა” (ყუბანეიშვილი 1960:151). შდრ.: ილარიონმა „თანა წარიყვანა მონაფშ ერთი, სახელით ისაკ, ... შვეიდა ქალაქად სამეუფოდ, თაყუანის-სცა სასურველსა თვისსა ძელსა პატიოსანსა და ამბორს-უყო სურვილით ნანაილთა წმიდათასა, რომელთა ოდენ მიემთხვა” (აბულაძე 1967:22).

6. ორივე წმინდანი სამონასტრო მშენებლობისა და ბერ-მონაზვნური ცხოვრების ჭეშმარიტი ორგანიზატორია, ისინი არა მარტო აარსებენ მონასტრებს და აშენებენ ეკლესიებს, არამედ, როგორც „წინამძღოლნი და რჯულმდებელნი“ ქმნიან სამონასტრო განგებას, აწესებენ ტიპიკონს: წმ. ილარიონმა ჯერ მის მიერვე აშენებულ დედათა მონასტერს „განუნესა წესი და კანონი, ვითარცა ჯერ-არს მონასტერსა შინა ყოფისა და ლოცვისა და მარხვისა და

ყოველსავე წესიერად ქცევისაჲ, ხოლო შემდეგ მამათა მონასტერს დაუდგინა „წესი და კანონი სიმკნისა მათისა შემსგავსებული“ (აბულაძე 1967:16). „ხოლო ნეტარმან გრიგოლ მას ჟამსა განანესა წესი თვისისა ეკლესიისაჲ და მონასტრისაჲ, სიბრძნით განსაზღვრებული და მეცნიერებით განბრწყინებული და ყოველთაგან წმიდათა ადგილთა გამორჩევით შეკრებული, ვითარცა საფასჲ დაუღვენელთა კეთილთაჲ“ (ყუბანეიშვილი 1960:153).

7. ილარიონ ქართველი და გრიგოლ ხანძთელი განსაკუთრებულ სიყვარულსა და მადლიერებას იჩენენ დედებისადმი, რადგან კარგად უწყიან, რომ „პატივის-ცემად მშობელთაჲ განწესებულ არს შჯულსა შინა ძუელსა და ახალსა“. ისინი ხდებიან თავიანთ ჳორციელ დედათა ჭეშმარიტი სულიერი მოძღვარნი, აბინავებენ მათ დედათა მონასტრებში, გარდაცვალებამდე ზრუნვას არ აკლებენ საკუთარ მშობლებს (აბულაძე 1967:15-16; 19 შდრ.: ყუბანეიშვილი 1960:168-170).

8. მამა ილარიონიცა და მამა გრიგოლიც საკუთარი შრომით მოიპოვებდნენ სიცოცხლისათვის აუცილებელ ყოველგვარ მატერიალურ სახსარს, რითაც ისინი მიემსგავსებოდნენ პავლე მოციქულს. მართლაც, წმ. ილარიონი „შურებოდა ჳელითა თვისითა“ და „მისგან მოირენდა ჳორციელსა საჳმარსა“ (აბულაძე 1967:21), რადგან ახსენდებოდა მოციქულის სიტყვები: „ველნი ჩემნი მისახურებდეს მე“ (საქმე 20,34), ანდა „დღე და ღამე ვიქმ ჳელითა ჩემითა, რაჲთა არარაჲ ვის დაუშძიმო“ (I თეს. 2,9; II თეს. 3,8). რაც შეეხება წმ. გრიგოლს, „შრომად დიდად უყუარდა არა ხოლო ლოცვისა და მარხვსაჲ ოდენ, არამედ დღე და ღამე ჳელითა თვისითა იქმოდა“ (ყუბანეიშვილი 1960:210-211), როგორც იტყვის პავლე: „რომელი არა შურებოდის, ნუცალა ჭამნ“-ო (II თეს. 3,10).

9. სიცოცხლის უკანასკნელ წუთებში ორივე წმინდანი ამჟღავნებს მაცხოვართან მიახლოების ტენდენციას — მონაფეებთან გამოსამშვიდობებელი საუბრის შინაარსით, უკანასკნელი „საიდუმლო სერობით“ და, რაც მთავარია, ფერისცვალებით: როდესაც წმ. ილარიონის აღსრულების დრო მოვიდა, „იცვალა სახმჲ პირისა თვისისაჲ და მხიარულ იქმნა სულითა, ვითარცა მუშაკი კეთილი, მიმავალი ნაყოფსა მას ზედა სათნოებათა თვისასა“ — აღნიშნავს ბასილი მონაზონი (აბულაძე 1967:27). ხოლო გიორგი მერჩულე ამგვარად აღწერს წმ. გრიგოლის სიცოცხლის უკანასკნელ წუთებს: „მამონ ნათლითა მიუნდომელითა შეიმკო შუენიერად ხილვად მისი ბრწყინვალედ ქრისტჲს მიერ. რამეთუ ბანაკი ანგელოზთა უფლისათაჲ გარემოადაგა მას და პატიოსანთა საკუმეველთა სულნელბამან აღავსო ყოველი იგი ერი კრებული მამათაჲ“ (ყუბანეიშვილი 1960:220).

აი, ასეთია ის უმთავრესი სქემები და შაბლონები, რომლის მიხედვითაც ბასილი მონაზონი და გიორგი მერჩულე ქმნიან ჰაგიოგრაფიის „ცხოვრებათა“ ჟანრის მთავარი გმირის სახეებს.

ამასთანავე, მსგავსება დეტალებში ამ მთავარ გმირებს შორის ზოგჯერ იმდენად ხელშესახებია, რომ, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, „ნმ. გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრების“ ავტორი უთუოდ კარგად იცნობს „ნმ. ილარიონ ქართველის ცხოვრების“ ტექსტს.

ორივე „ცხოვრების“ ზოგადკომპოზიციური სქემა თითქმის იდენტურია: ჰაგიოგრაფიის მთავარი პერსონაჟი აღწევს დიდებას, შემდეგ იგი ილტვის დიდებისაგან, ანუ მოგზაურობს და აარსებს მონასტრებს, ბოლოს კვლავ ბრუნდება დიდებაში (დიდება — მოგზაურობა — დაბრუნება — დიდებაში (საბოლოო განდიდება). ცხადია, ეს სქემა ქრისტეს ცხოვრების სახარებისეული ანალოგიითაა ნაკარნახევი: ძე ღვთისამ დატოვა პირველყოფილი დიდება, გამოვიდა ადამიანებში, გახდა მწირი და გლახაკი იმ მიზნით, რომ წაეყვანა ისინი მამის დიდებისაკენ. თუმცა ჰაგიოგრაფიული მასალის სპეციფიკისა და ნაწარმოების მხატვრული ჩანაფიქრიდან გამომდინარე, ამ საერთო კომპოზიციური სქემის გარკვეულ მოდიფიკაციას მაინც მიმართავენ ავტორები.

„ნმ. ილარიონის ცხოვრების“ ტექსტს სამი დრო ქმნის. პირველი პერიოდი (აღმოსავლური) მიმდინარეობს საქართველოსა და პალესტინაში; მეორე (დასავლური) — რომაულ-ბიზანტიურ იმპერიაში; მესამის (წმინდანის სიკვდილის შემდგომი) თვალთახედვის არეა კონსტანტინოპოლი, სადაც ილარიონ ქართველი საბოლოო განდიდებას მიაღწევს (ბერნადეტ მარტენ ჰისარი იხ.: დოლაქიძე 1983:253).

„ნმ. გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებაში“ მოქმედება არსებითად ერთ ვერტიკალზე ვითარდება — ქართლიდან მესხეთისაკენ და თავად მესხეთში, თუ არ ჩავთვლით წმინდანის ხანმოკლე მოგზაურობებს საბერძნეთსა და აფხაზეთში; ამასთან, თხზულებაში ზოგჯერ დარღვეულია მოთხრობილი ამბების დროის თანმიმდევრობა, რაც ჰაგიოგრაფიული ნორმების აშკარა დარღვევად შეიძლება შეფასდეს (თუმცა, აქ გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ძეგლი ერთადერთი ხელნაწერითაა მოღწეული ჩვენამდე და მის შემავსებელს — ბაგრატი ერისთავთ-ერისთავსაც თავისი კვალი დაუჩნევია „ცხოვრებისათვის“).

მიუხედავად გეოგრაფიული არეალისა და მოღვაწეობის მასშტაბების სხვადასხვაობისა, ორივე წმინდანს არსებითად ერთი და იმავე მისიის განხორციელება დააკისრა განგებამ: ილარიონ ქართველმა და მისმა მოწაფეებმა არა მარტო საქართველოს აღმოსავლეთ ნაწილში (კახეთში) უნდა ააყვანონ ბერ-მონაზვნური ცხოვრება, არამედ ჭეშმარიტი სარწმუნოების მადლს უნდა აზიარონ ბერძნებიც, იხსნან სატმებრძოლეობის ცოდვით რწმენაშერყეული ბიზანტია; ხოლო გრიგოლ ხანძთელმა და მისმა მოწაფეებმა არაბებისაგან იავარქმნილი ზემო ქართლი — მესხეთის მხარენი უნდა აღადგინონ და დიდი სამონასტრო მშენებლობით სულიერი ნათელი მოჰფინონ თავიანთ სამშობლოს. საგულისხმოა, რომ ნმ. გრიგოლისა

და მისი თანამოღვაწეების მიერ აღორძინებულ კლარჯეთის მხარეს, სადაც თორმეტი დიდებული სავანე იყო განთავსებული — ოპიზა, ხანძთა, შატბერდი, მიძნაძოროფ, წყაროსთავი, ბარეთელთა, მერე, დაბა, ჯემრკი, ბერთა, პარეხნი და დოლისყანა, საქართველოს „სინაჲ“ ეწოდა (ინგოროყვა 1954: 303-304). ორივემ ღირსეულად განვლო სამისიონერო და სამოციქულო მოღვაწეობის რთული გზა — მოიპოვა დიდება და ღვთაებრივი ამაღლება.

„წმ. ილარიონ ქართველის ცხოვრებისა“ და „წმ. გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრების“ მხატვრულ სტრუქტურაში ოსტატურადაა ჩართული ეროვნულ-სარწმუნოებრივი იდეალები.

ბასილი მონაზონის თხზულება მესიანიტური სულისკვეთებითაა გაჟღენთილი. ავტორის მესიანიზმი ქართველი ერის ღირსებათა წარმომაჩინებელ შემდეგ დებულებებს ემყარება: 1. ქართველებს ჰყავთ მრავალი ძველი და ახალი წმინდანი, 2. ისინი მტკიცედ დგანან მართლმადიდებლობაზე, 3. ეს ხალხი ღვთისმშობლის წილხვდომილია, მისი კალთა აქვს გადაფარებული, 4. ქართულ ენაში შენახულია ჭეშმარიტი რწმენის საუნჯეები, რაც ამ ენას განსაკუთრებულ მაღლმოსილებას ანიჭებს. ამიტომ არის, რომ ღმერთმა სწორედ ილარიონ ქართველი და მისი მონაფეები გამოარჩია, ისინი წარგზავნა ცოდვილი ბიზანტიის გადასარჩენად (უფრო დანვრილებით იხ.: მახარაშვილი 2007:373-381).

„წმ. გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრების“ ავტორს მთავარი იდეოლოგიური აქცენტი ქართული ეკლესიის ნაციონალიზაციის იდეაზე გადააქვს. იგი ასეთ დებულებებს გვთავაზობს: 1. ქართული ეკლესიის ძირთა-ძირი მცხეთა ქრისტეს კვართის სამკვიდრებელია: „ხოლო შემდგომად დიდი არსენი კათოლიკე ეკლესიასა, ქ რ ი ს ტ მ ს კ უ ა რ თ ი ს ა ს ა მ კ ვ დ რ ე ბ ე ლ ს ა მ ც ხ ე თ ა ს , ქართლისა კათალიკოზ იქმნა“ (ყუბანეიშვილი 1960:181). მართალია, ეს გადმოცემა ახალი არაა და იგი მთელი სისავსითაა გაშლილი „წმ. ნინოს ცხოვრების“ ადრინდელ, შატბერდულ-ჭელიშურ რედაქციებში (იხ.: მახარაშვილი 2005:17-21), მაგრამ ის მჭიდროდ უკავშირდება მწერლის მომდევნო დებულებას. 2. ამგვარი იშვიათი სინმინდის მფლობელი ქართული ეკლესია თვითმყოფადია, სრულიად დამოუკიდებელი და ავტოკეფალურია. ეფრემ დიდმა მანყვერელმა „ქ რ ი ს ტ მ ს – მ ი ე რ ი თ ა ბ რ ძ ნ ე ბ ი თ ა მიჰრონისა კურთხევაჲ ქართლს განანესა იერუსალმისა პატრიარქისა განნესებითა და წამებითა სიხარულით“ (ყუბანეიშვილი 1960:186) და ამგვარად მოშალა უკანასკნელი რგოლი საქართველოს ეკლესიის დამოკიდებულებისა ანტიოქია-იერუსალიმზე. 3. საზოგადოდ კი, ქართლი მრავალ მხარეს აერთიანებს, დიდი ქვეყანაა, „რომელსაცა შინა ქართულითა ენითა უამი შეინირვის და ლოცვაჲ ყოველი აღესრულების“ (ყუბანეიშვილი 1960:186), რაც ამ ენას, ერსა და მიწას ღვთაებრივი ძალმოსილებით აღავსებს.

4. განსაკუთრებით საყურადღებოა „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებაში“ გაცხადებული დებულება — აშოტ კურაპალატისა და მისი შვილების (ე.ი. ბაგრატიონთა დინასტიის) ბიბლიური დავით ნინასწარმეტყველის ჩამომავლებად შერაცხვის შესახებ, რაც ამ სამეფო საგვარეულოს ლეგიტიმურობის აღიარებად უნდა შეფასდეს. „დავით ნინაძნარმეტყუელისა და უფლისა მიერ ცხებულისა შვილად ნოდებულო ჳელმნიფეო“ (ყუბანეიშვილი 1960:148-149) — ასე მიმართავს წმ. გრიგოლი აშოტ დიდს და უეჭველია, ბაგრატიონთა ღვთაებრივი წარმომავლობის ეს ნაციონალური იდეა კლარჯეთის მონასტერთა არქიმანდრიტისა და მისი სკოლის მიერ უნდა იყოს თეორიულად დამუშავებული. ამ იდეის ერთგვარი გამოძახილია ოპიზის ცნობილი ბარელიეფი, შესრულებული 818 წლის ახლო ხანებში. მასზე გამოსახულია პირთა ჯგუფი: ცენტრში ტახტზე ზის იესო, მარცხნივ დგას აშოტ I, ოპიზის ტაძრის გამოსახულებით, ხოლო მარჯვნივ — დავით ნინასწარმეტყველი, როგორც წინაპარი ქართველთა მეფისა და ქრისტესი (ინგოროყვა 1954:84-85). ხსენებული დებულება პირდაპირ ეხმიანება და საფუძველს უმაგრებს საქართველოს ღვთისმშობლისადმი ნილხვდომილობის იდეას, რომელიც პირველად ბასილი მონაზონმა გააფორმა ლიტურატურულად. ამაზე არაორაზროვნად მიუთითებს კონსტანტინე პორფიროგენეტის უწყებაც: ქართველები „უნოდებენ თავის თავს დავით მეფისა და ნინასწარმეტყველის ნათესავს და აქედან ყოვლადწმიდა ღვთისმშობლის ნათესავსაც, რადგან ისიც (ღვთისმშობელი) დავითისაგან არის წარმოშობილი“ (ინგოროყვა 1954:83). მაშასადამე, შემთხვევითი სრულიადაც არ არის, რომ საქართველო ღვთისმშობლის ნილხვედრი ქვეყანაა, მისი კალთა აქვს გადაფარებული, ხოლო ამ სახელმწიფოს „ნებითა ღმთისადათა“ განაგებენ წმ. მარიამის ნათესავნი — ბაგრატიონთა დინასტიის წარმომადგენელნი.

საბოლოო ჯამში, ორივე მწერალს — ბასილი მონაზონსაც და გიორგი მერჩულესაც ქვეყნის ძლიერებისა და განვითარების უმთავრეს საფუძვლად, ცხოველმყოფელ წყაროდ ბერ-მონაზვნობა მიაჩნია. ისინი ფიქრობენ, რომ ერის სულიერი აღორძინება, ჰარმონიული სახელმწიფოს შექმნა მეფეებისა და წმინდა მამების ურთიერთთანადგომით, ციხე-სიმაგრეებთან ერთად — ეკლესია-მონასტრების მშენებლობით, საერო ცხოვრებასთან ერთად — ასკეტური მოღვაწეობის აყვავებით, ანუ ხორციელი და სულიერი კეთილის შეზავებითაა შესაძლებელი.

დამონებანი:

აბულაძე 1967: აბულაძე ი. (რედაქტორი). ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტურატურის ძეგლები, II, (XI-XV ს.ს.). თბ.: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1967.

- დოლაქიძე 1983:** დოლაქიძე მ. ახალი ნაშრომი ილარიონ ქართველის ცხოვრების შესახებ. მრავალთავი. კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტის პერიოდული სამეცნიერო ორგანო, X, თბ.: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1983.
- ინგოროყვა 1954:** ინგოროყვა პ. გიორგი მერჩულე, ქართველი მწერალი მეათე საუკუნისა. თბ.: გამომცემლობა „საბჭოთა მწერალი“, 1954.
- მახარაშვილი 2005:** მახარაშვილი ს. „წმ. ნინოს ცხოვრება“ და ქართული მესიანისტური იდეის საფუძვლები. II საერთაშორისო სიმპოზიუმი „ქრისტიანობა ჩვენს ცხოვრებაში — წარსული, აწმყო, მომავალი“. თბ.: 2005.
- მახარაშვილი 2006:** მახარაშვილი ს. ბიბლიური და ლიტერატურული პარადიგმები ბასილი მონაზონის (პროტოასიკრიტის) „წმ. ილარიონ ქართველის ცხოვრებაში“. ლიტერატურული ძიებანი, XXVII. თბ.: 2006.
- მახარაშვილი 2007:** მახარაშვილი ს. ბასილი პროტოასიკრიტის მსოფლმხედველობისათვის. ბიზანტინოლოგია საქართველოში, ეძღვნება აკადემიკოს სიმონ ყაუხჩიშვილის ხსოვნას. თბ.: პროგრამა „ლოგოსი“, 2007.
- ყუბანეიშვილი 1960:** ყუბანეიშვილი ს. (რედაქტორი). ჩვენი საუნჯე, I, ძველი მწერლობა. თბ.: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1960.

სამონადირეო მითოსის კვალი ვაჟა-ფშაველას პოემებში

ხალხში გავრცელებული მითოსური რწმენა-წარმოდგენებით არის ნასაზრდოები ვაჟა-ფშაველას სამი პოემა: „მონადირე“ (1886წ.), „დაჭრილი ვეფხვი“ (1890წ.) და „ხის ბეჭი“ (1895წ.).

სამივე პოემაში წამოჭრილია მონადირისა და ნადირთპატრონის ურთიერთდამოკიდებულების საკითხი. ამ თვალსაზრისით განვიხილოთ ჯერ პოემა „მონადირე“, რომელიც ყველაზე ადრეა დანერვილი.

პოემის მთავარი პერსონაჟი თორღვა განთქმული მონადირეა. მას სამი აზარი აუთავებია, მეოთხეს ერთილა უკლია („აზარის ათავება“ ნიშნავს ასი წმინდა ნადირის მოკვლას. მაშასადამე, თორღვას 399 წმინდა ცხოველი მოუკლავს). და აი, სწორედ ამ დროს ნახულობს იგი საოცარ სიზმარს: სანადიროდ წასული ირმების ხროს წაანყდება, რომელსაც ნადირთპატრონი ქალი მწყემსავს. ჯოგიდან განაპირებული ერთი „რქა-მნათი“ ირემი ისე გააბრაზებს ნადირთპატრონს, რომ იგი ცხოველს დაწყევლის: „ანაწერიმც ხარ აგრია ზეგვე თორღვაის თოფისა“-ო (ვაჟა 1930: 33-34).

თორღვას ასეთი სიზმარი ბევრჯერ ასცხადებია და ახლაც მოუთმენელი სიხარულით ელის მის ასრულებას, მაგრამ ეს სიზმარი ხუთი წლის წინანდელ საბედისწერო ნადირობასაც ახსენებს, როცა თორღვამ გამორჩეული („რქასანთლიანი“) ირემი მოკლა. ნადირის მოკვლისთანავე მას გამოეცხადა ხელ-ყავარჯნიანი თეთრწვერა ბერი, რომელმაც დაწყევლა: „რაად მამიკალ ზვერია!? კარგი, — ჰნახოდი, ბეჭშია შენი ცოლ-შვილი სწერია!“ (ვაჟა 1930: 36).

გააცნობიერა რა ჩადენილი დანაშაული, თორღვამ ადგილის დედის სახელზე სანთლები აანთო, ჩოქით შემოუარა ნასაყდრალს, წლის თავზე კურატიც შეუთქვა, ოლონდ ცოდევა ეპატიებინა და ხიფათი აერიდებინა. უფრო მეტიც: სრული ხუთი წელიწადი თორღვამ სინანულსა და თვითგვემაში გაატარა და თოფისთვის ზედაც არ შეუხედაია.

მოსახდენი მაინც მოხდა: თორღვას აუსრულდა ბერიკაცის წყევლა: გაუნყდა ცოლ-შვილი და მარტოდმარტო დარჩა. უბრუნდება რა მომხდარის გახსენებას, თორღვა თავს იმართლებს:

**„მე რა ვიცოდი იმ რქათი,
თუ ნაკურთხ იყვნენ ღვთისანი!“ (ვაჟა 1930 : 36)**

აღნიშნულ პოემაში ვაჟა იყენებს სამონადირეო მითოსის იმ მოდელს, რომლის მიხედვითაც გამორჩეული ნადირის მკვლევლობისათვის ნადირთპატრონი სასტიკად სჯის მონადირეს.

ღვთის რჩულ ნადირს აქვს განსაკუთრებული ფერი (მაგალითად, თეთრი ფერის ჯიხვი ან ირემი, რაც ძალზე იშვიათობაა სინამდვილეში), ამობრუნებული რქები, მონადირის მიერ იარაღის დამინუნებისას ცხოველს რქებზე სანთლები დაენტება ან ჯვარი გამოესახება, სხვა შემთხვევაში ირემს რქები ოქროთი ან ვერცხლით აქვს მოჭედული და ა.შ. ხალხურ გადმოცემებში ხშირად გამორჩეული ნადირის სახით თვითონ ნადირთპატრონი გამოცხადება მონადირეს და მიუვალ კლდეებში გაიტყუებს. მაგალითად, ბეთქილს დალი არჩვის სახით მოეჩვენება, ყარაჩაულ-ბალყარული სიმღერის გმირს — ბიინოგერს კი სამფება ირმის სახით: „თუ ნადირი ხარ, მასროლინემეთქი შენთვის, თუ ფური ხარ, მომენველინე!“ — მიმართავს ბიინოგერი ირემს. ცხოველი ადამიანის ხმით პასუხობს: „მე ირემი კი არა, აფსათის ლამაზი ასული ვარ!“ (ყარაჩაული 1995: 11).

ჭკვიანმა და იღბლიანმა მონადირემ იცის, რომ ასეთი სახის ნადირი არ უნდა მოკლას: „ერთ მონადირეს დაუნახავს ჯიხვი, ამოულია მიზანში, მაგრამ თოფი არ გავარდნილა, ჯიხვის რქებზე კი სანთლები ანთებულა. ამბობენ: ჯიხვი თავისმა მფარველმა იხსნაო“ (ცანავა 1992: 47).

სასწაულმოქმედ ცხოველს მონადირე განძთან მიჰყავს, ან ჯვარს აღმოაჩენინებს. გუდამაყრელი მონადირე ირემს დაინახავს, მოსწევს ბოძალს, მაგრამ არ გავარდნობა, ირემს კი რქებზე სანთლები დაენტება. ირემი მონადირეს ცირასების მთის წვერისკენ გაუძღვება. მთაზე ირემი გაუჩინარდება. მის ნაცვლად კი მტრედი მოფრინდება, რომელიც ჩოხის წმინდა გიორგის სახებაა. მონადირე სოფელში წამოიყვანს მტრედს და წმინდა გიორგის სალოცავს დააარსებს (თსუფა: 25538). რქასანთლიანი ირემი ამ გადმოცემაში წმინდა გიორგის ცხოველია.

გრიგოლ რობაქიძის აზრით, ვაჟას პოემის გმირს თორღვას წმინდა გიორგი ეცხადება თეთრწვერა ბერის სახით. ის ესარჩლება რქასანთლიან ნადირს:

„რა ვიცოდ, თუ რო ჯონქაის
მფარველ ყოფილა გივარგი“ („ვაჟაური“).

შედარეთ ვაჟას პოემის სტრიქონები:

„მე რა ვიცოდი, ირემი
თუ იქნებოდა ხატისა?“

ვაჟას პოემის გმირი ისჯება იმის გამო, რომ რქასანთლიან ირემს კლავს, თანაც, როგორც ირკვევა, ნადირს კლავს წმინდა ადგილას — ნასაყდრალის სიახლოვეს. მონადირის ცოდვა ორმაგად დიდია. ერთი

ხალხური გადმოცემის მიხედვით, ივრის ხეობაში, დამასტურის სალოცავში, ირემი ყოფილა შემოჩვეული. ეს გაუგია გულხარბ მონადირეს და მის მოსაკლავად წასულა. ირემი დანოლილი დახვედრია. ორჯერ უსროლია თოფი, მაგრამ ვერ მოურტყამს. ირემი წამომხტარა და საზარის (სამრეკლოს) ქვეშ შეეარდნილა. მესამედ მონადირეს უკვე მოურტყამს მიზანში და ვილაც უჩინარის ხმაც გაუგონია: „ნადი ეხლა, შვილი დაამკაცრევეო (გააპატიოსნეო)". ერთი ვაჟიშვილი ჰყოლია მონადირეს. მისულა სახლში და შვილსაც მაშინ დაუღევია სული. მთხრობელი ამატებს: „წმინდა ნადირს ემაგთვენა ცვა უნდოდა, ემაგთვენ ყისმათი ჰქონდა" (თსუფა: 26 278).

რატომ შეახვედრა რქასანთლიანი ჯიხვი ნადირთუფროსმა თორღვას? რატომ მოაკვლევინა ის წმინდა ადგილში?

უნდა გავიხსენოთ, რომ თორღვა ზღვარდაუდებელი მონადირეა, ის მეტისმეტად ბევრს ხოცავს. როგორც ვიცით, 400 წმინდა მონადირეული ცხოველის შესრულებას ერთილა უკლია. მაშასადამე, თორღვა თავნასული, გაბუდაყებული გმირია. გაბუდაყებული გმირი უფალს ეურჩება და მისი აღსასრულიც მაშინ დგება.

ბიბლიის მიხედვით, „ნადირობა უფლისათვის არცთუ მოსანონი საქმიანობაა. პირველი მისი ხსენება აგრესიული ნებროთის სახელს უკავშირდება (დაბ. 10: 8-9); მეორედ მონადირეს ესავის პიროვნების სახით ვეცნობით — შეფასება ამკარად ნეგატიურია: არ არის შემთხვევითი, რომ მარჯვე მონადირე ესავი — ველების კაცი — დაწუნებულია უფლის მიერ, ხოლო სრული იაკობი, კარვებში მცხოვრები (დაბ. 25: 27) — მოწონებულია და არჩეულია ერის მამამთავრად" (კიკნაძე 2004: 324).

უფალს იმიტომ არ მოსწონდა ნებროთი, რომ მან „დაიწყო ძალის გამოჩენა ქვეყანაზე“.

ვაჟას პოემის გმირი თორღვაც, რასაკვირველია, ძალადობას მიმართავს, რასაც თვითონვე აღიარებს:

„კაცის ხასიათს ვინ იცნობს?
გასაგებია ძნელადა,
რაც გვიყვარს, რაც რომ გვებრაღვის,
თუკი ჩავიგდეთ ხელადა,
არ დავინანებთ, გავქელავთ,
მოვეკიდებით მგელადა" (ვაჟა 1930: 36).

თორღვას ზღვარგადასულობის შესახებ მსჯელობა უფრო საფუძვლიანი და სრული რომ გახდეს, შევადაროთ ის სხვა გაბუდაყებულ გმირებს.

მონადირის ცოდვა თურმე ამირანსაც მიუძღვის. ერთ ვარიანტში ვკითხულობთ:

„მთას ირემი წამოგვიხტა, ცასა სწვდება რქანი მისნი.

ამირანმა რო ესროლა, მოიძო მარჯვენა მხარსაო.

მივიდა, ბევრი იტირა, რო ჯვარი ნახა რქასაო”.

(ქართული ფოლკლორი 1981: 21)

ზურაბ კიკნაძის მართებული დაკვირვებით, „შეიძლებოდა ჰუბრისის გარდაქმნილი სახე დაგვენახა“ ამ ფრაგმენტში, რადგანაც ამირანს „თუნდაც ერთ, უნიკალურ ვარიანტში მიენერება ჯვრიანი ირმის მოკვლა. იგი არ უნდა უგულბელეფყო, უნდა ჩავთვალოთ ამირანის განწირულების მომასწავებლად ამ ძველთაძველი მითოლოგიის საშუალებით“ (კიკნაძე 2001: 38-39).

ბიზანტიური ხანის ბერძენი გმირი დიგენის აკრიტასი კლავს ირემს, რომლის რქებში ჯვარი და ბეჭებს შუა ყოვლადწმინდა ღვთისმშობლის ხატი აღმოჩნდება. შეძრწუნებული გმირი საკუთარ აღსასრულს იწინასწარმეტყველებს: „სამასი დათვი მოვკალი და სამოცდაორი ლომი და, აჰა, ბედისწერამ წმინდა ირემს შემახვედრა, რომელსაც რქებში ჯვარი ჰქონდა, თავზე ვარსკვლავი და ბეჭებზე ღვთისმშობელი. ცოდვაში ჩავვარდი და უნდა მოვკვდე“ (დესტუნისი 1883: 29-30).

დიგენის აკრიტასი: „ცოდვაში ჩავვარდი...“

თორღვა:

„მანც ხომ ჩემი სახელი
ცოდვილთა რიცხვში სწერია,
ბარემ მეც სული ამამხდეს,
გული ვერ დამიჭერია“ (ვაჟა 1930: 38).

ვაჟას პოემის დასასრულში კვლავ თავს იჩენს თორღვას დაუოკებელი სურვილი — კვალში ჩაუდგეს ირემს და ხალხი ისევ ალაპარაკოს მის მომავალ ნანადირევზე. ამ დეტალით ვაჟა კიდევ უფრო ამძაფრებს გმირის ჰუბრისის განცდას.

პოემაში „დაჭრილი ვეფხვი“ ვაჟამ სრულიად განსხვავებული მოტივი შემოიტანა, შექმნა ახალი მითი იმის შესახებ, თუ რატომ დაეხმარა ნადირთუფროსი ილბლიან მონადირეს. ვაჟამ გამოიყენა აღმოსავლეთ საქართველოში გავრცელებული ოჩოპინტრესა და მონადირის ძმადგაფიცვის ხალხური მოდელი, რაზედაც ისიც მიანიშნებს, რომ თვარელს ძმობილად წარმოდგენია ვეფხვი. მან „დაკვირვებით გასინჯა თავის ძმობილის წყლულია“ (ვაჟა 1930: 148).

ვაჟამ სრულიად გამორიცხა მონადირის კაბალური დამოკიდებულება ნადირთპატრონის მიმართ და ორივე პერსონაჟი ერთმანეთს გაუთანაბრა. პერსონაჟთა გათანაბრებით ვაჟამ აღადგინა სამოთხის დარი წესრიგი, როცა ადამიანი, როგორც შესაქმის გვირგვინი, ჯერ კიდევ არ იყო გაუცხოებული ცხოველთა სამყაროსაგან.

ვაჟა-ფშაველას პოემის გამოქვეყნებამდე უკვე დაბეჭდილი იყო „ვეფხვისა და მოყმის“ ბალადის ერთი ვარიანტი, რომელიც ჩაინერა

დავით ხიზანიშვილმა და შეიტანა 1887 წელს „ივერიის“ მიერ გამოქვეყნებული „ფშაური ლექსების“ კრებულში. ვაჟა კარგად იცნობდა ამ წიგნს და კრიტიკული შენიშვნებით კიდევ გამოეხმაურა მას.

გამოქვეყნებიდან ერთი საუკუნის შემდეგ „ვეფხვისა და მოყმის“ მითოსური საწყისები განიხილა მკვლევარმა გიორგი ჯაფარიძემ (ჯაფარიძე 2001: 29-36). ბალადის მიხედვით, „პირშიშველა მოყმემ“ ჯერ მოკლა „ბერხენი ჯიხვი“, რომელიც, მკვლევრის აზრით, ლეთის რჩეული ნადირი იყო. მისი სიკვდილის შემდეგ მონადირე უნდა შეხვედროდა ნადირთპატრონს („ლეთისთვალთან ვეფხვს“) და ასეც მოხდა. ბალადის ფინალში ვეფხვმა და მოყმემ ერთმანეთი დახოცეს და ასე ტრაგიკულად დამთავრდა მათი ორთაბრძოლა (ბალადას II ნაწილი XX ს-ის 20-იან წლებში დაუმატეს).

ვაჟა-ფშაველამ „დაჭრილი ვეფხვის“ სახით „ვეფხვისა და მოყმის“ ბალადის საპირისპირო სიუჟეტი შემქნა და მისმა პოემამ ამ მხრივაც გამორჩეული ადგილი დაიკავა ქართული პოეზიის საგანძურში.

ნადირთპატრონთა კეთილგანწყობა მონადირის მიმართ ვლინდება პოემაში „ხის ბეჭი“. ამ უკანასკნელ ნაწარმოებში გამოყენებულია შეჭმული ნადირის ძვლების მოკრეფისა და გაცოცხლების საერთაშორისო მოდელი.

ვაჟას ხსენებული პოემისა და ხალხური თქმულებების ურთიერთმიმართების შესახებ ნერდენ აკაკი შანიძე, შოთა ძიძიგური, თეიმურაზ ქურდოვანიძე. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია შოთა ძიძიგურის ნაშრომი (ძიძიგური 1945). ავტორმა პოემასთან მიმართებაში განიხილა კავკასიური თქმულებებიც (ოსური, აფხაზური, ჩეჩნური) და ერთგვარად გააფართოვა კვლევის არეალი.

ყურადღება უნდა მივაქციოთ ბეჭის ძვალთან დაკავშირებული რწმენა-წარმოდგენების გენეზისის საკითხს, რაც მთავარი და არსებითია ვაჟას პოემის სიღრმისეული კვლევისათვის.

საკუთარი პოემის კომენტარებში ვაჟა წერს: „მთის ხალხს სწამს, რომ წმინდა ცხოველის, შინაურის თუ გარეულის ბეჭში, ვისაც იგი ეკუთვნის ან მოუკლავს, — სწერია კაცის ავი და კარგი თავგადასავალი“.

წმინდა ცხოველის ბეჭზე გამოხატული ნიშნების შესახებ დეტალურად საუბრობდა ექიმი გიორგი თედორაძე. იგი ჩამოთვლიდა ბეჭის ძვალზე შემჩნეულ ყველა ნიშანს და დაასკვნინდა: „საერთოდ, უნდა ვთქვათ, რომ ძვლის რაიმე დეფექტი ან აუცილებელი, საჭირო (ანატომიური) ნიშნები ფშავ-ხევსურების აზრით, უბედურებას ან ბედნიერებას ხატავს. ეს ცრუმორწმუნეობა მეტის-მეტად ძირგადგმულია მთაში“ (თედორაძე 1930: 47).

წმინდა ცხოველის ბეჭთან დაკავშირებით უნდა გავეცნოთ საერთოდ ძვლის სიმბოლიკას. მსოფლიოს ხალხთა მითოლოგიებში ძვალი ადამიანური არსებობის სუბსტანციად ითვლება. ნაჰუას ტომის

წარმოდგენით, მათი ღმერთი კეცალკოატლი ქვესკნელში ჩადის „ძვირფასი ძვლების“ (წინაპართა ძვლების) მოსაგროვებლად, ამოაქვს ისინი დედამიწაზე, სადაც ღმერთები იკრიბებიან და ძვლებს თიხის ჭურჭელში აწყობენ. კეცალკოატლი მათ საკუთარ სისხლს ასხურებს და ამგვარად ქმნის ადამიანს, სიცოცხლეს ანიჭებს მას. ძველი ბაბილონური ეპოსის „ენუმა ელიშის“ დემიურგი ამბობს: „სისხლს შევამტყიცებ და ძვალს გავაჩენ“. მაშასადამე, ადამიანის შექმნა ხდება ძვლებითა და სისხლით. სამონადირეო მითოსში ნადირთპატრონები შეგროვებულ ძვლებზე მათრახის გადარტყმით აცოცხლებენ უკვე შექმულ ცხოველებს.

ძვალი სიცოცხლის სუბსტანციად გაიაზრება ჯადოსნურ ზღაპრებშიც. ძვალი არის არა მხოლოდ ადამიანის, არამედ მცენარისა და ცხოველის საიდენტიფიკაციო ნიშანი. გადაგდებული თევზის ფხაზე ალვისხე ამოდის, გერის მიერ დამარხული ძროხის ძვლებიდან რაში ცოცხლდება და ა.შ.

ძვალთან, როგორც სასიცოცხლო ძალის ელემენტთან, ტაბუირების მთელი რიგი წეს-ჩვეულებები იყო დაკავშირებული. ეთნოგრაფი ივანე ნიკლაური გადმოგვცემს: „ნანადირევის შინ მიტანის მერეც არ შეიძლებოდა ძვლების გადაყრა სანაგვეზე. აკრძალული იყო ჯიხვის ძვლების ძაღლისთვის ან კატისთვის მიგდებაც (შატილის სარეტავრაციო სამუშაოების დროს მივაკვლიე ბრტყელი ქვებით განწყობილ სპეციალურ სამარხს, ეგრეთ წოდებულ ქვაყუთს, რომელიც ერთ-ერთი კოშკის კუთხესთან იყო მინაში ამოჭრილი და სავსე იყო ჯიხვის ძვლებით. ზევიდან ეწყო რქებნაძრობილი თავი ჯიხვისა“) (ნიკლაური 2007: 9).

სამონადირეო თემატიკაზე შექმნილ ვაჟას პოემებში სრულყოფილად არის დახატული ნადირთპატრონის სახე. „მონადირეში“ მისი დამოკიდებულება თორღვასადმი ნეგატიურია, რაც განპირობებულია მონადირის გაბუდაყებით, ძალის გადამეტებული გამოყენებით ბუნებისადმი. პოემებში „დაჭრილი ვეფხვი“ და „ხის ბეჭი“ ნადირთპატრონი კეთილგანწყობას ავლენს მონადირეთა მიმართ.

ვაჟას სამივე პოემაში სიზმარს გარკვეული დატვირთვა აქვს: სიზმრის საშუალებით ხდება საკრალური დროის აღდგენა. ამასთანავე, სიზმარი წინასწარმეტყველურია და, ვითარების შესაბამისად, ხან წარმატებას, ხანაც კიდევ უბედურებას მოასწავებს მონადირისათვის.

დამონებანი:

დესტუნისი 1883: Дестунис Г. Разыскания о греческих богатырских былинах средневекового периода. СПб, 1883.

ვაჟა 1930: ვაჟა-ფშაველა. თხზულებანი. ტ. III, სახელგამი, ტფ.: 1930.

თედორაძე 1930: თედორაძე გ. ხუთი წელი ფშავ-ხევსურეთში. სოლ. თავართქილაძის გამოცემა, ტფ.: 1930.

თსუფა: ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ფოლკლორისტიკის კათედრის არქივი.

კიკნაძე 2001: კიკნაძე ზ. ქართული ხალხური ეპოსი, გამომცემლობა „ლოგოს-პრესი“, თბ.: 2001.

კიკნაძე 2004: კიკნაძე ზ. ხუთნიგნეულის თარგმანება, ქრისტიანული თეოლოგიისა და კულტურის ცენტრის გამოცემა. თბ.: 2004.

ქართული ფოლკლორი 1981: ქართული ფოლკლორი. ტ. X, გამომცემლობა „მეცნიერება“, თბ.: 1981.

ყარაჩაული 1995: ყარაჩაულ-ბალყარული ფოლკლორი. „კავკასიური სახლი“, თბ.: 1995.

ცანავა 1992: ცანავა ა..ქართული მითოლოგია. თბ.: გამომცემლობა „მერანი“, 1992.

ძიძიგური 1945: ძიძიგური შ. ვაჟა-ფშაველას „ხის ბეჭის“ ფაბულისათვის. გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 18.1945.

ნიკლაური 2007: ნიკლაური ი. მძიმე დროების მგზავრი. წინასიტყვაობა ივანე ნიკლაურის (მამუკათ ივანეს) წიგნისა „რამ დამაბერა“. თბ.: გამომცემლობა „პალიტრა“, 2007.

ჯაფარიძე 2001: ჯაფარიძე გ. დარდისას გეტყვი. თბ.: გამომცემლობა „საარი“, 2001.

Нарратология романтической поэмы в русской литературе

*А столетия чаровница
Вдруг очнулась и веселиться
Захотела. Я ни при чем.
Кружевной роняет платочек,
Томно хмурится из-за строчек
И брюлловским манит плечом.
(А.Ахматова. «Поэма без героя»)*

Нарратология – теория повествования, – сформировавшись как особое направление в литературоведении, заняла место между структурализмом и рецептивной эстетикой. Стремясь избежать крайностей в позициях обеих этих школ, в которых представления о художественном тексте полярно разведены между пониманием художественного текста как автономного субъекта, существующего вне зависимости как от автора, так и от читателя, и тенденцией растворения произведения в сознании читателя, нарратология акцентирует свое внимание на факторе активного диалогического взаимодействия писателя и читателя, видя именно в этом взаимодействии максимальную форму реализации художественного произведения¹.

А когда мы говорим об образцах художественной литературы, созданных в эпохи, отдаленные от нас не только неумолимым временем, но и иными представлениями о жизни, радикально иной картиной мира, то вопрос о коммуникативной связи в модусе «автор-читатель» предстает как бы в двух ипостасях. С одной стороны, художник при создании произведения ориентируется на современного ему читателя, и в этом смысле дискурсивные отношения между ними осуществляются в едином семантическом поле общекультурного контекста эпохи. Дискурсивные отношения в рамках модуса «писатель-читатель» приобретают особый характер при прочтении произведения читателем иной эпохи, который при этом часто нуждается в своего рода декодировке текста. Наибольшую сложность при дешифровке вызывают авторские установки, повороты сюжета, образ мыслей и поступки героев – словом, все то, что имеет отношение к когнитивным и коммуникативным сферам функционирования художественного произведения². Сегодня последнее в полной мере относится к романтическим произведениям.

Тема моего небольшого размышления – повествовательное поэтическое творчество русских романтиков с точки зрения нарратологии.

При всей объемности корпуса русской романтической поэзии ярко выраженными нарративами обладают поэмы. Представляется несбыточным рассмотреть, каким нарративным приемам авторы-романтики уделяли основное внимание, какие нарративные возможности они использовали, а к каким проявляли мало интереса. Романтическая поэтическая нарратология позволяет выявить эволюцию и многообразие повествующих инстанций (и одновременно воспринимающих субстанций, к примеру, образа фиктивного читателя), а также связанную с ними проблему сюжетной идентичности, которая, как отметил С.Сендерович, у романтиков во многом имеет элегический характер (Сендерович 1988).

Поэма знакома всем, и со школьной скамьи мы знаем, что это большое, эпическое повествование, как правило, в стихах, и одновременно в ней отчетливо проступает авторский голос, его личность. В классической монографии русского формалиста В.Жирмунского «Байрон и Пушкин. Из истории романтической поэмы» (Жирмунский 1924) в первой главе, посвященной структуре романтической поэмы, выведены типологические закономерности композиции русской романтической поэмы, пратекстовой основой которых автор считает поэмы Байрона. Там же поднимается вопрос и о роли образа автора в повествовании. Со времен выхода в свет книги Жирмунского не одна типология повествующих инстанций была предложена литературоведами. В целом, все сходится на нарратологическом тезисе о том, что в поэмах с точки зрения перспективологии преобладает проблема повествующей инстанции, фиктивного автора или рассказчика.

В нашем конкретном случае наиболее удобной следует признать нарративную типологию В.Фюгеля, в основу которой он положил характерологические параметры нарратора (Fügel 1972). Используя эту классификацию применительно к русской романтической поэме, можно выделить следующие ее нарративные типы: 1) аукториально-директориальное повествование движется единственно волей автора, который предстает единственной инстанцией, знающей прошлое и будущее героев, объясняющей все их поступки (внешняя позиция рассказчика + лич. Грамм. Форма + преобладающее знание нарратора о прошлом и будущем героев) – в русской литературе к такому типу повествования принадлежат поэмы Жуковского; 2) аукториально-гадательная (рассказчик обладает недостаточным знанием ситуативных перспектив, вследствие чего вынужден строить догадки о дальнейшем ходе действия) – к примеру, «Бахчисарайский фонтан» Пушкина; 3) аукториально-нейтральная, синтетическая (внешняя позиция рассказчика+безлич. грамм. форма + преобладающее знание нарратора – «Мцыри», «Демон» Лермонтова).

Русская поэма ведет свою историю от «Петра Великого» М.Ломоносова и героических поэм «Россияда» и «Владимир» М.Хераскова. Жанр этот украшают имена почти всех русских романтиков,

А.Пушкина, М.Лермонтова, А.Некрасова, А.Блока, А.Ахматовой, С.Есенина, А.Твардовского. И роль нарратора на каждом этапе развития русской поэмы была различной – от полной вуалировки в классицистической поэме до прямой авторизации в качестве сюжетного персонажа. В принципе, можно утверждать, что этапы всех внутренних переворотов в жанре поэмы проходили по линии изменения в структуре сюжета, изменения, касающегося увеличения доли присутствия в поэме авторского «я» во всем многообразии его модификаций.

Романтическая русская поэма наиболее ярко иллюстрирует эти изменения повествовательных структур, начавшиеся еще в 1810-е годы поисками В.Жуковского («Двенадцать спящих дев»). Думается, не будет ошибкой утверждение, что неотвратимость изменения жанровой структуры поэмы лежит в одном русле с изменением жанрового лица русской лирики на рубеже XVIII-XIX веков, с преобладанием интереса к элегии, в которой ярко воплощен внутренний мир человека, и баллады с ее атмосферой тайны, недомолвки, недоговоренности, умолчания. И толчком к этим изменениям послужили поэмы Д.Байрона.

В мировой литературе Байрон стал выразителем умонастроений той части общества начала XIX века, которая пережила огромное разочарование. Век просвещения, мысливший столь долго часом человечеством всемирное царство Разума как вот-вот воплотившемся, закономерно завершился Великой французской революцией, сам факт которой мыслился как историческое оформление этого пришествия. Однако логика истории внесла свои коррективы в просветительские мечтания: террор, осуществляемый Робеспьером и якобинцами на глазах затаившего дыхание Парижа; Европа, прожившая почти двадцать лет под звуки военной флейты; колоссальная фигура Наполеона – и на ее фоне торжество пошлости в лице пресловутого «филистера», который вызывал бурю негодования еще у братьев Шлегелей; череда европейских революций – и Ватерлоо как символ торжества старого монархического порядка. Все это вовсе не походило на чаемый идеал. Именно в этом горниле выкован романтизм, выдвинувший в противовес восторжествовавшему старому единственное, что обладает волей к сопровитвлению историческим обстоятельствам – человеческую личность.

Природа романтического конфликта байронической поэмы могла быть разной: неприятие политического уклада, психологическое разочарование в людях и отношениях, философское осмысление мирового порядка как череды глобальных несправедливостей. Гордое, ироническое возвышение над «толпой» – тем самым пресловутым «филистером», озабоченным единственно бытовой суетой. Герой предстает в разных ипостасях: одинокий изгнанник или богоборец, разочарованный скептик или преступник. Так или иначе, этот герой олицетворяет «с миром гордую вражду» не на жизнь, а на смерть. Вплоть до вражды с Богом, ибо смирения такая личность не присмлет. Смиренис в сознании такой

личности – удел «филистера», а в глубинах романтического сознания сформирован своеобразный категорический императив – идеал гармонии, во имя которого романтик вступает в борьбу с миром, борьбу заведомо для него обреченную. И всегда симпатии автора на стороне такого героя, потому что личность эта является одной из проекций личности самого автора.

Рассматривая байронические поэмы, практически все исследователи утверждают, что центральный герой романтической поэмы – как бы двойник автора³. Экран между ними, возникающий благодаря сюжетным обстоятельствам, не более чем уловка, прием, который должен разгадать близкий автору и понимающий его читатель. В то же время и характер героя, и характер самого поэта лишены психологической конкретности, индивидуального⁴.

Применительно к нарративной структуре русской романтической поэмы, утверждение о байроническом характере которой, на мой взгляд, отнюдь не доказано, ситуация представляется более сложной. Сложность в том, что в жанре романтической поэмы, как и во всех иных жанрах, русская литература, усваивая достижения иных литератур, творчески переосмысливала их, наполняя особым, русским элементом. Личность, «герой нашего времени» – вот центр русской романтической поэмы. Эта личность представляет собой особое явление в этапах развития национального менталитета. И она определяется не столько чуточку надуманным байроническим понятием «*бунтарь*», сколько чисто русским, реально осязаемым понятием «*странник*». Последнее включает в себя особое состояние русской души, пребывающей в постоянной рефлексии, и одновременно скитальчество в родной земле⁵. Думается, можно утверждать, что именно в таком понимании «*странник*» входит на уровне составляющей в русский национальный культурный код, доказательством чего могут служить судьбы и творчество не только русских романтиков, но и поэтов и писателей Великой русской эмиграции XX столетия (см. к примеру, мотивы странничества в лирике Г.Иванова, Дона Аминадо, в прозе Б.Поплавского, В.Набокова)⁶. И рядом с идеей личности в русской романтической поэме живет не менее значимая идея свободы. Свобода и личность образуют в сюжетном пространстве русской романтической поэмы трагические антиномии с миром внешним, символическим воплощением которого становятся тюрьма, лабиринт, монастырь. С этой антиномии, заявленной Жуковским, началась русская романтическая поэма, лермонтовскими антиномиями вселенского масштаба она завершилась.

В 1822 году были опубликованы «*Шильонский узник*» Байрона в переводе Жуковского и «*Кавказский пленник*» Пушкина. Обе эти поэмы знаменуют начало русской романтической поэмы и закладывают определенные нарративные традиции⁷. У обеих поэм можно выделить ситуативную общность (певоля, атмосфера тайны). При этом первая поэма

строилась как монолог узника-страдальца, а вторая обладала «скоростным» нарративным строем. Обе поэмы определили мотивную ориентацию будущих романтических поэм. «Тюрьма», отнятая «свобода», муки героя, исповедальные интонации – все это станет неотъемлемой частью нарратива романтических поэм. Одновременно именно в «Кавказском пленнике» появляется нарративная полифония, что резко отличает всю нарративную структуру от байронической монопоэмы: наравне с голосом героя, в поэме звучит авторский голос, проявляющийся в описаниях пейзажей, черкесских нравов, авторскими обобщениями, появляется голос других персонажей (Черкешенка). При этом четкая детализация частей, выделение художественно эффектных моментов действия соседствуют с неопределенными и подчас недосказанными промежуточными событиями.

Обе поэмы обладают схожей нарративной проблематикой: они повествуют о гибельности несвободы, при этом история Шильонского узника не имеет ни примет времени, ни намеков на социальную мотивацию – исповедь узника адресована в пустоту. У Пушкина уже в следующей поэме «Братья-разбойники» появляются знаковые элементы лексики, маркирующие конкретные психологические состояния, характерные для простонародного русского характера. Их задача – показать откровенную жестокость и простонародность характера героя. Да и героем становится злодей, разбойничьи действия которого вполне конкретны и способны ужаснуть. Антитеза кровавой жестокости и свободолюбия делала фигуру героя психологически сложной: разбойник одновременно и привлекателец, и страшен. Этот дуалистический разбойничий характер сохранится у Пушкина вплоть до «Капитанской дочки». Таким образом, в романтический нарратив вводятся знаковые элементы культурного кода нации – дуалистический характер русского народного сознания и безудержная широта этого сознания, которая впоследствии позволила Достоевскому устами Мити Карамазова воскликнуть «Широк русский человек, я бы сузил!». Само по себе такое явление не характерно для европейского жанрового образца.

В следующей поэме Пушкина «Бахчисарайский фонтан» внимание автора сосредоточено на размышлениях на ту же тему гибельности несвободы, но уже на лирическом материале. Неожиданность переходов от одного эпизода к другому, сюжетные умолчания, загадочная гибель Марии, трагическая судьба Заремы, колоссальные взрывы страстей, антитетичный характер обеих героинь – все это впоследствии стало частью жанрового канона русской романтической поэмы. Не последнюю роль в формировании этого канона сыграла сознательно создаваемая атмосфера тайны, намек на связь повествования с событиями личной жизни автора. В «Бахчисарайском фонтане» возникает ощущение, что автор сознательно подводит читателя к мысли о том, что в поэме изображена некая тайная любовь поэта, на что аргументированно указал

Ю.М.Лотман (Лотман 1982) (*«Я помню столь же милый взгляд / И красоту еще земную, // Все думы сердца к ней летят, / Об ней в изгнании тоскую...»* - Пушкин 1986).

«Цыганы» Пушкина знаменуют собой закрепление на уровне жанра всех перечисленных элементов, но при этом, с точки зрения перспективологии, преобладает иная проблема: автор – самостоятельный персонаж, фигура, которая, обладая некоей общностью с реальным автором, тем не менее, является плодом творческой фантазии последнего. Таким образом, можно утверждать, что в поэме «Цыганы», а позднее и в «Евгении Онегине» более точным будет говорить не об авторе, а о фиктивном авторе, авторе-персонаже. Это самостоятельная повествовательная инстанция, которая объявляется ответственной за все сюжетные коллизии, а также комментарии в тексте. Одновременно она создает дистанцию между Пушкиным и читателем – прием, необходимость которого стала очевидной при той постановке проблем, которые имеют место в «Цыганах» и которые не могут быть разрешены в рамках чисто романтической поэтики. Поэтому Пушкин, в поисках максимальных возможностей воплощения идей и образов, предвосхитил прием, который станет использовать позднее Лермонтов в своей поэзии и прозе, а реалисты сделают одним из ведущих принципов художественной поэтики.

Однако у Пушкина в «Цыганах» дело не ограничивается фиктивным автором: выпуклый, живой мир, изображаемый художником, начинает наполняться конкретными чертами благодаря введению в повествование персонажей с разным отношением к жизни, разными точками зрения на происходящее, что и позволяет расширить рамки жанра и поставить вопросы, в рамках романтической поэтики не решаемые. Голос автора—«самого себя» в поэме озвучивает самые разные уровни текста: он прослушивается в репликах цыган (*«жить с убийцей не хотим»*), и в речах Алеко, героя, сопоставленного и противопоставленного повествователю, чей образ также неоднозначен и который нашел свое гениальное продолжение в Евгении Онегине.

Наличие двух разновидностей повествующих инстанций словно призвано акцентировать внимание читателя на том, что мир поэмы условен и подчеркнуто литературен. В этом смысле фиктивный автор не только устанавливает контакт с литературной традицией, современной жизнью, но и формирует образ фиктивного читателя, словно бы предлагая ему оценить героя с двух позиций – литературной и реальной. И тогда «русский странник», достойный жалости за собственные страдания («русский страдалец», по определению Достоевского), воспринимается как часть известной читателю литературной традиции, модного байронизма, и одновременно его предлагается оценить как русский вариант реального социально-психологического явления, распространившегося в обществе. Таким образом, уже в «Цыганах»

Пушкин вплотную подошел к созданию произведения, «в котором отразился век и современный человек изображен довольно верно...».

В «Евгении Онегине» он переосцинивается автором и теперь определяется более выпукло, в соответствии с возможными версиями восприятия этого типа сознания разными уровнями русского общества:

- «ангел-хранитель или коварный искуситель»-«сей ангел, сей надменный бес»-«чудак печальный и опасный»-«пародия»-раб «чувства мелкого» - этапы восприятия личности Онегина Татьяной Ларишовой – «девушкой уездной» (восприятие помещного дворянства);

- петербургский скучающий денди-«жертва бурных заблуждений и необузданных страстей»-«неисправленный чудак» - восприятие Онегина автором-персонажем, столичным жителем, на протяжении всего романного времени.

Судьба героя глубоко трагична: его жизнь описывается как движение в толпе без слияния с ней («идти, не разделяя с ней ни общих мнений, ни страстей» - голос автора-«самого себя» в тексте романа).

Таким образом, можно констатировать, что к началу 1820-х годов в русской поэзии в основном завершился процесс формирования нарратива романтической поэмы. «Шильонский узник» и «Южные» поэмы Пушкина очертили в общих чертах границы и возможности жанра. Они же показали жанровые отличия русской романтической поэмы от байронической европейской модификации жанра. Отличие пролегло в ориентации повествования на вопросы осмысления ментальных особенностей национального характера с его специфическими чертами, психологическим портретом «русского европейца», проявилось в попытках изучения этого своеобразного психотипа. Сходные процессы в европейских литературах рассматриваемого периода скорее характерны для прозы. Во всяком случае, к поэмам Байрона это явно не имеет никакого отношения.

Если бегло обозреть дальнейшие пути развития жанра, то следует сказать о самобытном и оригинальном расширении возможностей жанра путем нарративных преобразований у К.Рылеева, И.Козлова, Е.Баратынского. Нарративные вариации Рылеева пропитаны политическими интонациями, Козлов создает вариант нарратива в мягких, пастельных тонах, у Баратынского же наблюдается явная тяга к психологизации образов.

Поэмы Рылеева «Войнаровский» и «Наливайко» принадлежат к нарративно-директному типу: авторское знание выходит далеко за рамки художественного пространства произведения, выводя нарратив в деятельную жизнь. В этом смысле наблюдается следование сложившемуся канону. Но Рылеев наполняет жанр индивидуальными авторскими элементами: для него особо актуально сопоставление опыта героя с собственным опытом. Не случайно описывая судьбу Войнаровского в

изгнании, Рылеев видит в ней вариант возможной собственной судьбы. И в исповеди Наливайко прочитывается явный автобиографизм: *«Известно мне: погибель ждет / Того, кто первый восстает / На утеснителей народа, - / Судьба меня уж обрекла. / Но где, скажи, когда была / Без жертв искуплена свобода? / Погибну я за край родной, / Я это чувствую, я знаю...»* (Рылеев 1985).

Совершенно иной тип нарратива представлен в поэме *«Чернец»* И.Козлова. Отличительной чертой нарратива стала антитеза напряженно драматичных сюжетных коллизий и мягкости, умиротворенности стиха, а также просветленный финал. Умиравший чернец в своем монологическом исповеди рассказывает о могучих страстях и ужасных преступлениях – следствие господства в его душе этих бурных страстей. Вспоминая содеянное, герой ужасается сам своих деяний. Но при этом автор не стремится стать судьей героя. Вместо этого в поэме наблюдается ранее не встречавшаяся нам коллизия: рядом с высшей правдой закона прощения в поэме живет правда души героя (*«То знает совесть, видит Бог: / Хотел простить – простить не мог»*) (Козлов 1985).

Нарративная структура поэм Баратынского отличается сознательной прозаизацией сюжета, подчиненной задаче воссоздания внутреннего облика современника во всей его сложности и многоаспектности. Объектом исследования Баратынского стал не «высокий» байронический герой, а романтический индивидуалист, человек, в душе которого нашла прибежище *«болезнь века»* – внутренний холод души. Позднее эта тема будет поднята Лермонтовым в стихотворении *«Дума»* (1838): *«И ненавидим мы, и любим мы случайно / Ничем не жертвуя ни злобе, ни любви / И царствует в душе какой-то холод тайный, / Когда огонь кипит в крови»* (Лермонтов 1979). Таковы Арсений в поэме *«Бал»*, Елецкой в *«Цыганка»*.

Поэмы Баратынского отличает ярко выраженный полифонизм: в поэме персонажи присутствуют как бы на равных, без акцентировки внимания на главном герое. Каждый персонаж – индивидуальность, что отчетливо видно в их равноправности в структуре нарратива. Подобные приемы, характерные скорее для психологического романа, найдут свое продолжение не только в романтической русской прозе, но и в творениях Достоевского и Толстого.

Последним всплеском и одновременно вершиной русской романтической поэмы явились поэмы Лермонтова. Многоплановая функция повествователя (введение в действие, воссоздание внешней обстановки, одна из форм выражения авторской позиции) одно время привела к отождествлению повествователя с автором, что неминуемо ведет к сужению проблематики лермонтовских поэм, которые при таком подходе оказываются замкнутыми в пределах индивидуально-романтического сознания героя (*«Демон»*, *«Мицери»*). Однако проблематика лермонтовских поэм не сводима к сюжетным

приключениям героя: его судьба – важный, но включенный в пространство Вселенной «частный случай».

Лермонтовские поэмы, по классификации Фюгеля, принадлежат к той нарративной разновидности, которая определяется как нейтрально-синтетическая: позиции героя и повествователя носят локальный характер, всеобъемлющим знанием прошлого и будущего, «земного» и «небесного» обладает только автор. Заслоняясь от читателя как бы тройным экраном (повествователь, рассказчик, герой), Лермонтов старается максимально дистанцироваться от текста, чем нарушает жанровый канон и предвосхищает иные принципы поэтики текста. В «Демоне» повествователь обладает неограниченным знанием прошлого и будущего, «земного» и «небесного», и поэтому его позиция наблюдателя бесстрашна: слово повествователя отражает отсутствие иерархии ценностей, устанавливаемой автором, весь временной мир для него лежит в единой временной плоскости. Слово повествователя констатирующее и изобразительное. В последней главе эпилога звучат слова автора, окрашенные особой тональностью, как бы ставшие и над геросом, и над повествователем: *«И проклял Демон побежденный / Мечты безумные свои...»*.

В поэме «Мцыри» нарратив строится таким образом, что структура повествования приобретает почти графическую четкость. Повествователь – можно предположить, «странствующий офицер», с целью обозрения окрестностей и могильных плит, «чья надпись говорит / о том, как удручась своим венцам...», случайно забредший в монастырь, расположенный недалеко от дорожной станции – встречает там рассказчика – старого монаха. Последний характеризуется как «развалин страж полуживой», и он рассказывает повествователю историю, произошедшую в монастыре – своеобразное дополнение к туристическому экскурсу.

Сам рассказ о событиях до момента бегства Мцыри из монастыря ведется от имени двойной инстанции: старого монаха – источника знания об истории, носителя ограниченного знания в пределах всего пространства текста – и повествователя, преобразовавшего рассказанную монахом историю в соответствующий текст. Далее слово предоставляется самому герою (исповедь Мцыри), который также обладает ограниченным знанием в тексте. И только автор – носитель абсолютного знания – объединяет все эти повествовательные инстанции. Однако автор проявляется в тексте исключительно на уровне постановки вопросов, носящих философский характер, и весь текст становится лишь иллюстративным материалом для решения этих философских задач. Автор виден в масштабности поставленных вопросов: свобода личности, добро и зло, проблема «высокого зла», «с миром гордая вражда» становятся основой размышлений автора и носят глобальный, космический характер, как и в лирике Лермонтова.

Лермонтовский нарратив отражает особое состояние российских умов его эпохи – эпохи постдекабрьской, времени рефлексии пережитого, времени поиска, а потому времени вопросов, на которые нет четких и однозначных ответов. Все текуче, зыбко, неконкретно. И Лермонтов внимательно вглядывается в себя, продумывая разные варианты решения извечных и, скорее всего, неразрешимых проблем (свобода воли и закон необходимости как ее ограничитель, добро и зло и размытые границы их соприкосновения, одиночество человека в мире тем большее, чем масштабнее личность).

Таким образом, повествовательные инстанции, объединенные образом автора, предстают подобными концентрическим окружностям в тексте, где внешней границей является личность автора. Именно эта личность определяет финальный поворот сюжета (провал плана Демона, гибель Мцыри) как иносказательную иллюстрацию к философской мысли о том, что личность, наделенная свободной, жаждущей правды волей, не может оставаться узником (монахом, изгнанником из Рая), но у нее не хватает сил на свободу, на выход из неволи (вспомним: ум, «*кипящий в действии пустом*»). И гордый бунтарь (Демон), и невинный страдалец (Мцыри) превращаются в усталых людей: «*И проклял Демон побежденный / Мечты безумные свои*»; «*...И что вполголоса поет / Он мне про милую страну / И с этой мыслью я засну...*» - последнее сопоставимо с «*Выхожу один я на дорогу...*»: «*...Надо мной чтоб нежный голос пел...*» - картина чаемого покоя.

Резюмируя, отмечу, что романтическая поэма в русской литературе осваивала поэтику европейского романтизма с позиций национальной культуры. Наблюдается движение от разработки единой повествовательной фигуры к принципу множественности повествовательных инстанций. Отбор и оценка повествуемого мира с позиции персонажа намечается, но не проводится последовательно. Литературная аллюзия на чужой текст наблюдается в тех сюжетных коллизиях, которые отклоняются от нейтральных в сторону изображения драматичных, напряженных сторон повествования. Сама повествуемая история развивается как глобальная аллюзия не только на байроническую поэму, но и - в эпоху зрелого романтизма, в особенности же у Лермонтова – и как аллюзия на тексты авторов-предшественников. Очарование же романтической поэмы русской литературы скрыто в области текста, проявляясь в динамичном содействии стиля, языка и жанра.

Примечания:

1. Так или примерно так можно кратко охарактеризовать основные представления нарратологов о художественном тексте (Р.Барт, Ж.Женет, В.Шмиidt). В рамках нарратологического направления часто выделяют также и более узкое направление – анализ дискурса (Ю.Кристева, Л.Делленбах, П.Ван ден Хевель и др.). Если охарактеризовать в наиболее общем смысле особенности обоих направлений внутри

нарратологии, то можно отметить, что первое анализирует художественный текст на макроуровне художественной коммуникации текста в целом, а вторая – на микроуровне различных уровней, зафиксированных в тексте различных дискурсов (дискурс текст-дискурс персонажей; дискурс о дискурсе; дискурс в дискурсе). (Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада: ИНИОН. 1999, с.68-72). В концепции последних многие исследователи часто отмечают большое количество аналогий с проблематикой взаимоотношений внутри художественного текста в рамках модуса «свой-чужой», реализующегося на уровне «слова» в концепции М.Бахтина (М.Бахтин. Эстетика словесного творчества – М., 1979, 424 с.).

2. Для заполнения участков коммуникативной неопределенности (термин Р.Ингардена /Ingarden R. Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks (Р.Ингарден. О познании литературно-художественного произведения – [перевод заглавия книги мой – Т.М.]. – Tübingen. 1968. – 440 s.) читателем обычно используется фантазия. Между тем при образовании пространства коммуникативной неопределенности читательская фантазия не активирована, т.е. элемент творчества между читателем и автором не функционирует в полном объеме. Между тем, даже если пространство коммуникативной неопределенности невелико и читательская фантазия активно работает, в читательском сознании Ингарден выделяет ограничительную по отношению к сознанию категорию – коммуникативную определенность, наличие которой не позволяет фантазии читателя отрываться от реальности, игнорируя реалии действительности, связанные в описываемыми событиями. Под коммуникативной определенностью Ингарден понимает неосознанно отмечаемые читателем элементы текста, содержащие важную коммуникативную информацию, но при этом не связанную с пониманием текста на уровне сюжета – описания, вещественный план. Для создания пространства, стимулирующего читательское воображение, необходима конкретизация художественных основ произведения воспринимающим сознанием путем заполнения его оживленным, овеществленным содержанием представленных в произведении образов и иных элементов структуры текста, т. е. придания тексту коммуникативной определенности. Для возникновения в сознании читателя правильной коммуникативной модели текста необходимо «приблизить» к современному читателю книгу, созданную в иную культурную эпоху. Делать это можно разными путями, и одним из возможных путей следует признать нарратологический принцип вычленения внутри текста различных повествовательных инстанций, анализ этих инстанций, рассмотрение типов преобразования и развития сюжета. Подобный ракурс рассмотрения при проекции на определенное количество типологически схожих художественных текстов способен содействовать изучению принципов активизации читательского горизонта ожидания в пределах коммуникативной определенности: жизненно релевантной событийной канвы произведения, подчитывающей фантазию читателя импульсами реальной действительности. Все это в итоге способствует реконструкции не только авторского замысла, но и широкого общекультурного контекста эпохи написания произведения. В конечном итоге, это позволяет приблизить произведение к нашему времени, текст начинает говорить с современным читателем как бы на понятном языке, перестает быть только набором кодированных элементов, а разворачивается к читателю своей эстетической стороной, а значит, произведение продолжает жить в читательском сознании.

3. Сравнение русской романтической поэмы с английским образцом и сопоставление Пушкина с Байроном было общим местом в критике 1820-1830-х годов. Так, И.Кириевский писал о молодом Пушкине: «... подобно Байрону, он в целом мире видит одно противоречие, одну блистающую надежду, и почти каждому из его героев можно придать название разочарованного» //Кириевский И.В. Критика и эстетика. М., 1979, с.47.

4. Байрон бросил односторонний взгляд на мир и природу человечества, потом отшатнулся от них и погрузился в самого себя. Он представил нам призрак самого себя. Он создал себя вторично, то под чашмой ренегата, то в плаще корсара, то глухом, издающимся под стихией, то, наконец, странствующим [...] В конце концов он постыж, создал и описал единый характер (именно свой), все, кроме некоторых сатирических выходов, рассеянных в его творениях, отнес он к сему мрачному, могущественному лицу, столь таинственно пленительному». // Пушкин А.С. Полн. собр. соч. в 10-ти тт. Т. VII. Л., 1978, с. 37.

5. Достоевский, который во многом вырос не только из гоголевской «Шинели», но и из романтического повествования, используя сходные коллизии, разрешает их совсем иными путями. Ведь для него важнее не сама личность, но ее индивидуальное содержание, не сама тайна, а ее влияние на личность, изменение личности под влиянием тайны. Не случайно в речи на открытии памятника Пушкину в Москве Достоевский большой отрывок речи посвятил именно романтическому Пушкину: «В тине Алеко, герое поэмы «Цыганы», сказывается уже сильная и глубокая, совершенно русская мысль, выраженная потом в такой гармонической полноте в «Онегине», где почти тот же Алеко является уже не в фантастическом свете, а в осязаемо-реальном и понятном виде. В Алеко Пушкин уже изыскивал и гениально отметил того несчастного скитальца в родной земле, того исторического русского страдальца, столь исторически необходимо явившегося в оторванном от народа обществе нашем [...] Эти русские бездомные скитальцы продолжают и до сих пор свое скитальчество, и еще долго, кажется, не исчезнут». // Достоевский Ф.М. Об искусстве. М., 1973, с. 352.

6. О страшичестве как элементе русского культурного кода на материале творческого наследия русского зарубежья см.: Мегрелишвили Т. Проблемы поэтики мемуаров русской эмиграции (1930-1960). – Тбилиси, 2005, 168 с., с. 72-81; Мегрелишвили Т. «Петербургские сны» Георгия Иванова. // Наш Петербург. Сб. научных трудов. Тбилиси, изд-во Тбилисского гос. университета, 2006, с. 96-127.

7. П. Вяземский писал: «Неваля была, кажется, музою-вдохновительницею нашего времени. «Шильонский узник» и «Кавказский пленник», следуя один за другим, пением унылым, но вразумительным сердцу прервали долгое молчание, царствовавшее на Парнасе нашем». // Вяземский П.А. Эстетика и литературная критика. М., 1984, с.43.

Литература

- Сендерович 1988: Сендерович С. Пушкинская повествовательность в свете его эзгии // Russian Literature/ 1988/ Vol. 24. Жирмунский 1924: В.Жирмунский. Байрон и Пушкин. Из истории романтической поэмы – Л., «Academia». 1924.
Fügel 1972: Fügel W. Zur Tiefenstruktur des Narratives: Prolegomena zu einem generativen "Grammatik" des Erzählens // Poetica. – Amsterdam. 1972/ - №5. – 3.
Лотман 1982: Лотман Ю.М. Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя. Л., 1982.
Пушкин 1986: Пушкин А.С. Собр. соч. в 3-х тт. Т.2, 1986.
Рылеев 1985: Русская романтическая поэма. – М., 1985.
Козлов 1985: Русская романтическая поэма. – М., 1985.
Лермонтов 1979: Лермонтов М.Ю. Собр. соч. в 4-х тт. Т.1., М., 1979.

ქართული სამოგზაურო ლიტერატურა ქართულ- რუსულ ურთიერთობათა კონტექსტში

სამოგზაურო ჟანრი ორიგინალურ ქართულ მწერლობაში დამკვიდრდა XVIII საუკუნეში, რასაც ხელი შეუწყო კონკრეტულმა ისტორიულმა ვითარებამ – მუსლიმურ იზოლაციაში მოქცეული საქართველო როგორც პოლიტიკური, ისე კულტურულ-ინტელექტუალური თვალსაზრისით უკვე მზად იყო, ამ იზოლაციის გარღვევისა და საერთო-საკაცობრიო ცხოვრებაში ჩართვის პროცესისათვის მიზანმიმართული ხასიათი მიეცა. გახშირდა ქართველ მოღვაწეთა მოგზაურობები უცხოეთის ქვეყნებში, რასაც სხვადასხვა მიზანი ჰქონდა: წმინდა ადგილების მოხილვა, საერთაშორისო ვითარების გარკვევა, დიპლომატიურ მისიათა შესრულება, სამხედრო და სავაჭრო საქმეები, ქართულ სიძველეთა გამოვლენა და სხვ.

ამ მოგზაურობათა დროს მოპოვებული მასალის საფუძველზე არაერთმა ქართველმა მოღვაწემ ჩვენს მწერლობას მრავალმხრივ საყურადღებო თხზულებები შესძინა – დოკუმენტური თუ მხატვრულ-დოკუმენტური ტექსტები შექმნეს სულხან-საბა ორბელიანმა, ტიმოთე გაბაშვილმა, იონა გედევანიშვილმა, რაფიელ დანიბეგაშვილმა და სხვ.; წმინდა ადგილები მოიხილეს ტ. გაბაშვილმა (იერუსალიმი, ათონი...) და ი. გედევანიშვილმა (იერუსალიმი, კვიპროსი, ათონი...), პოლიტიკურ-დიპლომატიური მისიით იმოგზაურა საფრანგეთსა და იტალიაში ს.-ს. ორბელიანმა, პოლიტიკურ-დაზვერვითი მიზნებით რამდენჯერმე იყო ინდოეთში რ. დანიბეგაშვილი, XVIII საუკუნის II ნახევარსა და, განსაკუთრებით, XIX საუკუნის დასაწყისში არაერთი სამოგზაურო ჟანრის თხზულება შეიქმნა რუსეთში იძულებით გადასახლებულ ბატონიშვილთა წრისა თუ მათი გარემოცვის მიერ (თ. ბაგრატიონი, გ. რატიშვილი, ნ. ონიკაშვილი და სხვ.).

დასახელებულ თუ სხვა ავტორთა სამოგზაურო, აგრეთვე, სამოგზაურო-მემუარული ხასიათის თხზულებები, რასაკვირველია, ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან როგორც თხრობის სისრულითა და სკრუპულოზურობით, ისე ლიტერატურული ღირსებებითაც. თუმცა, ერთი რამ კი დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას – თითოეული მათგანი თავისთავად საინტერესოა ქართული მწერლობის ისტორიისათვის და, რაც მთავარია, ბევრ თხზულებაში შემონახულია ისეთი ცნობები, რომელთა მნიშვნელობა უაღრესად დიდია ზოგადად ჩვენი სულიერი თუ მატერიალური კულტურის ისტორიისთვისაც.

XVIII საუკუნისა და XIX საუკუნის პირველი მეოთხედის ქართულ სამოგზაურო-მემუარულ ლიტერატურაში გარკვეული ადგილი

უჭირავს რუსულ თემატიკას. ეს არცაა გასაკვირი. საქმე ისაა, რომ XVIII საუკუნის ოციანი წლებიდან რუსეთი თანდათანობით შემოდის და მკვიდრდება საქართველოს როგორც სახელმწიფოებრივ-პოლიტიკურ, ისე კულტურულ-სალიტერატურო ცხოვრებაში, რასაც დაერთო ქართველთა არაერთგზისი იძულებითი ემიგრირება რუსეთში და დაახლოება იქაურ სინამდვილესთან. ყოველივე ამან კი, პირველ რიგში, ასახვა სწორედ სამოგზაურო-მემუარულ ტექსტებში პოვა.

XVIII საუკუნის ოციანი წლებიდან, როდესაც რუსეთის საზღვარი კავკასიონს მოუახლოვდა, რუსეთის სახელმწიფოებრივ-პოლიტიკურ ცხოვრებაში დღის წესრიგში დადგა „ამიერკავკასიის საკითხი“. ხაზგასმით უნდა ითქვას, რომ აქ მოხდა ინტერესთა თანხვედრა. ერთმორწმუნე და, ფაქტობრივად, უკვე მეზობლად ქცეულ რუსეთთან მჭიდრო ურთიერთობის დამყარება XVIII საუკუნის ქართველებისთვის, პირველ რიგში, იყო საშუალება მუსლიმურ გარემოცვაში მოქცეული ქვეყნის ხელახალი დაკავშირებისა ქრისტიანულ ევროპასთან, იმ პოლიტიკურ და კულტურულ სივრცესთან, რომლის ორგანული ნაწილიც იყო საქართველო კონსტანტინოპოლის დაცემამდე. და მას შემდეგ, რაც დასავლეთში საიმედო მოკავშირისა თუ მფარველის პოვნის ყოველგვარი პოლიტიკურ-დიპლომატიური რესურსები ამოიწურა (გავიხსენოთ თუნდაც ს.-ს. ორბელიანის წარუმატებელი ელჩობა ევროპაში), რუსეთი არსებითად დარჩა ერთადერთ გზად ევროპასთან აუცილებელი კავშირების აღსადგენად; მით უმეტეს, თვითონ რუსეთშიც მოცემულ ეპოქაში მიმდინარეობდა სახელმწიფოებრივ-პოლიტიკური, სავაჭრო-ეკონომიკური, სამხედრო თუ საზოგადოებრივ-კულტურული ცხოვრების ინტენსიური ევროპეიზაციის პროცესი, რამაც, თავის მხრივ, საქართველოს პოლიტიკურ და კულტურულ-სალიტერატურო წრეებში ერთიორად გაზარდა ინტერესი რუსეთისა და იქ მიმდინარე პროცესების მიმართ.

ეს თემა თავისთავად ვრცელია და მრავლისმომცველი. ჩვენ კი, ბუნებრივია, გვინტერესებს ზემოაღნიშნული მოვლენების ლიტერატურული ასპექტები, თანაც უშუალოდ სამოგზაურო-მემუარული ჟანრის ფარგლებში.

XVIII საუკუნის 20-იანი წლებიდან მოკიდებული გეორგიევსკის 1783 წლის ცნობილი ტრაქტატის გაფორმებამდე და მას შემდეგაც, რაც მონარქისტული რუსეთის ხელისუფლებამ დაარღვია ტრაქტატის პირობები და იმპერატორ ალექსანდრე I-ის 1801 წლის 12 სექტემბრის მანიფესტის საფუძველზე გააუქმა ქართლ-კახეთის სამეფო, რუსეთში ნებაყოფლობით თუ იძულებით მოუხდა ჩასვლა ქართული სამოგზაურო-მემუარული ჟანრის თითქმის ყველა თვალსაჩინო წარმომადგენელს: სულხან-საბა ორბელიანს, ვახტანგ ორბელიანს, ტიმოთე გაბაშვილს, იონა გედევანიშვილს, გიორგი ავალიშვილს, გაბრიელ რატიშვილს, ნიკოლოზ ონიკაშვილს, რაფიელ დანიბეგაშვილსა და სხვებს. მათ თხზულებებში მეტ-ნაკლები სისრულით

გვხვდება ცნობები რუსეთზე, მის ისტორიასა თუ გეოგრაფიაზე, აღწერილია რუსეთის დიდი თუ მცირე ქალაქები, მოსახლეობის ყოფა-ცხოვრება, წეს-ჩვეულებები, ტრადიციები და სხვ. ამ მასალის სისტემური სახით კვლევას გარკვეული მნიშვნელობა უნდა მიენიჭოს როგორც საკუთრივ ქართული მწერლობის ისტორიის, აგრეთვე, ქართულ-რუსულ ლიტერატურულ ურთიერთობათა, ისე ზოგადად სამოგზაურო-მემუარული ჟანრის ისტორიის შესწავლის თვალსაზრისითაც.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ საქართველოს უახლეს ისტორიაში შექმნილი იდეოლოგიური მდგომარეობა საკითხის მკვლევარს აიძულებდა, ანგარიში გაენია კონიუნქტურისათვის და ყურადღება გაემახვილებინა ქართულ-რუსულ ურთიერთობათა მხოლოდ პოზიტიურ მხარეებზე, ხოლო ყოველივე ნეგატიური, რასაც ქართველი მოგზაურო-მემუარისტი ხშირად გაცვებით ან აღშფოთებით აღიქვამდა და აღწერდა კიდევაც, არსებითად, ყურადღების მიღმა რჩებოდა; ყურადღების მიღმა რჩებოდა მწერალ-მოგზაურთა კრიტიკული მსოფლმხედველობრივი დამოკიდებულება ახალი პოლიტიკური რეალობისადმი. შესაბამისად, აუცილებელი ხდება დამკვიდრებული კლიშეების ახლებური გააზრება-ინტერპრეტაცია.

რუსული თემატიკა საერთოდ არ გვხვდება ან თვალრესად მწირად არის წარმოდგენილი სამოგზაურო ჟანრის ისეთი თვალსაჩინო წარმომადგენლების ნაწერებში, როგორებიც არიან ს.-ს. ორბელიანი, ტ. გაბაშვილი და გ. ავალიშვილი (ბრეგაძე 1958; გაბაშვილი 1956; ავალიშვილი 1967; კიკნაძე 1993; ყუბანეიშვილი 1958: 67-96; 1959: 339-353). არადა, ისინი სხვადასხვა დროს და სხვადასხვა ხანგრძლივობით არა მარტო ცხოვრობდნენ რუსეთში, არამედ სამივემ რუსეთში პოვა სამუდამო განსასვენებელი (სულხან-საბა ორბელიანმა - 1725 წელს მოსკოვში, ტიმოთე გაბაშვილმა - 1764 წელს ასტრახანში, ხოლო გიორგი ავალიშვილმა - 1850 წელს, მოსკოვში).

სამოგზაურო-მემუარული ჟანრის პირველი თხზულებები, რომლებშიც აისახა რუსული თემატიკა, შექმნეს ვახტანგ VI-ის გარემოცვის წევრებმა. საერთოდ, ვახტანგ VI-ისა და მისი ამაღლის რუსეთში ჩასვლა, იქ ცხოვრება და კულტურულ-სალიტერატურო მოღვაწეობა სრულიად ახალ ფურცელს (უნდა ითქვას, სახელმწიფოებრივ-პოლიტიკური თვალსაზრისით - ტრაგიკულ ფურცელს) შლის საქართველო-რუსეთის ურთიერთობაში. XVIII საუკუნის პირველ ნახევარში შეიქმნა ისეთი თხზულებები, როგორებიცაა გაბრიელ გელოვანის „მცირე ანდერძი“ და ვახტანგ ორბელიანის „ამბავნი პეტერლოფისა“.

გ. გელოვანმა (გარდ. 1754 წლის შემდეგ) მოსკოვში თარგმნა სახელმძღვანელოს ტიპის ნიგნი „მსოფლიოს მრავალი ქვეყნის გეოგრაფიის მოკლე მიმოხილვა“, რომელსაც ერთვის მთარგმნელის ჩანანერი „მცირე ანდერძი“ („განსრულდა თარგმანი ნიგნისა ამის ან

მოგითხრობთ თვით ჩვენდამო მცირეს რასმე ანდერძსა") (გელოვანი 1963: 175-177).

მიუხედავად „მცირე ანდერძის“ მართლაც მცირე მოცულობისა, იგი მდიდარია ფაქტობრივი მასალით: ავტორი გვაცნობს ვახტანგ მეექვსის ამალის მოგზაურობას, გადმოგვცემს არაერთ საყურადღებო ფაქტს ქართველთა და ჩრდილო კავკასიელთა თუ რუსთა ურთიერთობის ისტორიიდან, წერს მთიელი ტომების ძალმომრეობაზე ვახტანგის ამალის მიმართ, აღწერს ყალმუხთა და რუსთა ჯარის წყობას, აღნიშნავს ქართველთა პატივით მიღებასა და მასპინძლობას ჩერქეზეთში, სოლალში, ასტრახანში, პეტერბურგში.

თხზულებაში მოხსენიებული არიან მეტ-ნაკლებად მნიშვნელოვანი ისტორიული პირები და მოცემულია საინტერესო ცნობები მათზე. უსენია: შაჰ-თამაზი, მთავარი მირვეიზი, „დიდი ხელმწიფე მეფეთ-მეფე ჩრდილოეთისა პეტრე ალექსის ძე“, პეტრე პირველის მიერ ვახტანგთან გამოგზავნილი ელჩი „გვარ-წოდებითი ტოლსტოვი“, რაჭის ერისთავი შოშიტა, იმერეთის მეფის ბაგრატის ასული ნინო, ოდიშის მთავრის ბეჟან დადიანის მეუღლე თამარი, სარდალი გაბრიელ კროპოტოვი, რომელიც მიეგება მეფეს სოლალის ციხესიმაგრეში, ვახტანგის მიერ პეტერბურგს წარგზავნილი ელჩი – სარდალი ამილახვარი და სხვ. (მენაბდე 2005: 116-125).

ინტერესს იწვევს გ. გელოვანის ავტობიოგრაფიული ცნობებიც. თხზულება თარიღდება 1737 წლით.

თავის დროზე ცნობილმა მწერალმა (პოეტი, პროზაიკოსი) ვახტანგ ორბელიანმა (1700-1752) პეტერბურგსა და პეტერგოფში იმოგზაურა 1736-1738 წლებში, აღწერა პეტერგოფის ღირსშესანიშნაობანი და თავისი შთაბეჭდილებები გადმოსცა სამოგზაურო ხასიათის თხზულებაში „ამბავნი პეტერლოფისა სრა-სახლთა და ბაღჩა-ბაღთანი“ (მადური 1962: 99-109; ბრეგაძე 1958: 322-341).

ვ. ორბელიანის თხზულებაში აღწერილია პეტერგოფის არქიტექტურული ძეგლები, ქანდაკებები, ცნობილი შადრევნები, ბაღები და სხვ. ყოველივე ამას „დია მჭმუნვარედ“ მყოფი ავტორის განცვიფრება გამოუწვევია. მართალია, „ამბავნი პეტერლოფისა“ აღწერილობითი ხასიათის თხზულებაა, მაგრამ იგი მაინც იძლევა საშუალებას, ვიმსჯელოთ მის ავტორზე, როგორც თავისი დროისა და ვითარების კვალობაზე განსწავლულ პიროვნებაზე. კერძოდ, ვ. ორბელიანი ავლენს ბიბლიური ტიქსტებისა თუ საერო ლიტერატურის საფუძვლიან ცოდნას, ნანახის დანვრილებითი და დამაჯერებელი აღწერის უნარს, გვაცნობს უცხო ქვეყანაში მყოფი ქართველის განცდება და შთაბეჭდილებებს... (მენაბდე 2004: 21-27).

XVIII საუკუნის მეორე ნახევარში რუსული თემატიკა აისახა მწერლისა და სასულიერო მოღვაწის იონა გედევანიშვილისა და ცნობილი მოგზაურის რაფიელ დანიბეგაშვილის შემოქმედებაში. მათ სხვადასხვა დროს და სხვადასხვა მიზნით იმოგზაურეს საქართველოს ფარგლებს გარეთ – ი. გედევანიშვილმა 1783-1793 წლებში ახლო

აღმოსავლეთის ქვეყნებში წმინდა ადგილების მოლოცვის, აგრეთვე, პატრიარქების წინაშე თავის მართლების მიზნით, ხოლო რ. დანიბეგაშვილი ერეკლე II-ისა და გიორგი XII-ის დავალებითა და პოლიტიკურ-დიპლომატიური მისიით 1795-1813 წლებში რამდენჯერმე იყო ინდოეთში.

ცნობილმა მწერალმა, მოგზაურმა და სასულიერო მოღვაწემ იონა გედევანიშვილმა (1737-1821) ცხოვრების უკანასკნელი წლები (1795-1821) მოსკოვში გაატარა, კერძოდ, „ჩუდოვისა მონასტერში კელიასა კეთილსა და კარგსა“. იქ იგი აქტიურად მონაწილეობდა საეკლესიო ცერემონიალებში, ახლო ურთიერთობა ჰქონდა მოსკოვის ქართული ახალშენის მოღვაწეებთან, ჩაება სასტამბო-საგამომცემლო საქმიანობაში, შეუდგა მოგზაურობისდროინდელი ჩანაწერების ლიტერატურულ დამუშავებასა და გაფორმებას. არსებითად მოსკოვში, XIX საუკუნის დამდეგს, დაასრულა ი. გედევანიშვილმა თავისი უმთავრესი თხზულება, რომელსაც პირობითად „მიმოსვლა“ ეწოდება (მიმოსვლა 1852). „მიმოსვლის“ მოღწეული შვიდი ხელნაწერიდან სამი თბილისშია დაცული, ორი – სანქტ-პეტერბურგში, თითო — მოსკოვსა და ქუთაისში (ავტოგრაფული არც ერთი არ არის).

ი. გედევანიშვილის „მიმოსვლაში“ მიმოხილულია ავტორის ხანგრძლივი მოგზაურობა საქართველოდან ვიდრე მოსკოვამდე, გადმოცემულია დაკვირვებები და შთაბეჭდილებები, შეჯამებულია მისი ნაფიქრ-ნააზრევი. სამეცნიერო ლიტერატურაში (ა. ხახანაშვილი, გ. ზარდალიშვილი, ლ. მარუაშვილი და სხვ.) აღნიშნულია, რომ ი. გედევანიშვილს ამოძრავებდა არა მხოლოდ პილიგრიმულ-სარწმუნოებრივი მიზნები, არამედ ინტერესთა ფართო წრე: ისტორიულ-გეოგრაფიული, სახელმწიფოებრივ-პოლიტიკური, ეთნიკურ-დემოგრაფიული, სამეურნეო-ეკონომიკური, ეთნოგრაფიულ-ყოფითი, ბუნებრივ-კლიმატური და სხვ. (ჭაბაშვილი 1979: 14-24; 1980: 63-72; რუხაძე 1961: 51-52; ქავთარია 1977: 142-143; ზარდალიშვილი 1958: 64-66).

მასალები რუსებისა და რუსეთის შესახებ გვხვდება „მიმოსვლის“ ბოლო ორ თავში. აქედან ერთში, რომელიც ასეა დასათაურებული — „მიმოხილუა პოლშისა და სხუათაცა ქალაქებთა“, საინტერესო ცნობებია ავტორის ცხოვრებაზე ქალაქ იასში, მის იქაურ შეხვედრებზე რუს სამხედრო-დიპლომატიურ მოღვაწეებთან, აგრეთვე, ქართლ-კახეთისა და იმერეთის წარმომადგენლებთან, აღწერილია რუსეთის ჯარის გამარჯვების გამო გამართული დღესასწაული, საუბარია გენერალ-ფელდმარშალ გრიგოლ პოტიომკინის გარდაცვალებაზე, მის დაკრძალვაზე, თურქეთთან ზავის დადებაზე და ა. შ.

როდესაც გ. პოტიომკინის გარდაცვალების შემდეგ მისი ბანაკი დაიშალა, რუსეთსა და თურქეთს შორის დადებული ზავით იასი და მისი მიდამოები თურქეთს ერგო. იონას ახლობლები შემოეფანტნენ, მისი მოლდავეთში დარჩენა სახიფათო ხდებოდა, ამიტომაც მან იქაურობის დატოვება გადაწყვიტა. ახლობლებმა ურჩიეს სამონასტრო

ქონების გაყიდვა, მაგრამ ეს არ გააკეთა: „მე არა ვქმენ ჩემის ავის სახელისათვის და მშობელსა ჩემსა ქუეყანასაც არა ვჰკადრე. სულ ჩემი იყო, როგორც უნდა, ისე მოვიხმარებდი. შემდგომად წამოსვლისა ჩემისა იტყოდნენ ავსა სიტყუასა: ქართული კაცი იყო და გაყიდა ყოველივეო და მონასტერი განცარცუაო“ (მიმოსულა 1852: 111). ამ სიტყვებიდან კარგად ჩანს მწერლის პიროვნული თვისებები. სამონასტრო ქონების გაყიდვა მან არა მარტო პირადი ღირსების შელახვად ჩათვალა, არამედ იმ ქვეყნის შეურაცხყოფად, რომელსაც ამ უცხო მხარეში წარმოადგენდა.

„მიმოსვლის“ უკანასკნელ თავში („შემოსულა როსსიისა საიმპერიოსა შინა და მიმოსულა ადგილითი ადგილად და მიმოხილუა“) საუბარია ი. გედევანიშვილის კიევიში ჩასვლასა და მღვიმეთა ლავრაში „კელიასა კეთილსა“ ცხოვრებაზე. გასაგები მიზეზების გამო, უკრაინა, რომელიც რუსეთის იმპერიის ნაწილი იყო, ქართველი ავტორის მიერ რუსეთად აღიქმება. იონა უკრაინისა საერთოდ და, კერძოდ, კიევის აღწერისას სიძუნეს იჩენს, თუმცა შედარებით ვრცლად აღწერს მღვიმეთა ლავრას.

დასასრულ, ი. გედევანიშვილი წერს, რომ ჯანმრთელობის გაუარესების გამო დატოვა კიევი, შევიდა „დიდსა რუსეთსა შინა“, კერძოდ, მივიდა „სამეუფოსა მოსკოვს“ და დასახლდა საცხოვრებლად მიჩენილ მონასტერში. ავტორი მსჯელობს მოსკოველ ქართველ ემიგრანტებზე, ქართლ-კახეთის მდგომარეობაზე, კავკასიაში გაჩაღებულ ბრძოლებზე და ა. შ. ამის შემდეგ ი. გედევანიშვილი დასძენს: „სხუასა მოთხრობასა მოკლედ დავიდუმებ სიგრძისათჳს“.

ასეა თუ ისე, იონა გედევანიშვილი ძირითადად თავის თავგადასავალს მოგვითხრობს და საკუთრივ რუსეთსა და რუსებზე ბევრს არაფერს წერს, მაგრამ მის მიერ მოწოდებულ ზოგიერთ ცნობას მაინც გარკვეული მნიშვნელობა უნდა მიენიჭოს ქართულ-რუსული სახელმწიფოებრივ-პოლიტიკური თუ საეკლესიო-სარწმუნოებრივი ურთიერთობის ისტორიის სრულად გათვალისწინებისათვის.

ცნობილმა მოგზაურმა რაფიელ დანიბეგაშვილმა (დაბ. და გარდ. წწ. უცნობია) 1795-1827 წლებში ერეკლე II-ის, გიორგი XII-ის, აგრეთვე, რუსეთის ხელისუფლების დავალებითა და სავაჭრო-დიპლომატიური თუ დაზვერვითი მიზნებით ხუთჯერ იმოგზაურა აღმოსავლეთის ქვეყნებში (ერაყი, ინდოეთი, ბირმა, ჩინეთი და სხვ.). ერთ-ერთი მისია (1799-1813 წწ.) მან დაასრულა მოსკოვში, მოანესრიგა და ლიტერატურულად დაამუშავა მოგზაურობის ჩანაწერები, თარგმნა რუსულად (უნდა ვიფიქროთ, მოსკოვში მცხოვრებ თანამემამულეთა დახმარებით. ქართული დედანი დაკარგულია) და თავისი, — იმ დროისათვის უკანასკნელი, — მოგზაურობის შესახებ იქვე, მოსკოვშივე, გამოსცა წიგნი „Путешествие в Индию грузинского дворянина Рафаила Данибегова“ [М., 1815; დღეისათვის რ. დანიბეგაშვილის ეს თხზულება თარგმნილია ქართულ (სამჯერ), ინგლისურ და შინდის ენებზე].

რ. დანიბეგაშვილის წიგნის სათაური „ქართველი აზნაურის რაფიელ დანიბეგაშვილის მოგზაურობა ინდოეთში“ ზუსტი არაა (ავტორმა სხვა ქვეყნებიც მოიარა). ამიტომაც თხზულებას სხვადასხვა ნაშრომებსა თუ გამოცემებში სხვადასხვაგვარად ასათაურებენ: „რაფიელ დანიბეგაშვილის მოგზაურობა“, „რაფიელ დანიბეგაშვილის მოგზაურობანი ბირმასა და აზიის სხვა ქვეყნებში“, თუმცა ყველაზე გავრცელებული სათაურია — „მოგზაურობა ინდოეთში“ (მარუაშვილი 1954: 29-32; ზარდალიშვილი 1958: 66-71).

ვინაიდან ამ თხზულებას დედნის (ქართულ) ენაზე ჩვენამდე არ მოუღწევია, ძნელია თქმა, რამდენად სრული და ზუსტია რუსული თარგმანი; ის ნაკლი, რომელიც რუსულ ტექსტს ახასიათებს (გეოგრაფიული პუნქტების აღრევა, ცალკეულ ცნობათა არაზუსტი ქრონოლოგია და სხვ.) დედნისეულია თუ თარგმანისეული... როგორც არ უნდა იყოს, „მოგზაურობა ინდოეთში“ ამ სახითაც მრავალმხრივ საინტერესო თხზულებაა. აქ უხვადაა დემოგრაფიული, გეოგრაფიული, სამხედრო-სტრატეგიული და სხვა ხასიათის ცნობები (დანიბეგაშვილი 1963: 93-110).

უნდა ითქვას, რომ ამ შესანიშნავ წიგნში მასალა საკუთრივ რუსეთში ავტორის ყოფნაზე ძალზე მცირეა. სახელდობრ, აქ აღნიშნულია, რომ ხანგრძლივი მოგზაურობის შემდეგ რ. დანიბეგაშვილი ჩავიდა ომსკის ციხესიმაგრეში და შეხვდა ციმბირის ხაზის უფროსს, გენერალ გ. გლაზენაჰს, ომსკიდან წავიდა მაკარიას (ნიჟნი ნოვგოროდის გუბერნიაში), დაესწრო იქაურ ხალხმრავალ ბაზრობას, იქიდან კი წავიდა მოსკოვს. მოსკოვში ჩასვლისას რ. დანიბეგაშვილის უპირველესი სურვილი იყო „საიმპერატორო უდიდებულესობის სასახლის ხილვა“. „კეთილისმყოფელთა საშუალებით“ ავტორმა აისრულა სურვილი, დაათვალიერა სასახლე, სადაც იხილა „უამრავი პატიოსანი თვალი, ოქრო და ვერცხლი“, „მდიდრულად შემკული ტახტები და მზის სხივებით გაბრწყინებული გვირგვინები“, შეექმნა შთაბეჭდილება, რომ იქ თავმოყრილი იყო „ბუნების ყველა საუნჯე“.

აი, თითქმის ყველაფერი, რაც რაფიელ დანიბეგაშვილის წიგნში „მოგზაურობა ინდოეთში“ გვხვდება ჩვენთვის საინტერესო საკითხებზე.

წინამდებარე ნაშრომში წარმოვადგინეთ მასალები, რომლებიც XVIII საუკუნის ქართულმა სამოგზაურო ლიტერატურამ შემოგვინახა რუსეთისა და რუსების შესახებ. საგულისხმოა, რომ თუ XVIII საუკუნის ქართველი მწერლები მხოლოდ აღწერდნენ რუსეთში მოგზაურობისას მიღებულ შთაბეჭდილებებს, XIX საუკუნის მოგზაურ-მემუარისტები, ახალი პოლიტიკური რეალობიდან გამომდინარე, უკვე სულ სხვა თვალით აფასებდნენ ყოველივეს. ისინი კარგად აცნობიერებდნენ მოსალოდნელ ეროვნულ საფრთხეებს და არცთუ იშვიათად თავიანთ თხზულებებში ავლენდნენ კრიტიკულ დამოკიდებულებას რუსეთის

დიდმპყრობელური პოლიტიკის მიმართ. თუმცა, ეს უკვე სხვა საუბრის თემაა.

დამონებანი:

- ავალიშვილი 1967: ავალიშვილი გ. მგზავრობა თბილისიდან იერუსალიმამდე, ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა, გამოკლევა, ლექსიკონი და საძიებლები დაურთო ელ. მეტრეველმა. თბ.: 1967.
- ბრეგაძე 1958: ბრეგაძე დ. ქართველი მწერლები რუსეთში (XVIII ს.), I, თბ., 1958.
- გაბაშვილი 1956: გაბაშვილი ტიმოთე. მიმოსლვა. ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა, გამოკლევა, ლექსიკონი და საძიებლები დაურთო ელ. მეტრეველმა. თბ.: 1956.
- გელოვანი 1963: გელოვანი გ. „მცირე ანდერძი“. ქართულ ხელნაერთა აღწერილობა, ყოფილი ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების (S) კოლექცია, III, შედგენილია და დასაბუთდად დამზადებული: თ. ენუქიძის, ე. მეტრეველის, მ. ქავთარიას, ლ. ქუთათელაძის, მ. შანიძისა და და ქ. შარაშიძის მიერ, ე. მეტრეველის რედაქციით. თბ.: 1963.
- დანიბეგაშვილი 1963: დანიბეგაშვილი რ. თერამეტი ნელი აზიის ქვეყნებში. რაფიელ დანიბეგაშვილის მოგზაურობა, თარგმნა, რედაქცია, შენიშვნები, ბიბლიოგრაფია და ნარკვევი ლ. მარუაშვილისა. თბ.: 1963.
- ზარდალიშვილი 1958: ზარდალიშვილი გ. გამოჩენილი ქართველი გეოგრაფები. თბ.: 1958.
- კიკნაძე 1993: კიკნაძე ლ. გიორგი ავალიშვილის ცხოვრება და შემოქმედება, თბ., 1993.
- მარუაშვილი 1954: მარუაშვილი ლ. XVIII საუკუნის ქართველი მოგზაურები და გეოგრაფები. თბ.: 1954.
- მენაბდე 2004: Менабде Д. «Повесть о Петергофе» Вахтанга Орбелиани. Сб. «Наш Петербург». Тб.: 2004.
- მენაბდე 2005: მენაბდე დ. გაბრიელ გელოვანის „მცირე ანდერძი“, კრბ., „კლასიკური და თანამედროვე ქართული მწერლობა“. თბ.: 2005.
- მიმოსულა 1852: მიმოსულა ანუ მგზავრობა იონა რუსისა მიტროპოლიტისა [პ. იოსელიანის გამოცემა] თფ.: 1852.
- რუხაძე 1961: რუხაძე ტ. ქართულ-რუსული ლიტერატურული ურთიერთობის ისტორიიდან (XVI-XVIII სს.). თბ.: 1961.
- ქავთარია 1977: ქავთარია მ. XVIII საუკუნის ქართული საზოგადოებრივი აზროვნების ისტორიიდან (ანტონ ბაგრატიონის ეპისტოლარული მემკვიდრეობა). თბ.: 1977.
- შადური 1962: ქართველი მწერლები რუსეთის შესახებ. შემდგენელი ვ. შადური თბ.: 1962.
- ყუბანეიშვილი 1958: ყუბანეიშვილი ს. სულხან-საბა ორბელიანის გამგზავრება მოსკოვში. „ლიტერატურული ძიებანი“, XI (1958).
- ყუბანეიშვილი 1959: ყუბანეიშვილი ს. ტიმოთე გაბაშვილი რუსეთში, კ. კეკელიძის დაბადების 80 წლისთავისადმი მიძღვნილი კრებული. თბ.: 1959.
- ჭაბაშვილი 1979: ჭაბაშვილი ა. ზოგიერთი ცნობა იონა გედევანიშვილის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის შესახებ. „მაცნე“ (ელს), 1979, № 3.
- ჭაბაშვილი 1980: ჭაბაშვილი ა. იონა გედევანიშვილის „მიმოსვლის“ ხელნაწერები. „მრავალთავი“, VIII (1980).

„ნივთის“ მხატვრულ-ესთეტიკური ფუნქცია მოდერნისტულ ტექსტში

ნივთებს, საგნებს უდიდესი მნიშვნელობა აქვს ადამიანისათვის. შეიძლება ითქვას, რომ ცივილიზაციის ისტორია გარკვეულწილად „ნივთების“ შექმნის, ცვლილების, განვითარების და გააზრების ვრცელი და იდუმალებით მოცული ამბავიცაა, რადგან „ნივთებმა“ უხსოვარ დროშივე გადალახეს უტილიტარული მნიშვნელობის ფარგლები და შეიჭრნენ ადამიანის წარმოსახვაში, როგორც გარკვეული იდეის აღმნიშვნელი და ესთეტიკური ღირებულების მქონე მხატვრული ელემენტები. „ნივთს“ — სათქმელის ზუსტად, ნათლად, ხელშესახებად გამოხატვის საშუალებას — იყენებს ფოლკლორი, მითოლოგია, ლიტერატურა, მხატვრობა... შეიძლება გავიხსენოთ უამრავი შემთხვევა, როდესაც „ნივთები“, „საგნები“ იკავებენ ცენტრალურ ადგილს მხატვრულ ნააზრევში, მათ გარშემო ნელ-ნელა იქსოვება მხატვრული ქსოვილი, ვითარდება მოვლენები და სწორედ ნივთები გამოხატავენ ნაწარმოების იდეას, ფილოსოფიურ საფუძველს, ესთეტიკურ კონცეფციას. თითქმის ყველა ჩვენთვის ცნობილ კულტურაში დასტურდება „ნივთის“ ამგვარი ფუნქცია. ისინი უხვად არის წარმოდგენილი ფოლკლორში, ზღაპრებში. მრავალი მითის არსს „ნივთები“ განსაზღვრავენ, თუნდაც „ოქროს საწიმიის“ ან „პანდორას ყუთი“. „ნივთების“ მეშვეობითაა წარმოდგენილი ანტიკური პანთეონის წარმომადგენელთა ნიშან-თვისებები. მოგვიანებით დასავლურ მხატვრულ აზროვნებაში ჩნდება „ნივთი“-სიმბოლო „გრაალის თასი“, რომელიც ევროპული სარაინდო რომანების ერთ-ერთ მთავარ ღერძად იქცა. პარალელურად „ნივთები“ ინარჩუნებენ მეორე, შედარებით უფრო მარტივ ფუნქციასაც, როცა გამოდიან სამკაულის, ანტურაჟის, დეკორაციის ნაწილის, სამოქმედო სივრცის „შემავსებლის“ როლში. თუმცა, აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ საკმაოდ რთულია, და განსაკუთრებით მხატვრობაში, მკვეთრად გაიმიჯნოს „ნივთის“ იდეურ-სიმბოლური და ესთეტიკური ფუნქციები. ფლამანდიური სკოლის მხატვართა ნატურმორტებში, რენესანსულ პორტრეტებში თუ იმპრესიონისტთა კომპოზიციებში ერთი შეხედვით თითქოს უმიზნოდ მოხვედრილი „ნივთები“ მოულოდნელად ბევრად უფრო მეტს ყვებიან შემოქმედთა გრძნობებზე, სამყაროსადმი დამოკიდებულებაზე, ეპოქაზე, დროზე, ვიდრე თუნდაც მკვეთრად გამოხატული სიუჟეტი. „ნივთების“ მეტყველს ენას თითქმის ყველა ეპოქისა და სხვადასხვა ლიტერატურული თუ ხელოვნების მიმდინარეობის წარმომადგენლები იყენებდნენ და იყენებენ. ზოგ შემთხვევაში მხატვრულ ტექსტში „ნივთი“ თითქმის სრულყოფილებას

აღწევს, სრულად წარმოჩინდება მისი სიმბოლური მნიშვნელობა, ფილოსოფიური აზრის სახიერად გამომხატველის ფუნქცია, იდეური სიღრმე, ესთეტიკური დანიშნულება და „ნივთი“ ხდება ნაწარმოების მხატვრული სამყაროს ცენტრი, რომელიც იზიდავს და თავის ორბიტაზე ატრიალებს მოვლენებს, პერსონაჟებს, ფიქრებს, განცდებს და საშუალებას აძლევს მკითხველს სრულად, უდანაკარგოდ ჩასწვდეს მწერლის ჩანაფიქრს, სათქმელს და მწერლის მიერ გამოსახული მხატვრული დრო-სივრცის როგორც არსს, ისე მშვენიერებას: თუნდაც, როგორც ბალზაკის „შაგრენის ტყავში“ ან ოსკარ უაილდის „დორინ გრეის პორტრეტში“.

ბუნებრივია, „ნივთების“ ფუნქციას ყურადღება მიაქცია ქართულმა მწერლობამაც. დროთა განმავლობაში იცვლებოდა აქცენტები, თუმცა ყველა ეპოქამ თუ ცალკეულმა შემოქმედმა შექმნა მეტ-ნაკლებად მდიდარი, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ინდივიდუალური ნიშნებით აღბეჭდილი და ძალზე მნიშვნელოვანი ე. წ. „ნივთიერი ველი“. ამ თვალსაზრისით, შეიძლება ითქვას, რომ განსაკუთრებით შედეგიანი XX ს-ის პირველი ნახევრის მწერლობა, მოდერნისტული მხატვრული აზროვნება აღმოჩნდა.

მოდერნისტული ტექსტი თავისი მრავალპრიანობითა და ერთგვარი „მრავალსაფეხურიანობით“ გამოირჩევა. პირველ, საყრდენ სიბრტყეზე გამოსახულ მხატვრულ სახეებში თავისი განსაკუთრებული ადგილი უჭირავთ „ნივთებს“. მათ სხვადასხვა ფუნქცია ენიჭებათ. თუ „ნივთი“ მხოლოდ ანტურაჟის, დეკორაციის შესაქმნელადაა გამოყენებული, მაშინ ის ამ საფეხურზევე რჩება და მხოლოდ დეკორატიული ელემენტის ფუნქციით იფარგლება, მაგრამ მოდერნისტულ ტექსტებში „ნივთებს“ უპირატესად ფართო მხატვრულ-ესთეტიკური და სიმბოლური მნიშვნელობა ენიჭებათ. ამ შემთხვევაში „ნივთი“ ინაცვლებს შემდგომ — „ფილოსოფიურ-ანალიტიკურ“ და „იდეურ“ დონეებზე.

შთამბეჭდავი და მრავალპლანიანი სურათი-მოზაიკის ასაგებად მწერალი ხშირად იყენებს „ნივთს“. შესაბამისად, ის იძენს სხვადასხვა ფუნქციას. მოდერნისტულ ტექსტებში „ნივთი“ გვხვდება როგორც დრო-სივრცული სიმბოლო; დროის შინაარსის გამომხატველი, „ნინათ“ — „ახლა“ ოპოზიციის ილუსტრაცია; დროთა კავშირის უზრუნველყოფის საშუალება; საკრალური წესრიგის შემქმნელი, სივრცის „შემოკრებისათვის“ აუცილებელი ცენტრი; ხსოვნის, ბიოგრაფიული დროის „ნივთიერი“ გამომხატველება და ფილოსოფიური იდეის ვიზუალური დადასტურება.

კ. გამსახურდიას მოთხრობაში „პორცელანი“ პორცელანის ჩაის სერვიზი — სიმბოლოდ გარდაქმნილი „ნივთი“, საგანი იჭერს „სალონის“ სივრცული მოდელის ცენტრს და მოქმედების მთელი აზრობრივი დატვირთვაც მასზე გადადის. „ნივთი“ სხვადასხვა მნიშვნელობას იძენს. ეს არის უძველესი ნაკეთობა, დროში გადაებული ხიდი, სხვადასხვა კულტურის შეხვედრის ნერტილი, დროთა კავშირის

შემკვრელი რგოლი. იგი თავისი სინატიფითა და მშვენიერებით ერთეება ომით, სოციალური და სულიერი ძვრებით აბორგებული ადამიანების ცხოვრებაში, რომელთა კუთვნილი ურბანისტული, რაციონალური და ცივი სამყარო თავბრუდამხვევი სისწრაფით მიექანება წინ, მომავლისაკენ. მაგრამ ასეთი იოლი „ჩართვა“ და „შეთვისება“ მოჩვენებითია. „ნივთს“, რომელმაც სიმბოლოს ფუნქცია იტვირთა თავისი შინაარსი აქვს, თავისი გრძნობადი ველი, რომელიც გარს აკრავს და მხატვრული ქსოვილის სიღრმეში ჩამალული იდეის შესაბამის განცდას იწვევს. „ნივთი“ შეკუმშული, გამკვირვებული, საგნად ქცეული დრო-სივრცის სახეა, რომელიც ერთეება ნაწარმოების მხატვრული დროის დინებაში და ხელს უწყობს მისი მტრული ბუნების გახსნას, დროის დამანგრეველი ფუნქციის გამოსახავს. პორცელანის მუზეუმის საცავში, სამარხში გამოკეტვას, რაც დროის შეჩერებას, სტატიკაში გადასვლას, საგნის ჭეშმარიტი დანიშნულების – ესთეტიკური ტკობის მინიჭების საშუალების – მოსპობას გულისხმობს, მწერალი აღიქვამს როგორც პარმონიული სამყაროს მსხვერვეს, ჭეშმარიტი სილამაზის დათრგუნვას, ფასეულობათა სისტემის რღვევასა და ჩანაცვლებას. მართლაც რომ „ბერნმა ევროპამ“ გაყიდა რაფინირებული, უნაკლო სილამაზე – პორცელანი და ამით გამოხატა მშვენიერების გაუფასურება-დაკარგვის ამკარა საფრთხე. „პორცელანში“ ეპოქის კვდომის, შინაგანი განხეთქილების, ერთი დროული პლასტის მეორეთი შეცვლის მძიმე სურათი ესთეტიკის თვალთაა დანახული. „ნივთის“, სერვიზის თვალსაწიერიდან გაქრობით განყდა კიდევე ერთი ძაფი, რომელიც ადამიანებს წარსულთან, სხვა კულტურასთან, მშვენიერებასთან აკავშირებს და საკუთარ თავთან გაუცხოების კედელს გადააღახვინებს. ამ შემთხვევაში „ნივთი“ თითქოს მხოლოდ ერთი პატარა ნერტილია უზარმაზარ სამყაროში, მაგრამ ეს არის მატერიალიზებული, ხელშესახები მშვენიერება, რომელსაც ხავსივით უნდა მოეჭიდოს ადამიანი, მაგრამ ამასაც ართმევენ და მას სიცარიელე, დამცრობა და გაუფასურება ელის.

ზოგ შემთხვევაში სწორედ „ნივთების“ განლაგება და მდგომარეობა გამოხატავს ნაწარმოებში ასახული დროის დინებას, მიანიშნებს დროთა კავშირის არსებობაზე ან, პირიქით, ხაზს უსვამს დროთა კავშირის რღვევას. ნ. ლორთქიფანიძის „დანგრეულ ბუდეებში“ მწერალი ანმყოს არსს ვიზუალური დეესთეტიზების ხერხით წარმოაჩენს, სამაგიეროდ, იმავე სივრცეზე ალაგ-ალაგ „ამაგრებს“ ნაგლეჯ-ნაგლეჯ შემონახულ წარსულს, რომელიც მართლაც მშვენიერია. ამ ორი საპირისპირო სურათის ერთ ჩარჩოში შეერთებით იქმნება აღწერილი მოვლენებიდან მიღებული გრძნობად-ემოციური შთაბეჭდილების ასახვის და მხატვრულ სახეებში დამაჯერებლად გამოსახვის პირობები.

„დანგრეულ ბუდეებში“ მხოლოდ „ნივთების“ შესაბამისი განლაგებითა და პეიზაჟური ცვლილებების აღწერით შესაძლებელი

გახდა „წინათ“ — „ახლა“ ოპოზიციის შინაარსის სრულად გადმოცემა, დროის ფუნქციის განსაზღვრა. მწერალი არ ასახავს დროის მსვლელობას, ნაჩვენებია მხოლოდ შედეგი. შედეგებიდან კი ჩანს, რომ დრო ნგრევის წყაროა. და ეს აისახა პეიზაჟზე და „ნივთებზე“, პეიზაჟითა და „ნივთებით“. პეიზაჟი: „კომქსა ჰგავს, მაგრამ იგი გადამწვარი სახლის გადარჩენილი ბუხარია“, „დაღვრემილი თონე“, „თმაგაჩრჩილი ნალია“, „მოპრანჭულსახიან მარანს ლოთივით გული გადაუღვლია“, „მძინარე სანნახელი“, „ნამეხარი ხეები“, სარეველა, ბრონეულის კოკრები და მაცვლის მარცვლები, როგორც ტუჩები და ცრემლები. ეზო, კარ-მიდამო, ნაგებობები სულიერი არსებების თვისებებს იძენენ, იტანჯებიან, ხევდებიან, კვდებიან და ანმყოს თვისობრიობას თავიანთი მდგომარეობით გამოხატავენ.

„ნივთები“: „ამ ოთახში კი ნამდვილი ზღაპრული ამბავი ხდებოდა. ერთმანეთს ჩახუტებოდა ვერცხლის გვირგვინი, ნაზი ხუთფოლაქიანი ქალის საბალო ხელთათმანი, დამცვრეული სკამები, კუბოს ფარჩა, ლამპის შუშა, უძველესი ხელნაწერები, აჭედლილი პატარა კოლოფი, ყანგით შეჭმული უტარ-უქარქაშო ხმალი, რომელზედაც გრძელ ხედწერაში ძლივს გავარჩიე... „გიორგი სააკაძისაგან“... სავარძლები, ეტლის ბალიშები, და მათ შორის თიხის ვეებერთელა ქოთანში მაგნოლია“ (ლორთქიფანიძე 1950: 295).

სრული ქაოსია, ისეთივე, როგორც სუფევს იმ სამყაროში, იმ „ანმყოში“, რომელშიც თავი მოიყარეს ამ „ნივთებმა“. მაგრამ ასეთ უსისტემო განლაგებას შინაგანი კანონზომიერება და მიზანდასახულობა აქვს: მისი მეშვეობით უნდა აღიძრას საზოგადოებრივი, სოციალური, პოლიტიკური, ზნეობრივი, მსოფლმხედველობრივი სტრუქტურების მსხვერვის შეგრძნება და ამ პროცესის თანმდევი იმედის, მშვენიერების და ჰარმონიის გაქრობის განცდა. „ნივთების“ მეშვეობით გადმოცემულია ადამიანის საცხოვრისის — ბუდის, მისი კუთვნილი დროისა და შინაგანი სამყაროს წესრიგის ნგრევის ტრაგიკული სურათი.

ნგრევისა და გაპარტახების, ფასეულობათა ცვლილების და განწირულობის შეგრძნების გადმოსაცემად „ნივთების“ იმავე ფუნქციას იყენებს მიხეილ ჯავახიშვილიც „ჯაყოს ხიზნებში“. მართალია, ეს არ არის მოდერნისტული ტექსტი, მაგრამ, როგორც ჩანს, ემპირიულ დრო-სივრცე, რეალობა მთელი ძალით იჭრება მხატვრულ ტექსტში და უკვე თვითონ სთავაზობს მხატვრულ სახეებად გარდასაქმნელ ტიპიურ სურათებს.

„კედელში ჩატანებული მუხის ფართე განჯინები, ისიც ხარატივ ნაკეთები, იარაღის ასეთივე საჭურჭლე და სანიგნე სავსეა მყრალი ლოგინით, ჯაგრით და მატლით.

აქა-იქ გაფანტულია ხევისთავა გვარეულობის განთქმული იარაღი: ჯავშნები, მუზარადები, პერანგები, საბარკულები და სამკლაურები, ჩაფხუტები და ასნაირი თოფი და მახვილი: ლახვარი ორპირი, ბუნგრძელი, პირპრტყელი და ბუნზომიერი; სათხედები,

ხელშეუბები, გეონები, ხიშტები, ზუფანები, ლიბადაკები, გმიერები. სირმა, სიათა, ყირიმი, ფრანგული, დამსკი, დალესტნური, გორდა და მრავალნაირი ხანჯალი და ხმალი.

ერთი პირმომტყვერული ძველი ხანჯალი და გორდას ხმალი აივანზე ეყარნენ. საცა ფიჩხსა და წნელს გორდა-ხმლით სჭრიდნენ რამდენიმე ძველი ფარი სარქველის მაგივრად ჭურებისთვის და კასრებისთვის დაეხურნათ. ძველი ფრანგული და ყირიმული ხარხებზე გადაეკეთებინათ და ზედ აკიდოები ჩამოეკიდნათ.

სახლში არც ერთი წიგნი აღარ მოიპოვებოდა. თეიმურაზის მამის სურათი, ფერადებით ნახატი და მშვენიერ მოოქროვილ ჩარჩოში ჩასმული, ხონჩად არის გამოყენებული. ხატები და უძველესი წიგნების ყდები მწნილების და ყველის ქილებისთვის დაუხურავთ.

სახლის უკან გაშენებული ყვავილნარი, სადაც წინათ იშვიათი ჯიშის ვარდ-ყვავილი იყო მოშენებული, ეხლა სავესეა დიდი ყვითელ-წითელი გოგრებით, მზესუჭვრიტეთი, სიმინდით და ლობიოთი.

წინათ სანახევროდ მიცემული და კარგად ნაპატრონები ვენახი ეხლა ჯაგნარად გადაქცეულა, ხეხილი და ვაზი გაფარჩხულა და ლიახვის ჭალას დაჰმსგავსებია" (ქართული... 2006: 232).

აქაც ერთ სივრცულ მოდელში პარალელურად დაფენილია „წინათ“ და „ეხლა“ („ახლა“). პეიზაჟი და „წიგნების“ განლაგება სრულად გადმოსცემს იმავე ტრადიციულ ამბავს – ეპოქის რღვევის, ფესვების ამოძირკვის, საკუთარი ბუდის ნგრევის და ადამიანისთვის ამ სამყაროში ადგილის წართმევის, წარსულის სრული გაუფასურების სურათს.

მ. ჯავახიშვილი ამავე ტექსტში ცოტა უფრო ადრეც იყენებს „წიგნების“ — დროის მახასიათებლების ფუნქციას. მის მიერ აღწერილი მალაზიაში გასაყიდად გამოტანილი „წიგნების“ სურათი აღძრავს ნგრევისა და ქაოსის იმგვარივე შეგრძნებას, როგორც „დანგრულ ბუდეებშია“ მოცემული. თუმცა ამ შემთხვევაში მწერალი იქვე განმარტავს მიზეზს — ლუკმა პურის არქონას და შეუფარავად გამოხატავს მოვლენის შინაარსსაც — მალაზიებში საქვეყნოდ გამოფენილ, გასაყიდად გამოტანილ „წიგნებთან“ ერთად იყიდება წარსული, ანმყო და მომავალი, იყიდება ადამიანების ცხოვრება, მათი გრძნობები, ითვლება, კინდდება და სამუდამოდ იკარგება ეპოქა, ღირსება, საძირკველი, იმედი და სიცოცხლე.

„რა არ იყო ამ მალაზიებში საქვეყნოდ გატანილი ერთ ლუკმა პურისთვის! კაბები და საცვალა, ჭურჭელი და სურათები, წიგნები და ალბომები, სამკაული და სათამაშო, ნაქარგი და ნაქსოვი, ნაჩუქარი და სახსოვარი, ცოლ-ქმრობის, დანიშნის, ჯვრისწერის, და-ძმობის, მამა-შვილობის და მეგობრობის ათასნაირი წვრილმანი, უთვალავი მოგონებით აღსავსე, ნატიფი ნახელოვნები, ინტიმური და ძვირფასი წიგნები.

ყოველ წიგნს — ბეჭედსა და საყურეს, სამაჯურს და კოხტა სარკეს, ვერცხლის სათუთუნეს, ქალის ნაქსოვ ხელის ქისას, ფარჩის

კორსეტსა და ქარვის კრიალოსანს, სპილოს ძვლის სათამაშოს და ბრინჯაოს ქანდაკს, ფაიფურის ვაზას და მოქარგულ ოქრონემსულს, ფერ-უმარილის ჭურჭელსა და ატლასის სათამაშო ქალაღდს, საქორწილო თეთრ კაბას და აბრეშუმის ნინდებს – უკლებლივ ყველაფერს ჰქონდა თავისი რომანი და წარსული, სიხარული და დარდი, სიცილი და ცრემლი, ინტიმური ისტორია და უცხო თავგადასავალი. იმედიანი დასაწყისი და სევდიანი დასასრული” (ქართული... 2006: 210).

სწორედ ეს მიზეზთა მიზეზი: ლუკმა პური და დროის დამანგრეველი ძალა უდევს საფუძვლად ვასილ ბარნოვის მოთხრობას „სადედოფლო სარტყელი“. მხატვრული ქსოვილის ცენტრში მოთავსებული „ნივთის“ – სადედოფლო სარტყელის – ირგვლივ გამკვრივდა და შემოიკრიბა დროც და სამოქმედო სივრცეც. ოღონდ ამ შემთხვევაში მწერალმა კიდევ უფრო სიღრმისეულ შრეს მიაპყრო მზერა და ძირითადი იდეა, მძიმე, ტრაგიკული შეგრძნება — „ამაო ამაოებათა“ — „ნივთთან“ დაკავშირებული ორი დროული სეგმენტისა და ლირიკული პლანის მონაცვლეობით გამოხატა.

პირველ შემთხვევაში მთავარი გმირი გოგია ახალგაზრდაა, გარემო მშვენიერი, ბრწყინვალე, ბედნიერი. ქორწილში პირველად გამოჩნდა სადედოფლო სარტყელი, როგორც ნათელი, იმედიანი, უღრუბლო სამყაროს ნივთიერი გამოხატულება.

ლირიკულ გადახვევაში მწერალმა წარმოაჩინა მოთხრობის აზრობრივი დასაყრდენი: „ნახე წალკოტში ზამთრის სუსხით დანაზნრობი ყვავილთა ჯგუფი, აგკტივა გული: აღარ დამჩაღა არც ნასახი მათ სიტურფისა. აგერ გამხმარა, მტვრად ქცეულა ტურფა, ამაყი; ახა ჩამპალა ეს სურნელი ბილილა ნაზი.

ამაო ამაოებათა! მაგრამ...” (ბარნოვი 1962: 122).

მეორე დროულ სეგმენტში უკვე დაბერებული, ცეცხლდამრეტილი გოგია მალაზიაში ლუკმა პურისთვის გასაყიდად გამოტანილ ნივთებში დაინახვს სადედოფლო სარტყელს. ბედნიერი სამყარო, რომელსაც თავის თავში ინახავდა სარტყელი, დაიმსხვრა, დახურდავდა და მალაზიაში უმწეოდ გამოიფინა, გასადიდად. ამ შემთხვევაში სარტყელის „ბედმა“, „ნივთმა“ წარმოაჩინა არა მხოლოდ ერთი ეპოქის ტრაგედია, არამედ ზოგადად ადამიანური ყოფის, დროის დინების ტრაგიზმი — „ამაო ამაოებათა!“.

მწერალმა გამოიყენა „ნივთების“ თითქმის ყველა ფუნქცია, „სადედოფლო სარტყელი თავის თავში ინახავს გარდასულ დროს, ხსოვნას. მალაზიის ვიტრინებში ქაოტურად განლაგებული „ნივთების“ მეშვეობით აღიძვრის დანგრეული ეპოქის შეგრძნება: „ყველანაირი ნივთები ელაგა ფართო ფანჯრებში“, ძველისძველი სიმდიდრე საოჯახო: მოოჭვილი ხმალი, ვერცხლის ჩარჩოიანი სარკე, ვინ იცის, რამდენი სახე იყო მის მინაზედ აღბეჭდილი? შეჭედილი დამბაჩა ტალიანი, შირმაიით მორთული სავარძელი, ბაჯალლოს ფარცული, მუზარადი, რალაცა წარწერით, ხმლის პირი რომ ეტყობოდა მუბღზედ,

ისართან... ვინ მოსთვლის? (ბარნოვი 1962: 124). „ნივთების“ გაყიდვის მიზეზის განმარტებამ გასაგები გახადა ეპოქის შინაარსი: „იცი შენ, რა ღვარმაც გამოიჩინა ეს მიძიმედ დაცული სიმდიდრე სალაროებიდან და დუქანში გამოიჩინა? ისეთი ძალა მოიპოვა მჭადმა, ველარაფერი გაუმაგრდა მას. ცხრაკლიტული რკინის კარებები ჩაღენა მისმა ძლიერებამ. ნამოაცარიელა ურყეველი საუნჯეები“ (ბარნოვი 1962: 122). საბოლოოდ კი ამ საფუძველზე გამოიკვეთა სიღრმისეული, მოდერნისტული მსოფლმხედველობისთვის ნიშნული დასკვნა: „ამაო ამოებათა!“

როგორი ბედიც არ უნდა ერგოთ „ნივთებს“ მხატვრულ ქსოვილში, ისინი თითქმის ყოველთვის ინარჩუნებენ ერთ-ერთ უმთავრეს, ხსოვნის შემნახავის, დროთა კავშირის შემკვრელის ფუნქციას. ვ. ბარნოვის მოთხრობაში „ძვირფასი თვალი“ „ნივთა“ — საგვარეულო განძმა — ძვირფასმა თვალმა — ერთმანეთს დაუკავშირა წარსული, აწმყო და მომავალი. იგი თავის თავში ინახავს გვარის ღირსებას, ტრადიციას, გარდასულის ხსოვნას და მისი მფარველობის ძალით იკვეთება საიმედო მომავალი (ანალოგიურ როლს ასრულებს მოდელი „მინა-მამული“ ნ. ლორთქიფანიძის „დანგრეულ ბუდეებში“). ძვირფასი თვალი, როგორც წინაპართა სულიერი მონაპოვრის ნივთიერი გამოხატულება, აწმყოში გადარჩენილი და დაცული, საფუძველს უყრის მომავალს.

უსახური აწმყოდან ნათელი, ბედნიერი წარსულისაკენ გადებულ ხიდად წარმოსდგენ „ნივთები“ ნ. ლორთქიფანიძის მინიატურებში „ბიუსტი“ და „ალბუმი“. ბიუსტმა შემოინახა წერილი-ხსოვნა და „ახლა“, დანგრეულ აწმყოში, უცებ გაცოცხლდა და აელვარდა გარდასული დღეების სამყარო.

ლეო ქიაჩელის მოთხრობაში „თავადის ქალი მაია“ „ნივთები“ ბიოგრაფიულ დროს, ხსოვნას, გარდასულ მოვლენებს ინახავენ. მაიას თითოეული სამკაულირი მისი ცხოვრების ერთი თავია და ერთად მთელ სიცოცხლეს მოიცავენ.

„აი, ეს ბეჭდები შემრჩა მხოლოდ და ეს სამაჯური! მათ თვალეებში ჩემი ბედის ყველა საფეხური ალბეჭდილი და სიცოცხლე და სიკვდილი იმდენი ვაჟკაცის, რამდენიც ხელზე ბეჭედი მაქვს და სამაჯური“ (ქიაჩელი 1985: 276).

მაია, რომელიც მიდის ზღვასთან, რათა მის ტალღებში პოვოს აღსასრული, სათიათოდ იხსნის ამ „ნივთებს“. ყოველ მათგანს თავისი ამბავი აქვს, მათ ირგვლივ განფენილია წარმოსახვითი ველი, რომელშიც მუდმივად არსებობს გარდასული მოვლენები და გრძნობები. თავადის ქალი მაია ნელ-ნელა ატანს ზღვას თავის სამკაულებს, თავის ხსოვნას, თავის ცოდვებს, სიყვარულს, სიძულვილს... მთელ სიცოცხლეს. ყოვლის გამნშმენდ წყალში დაინთქა „ნივთებში“ შენახული მთელი ცხოვრება და მხოლოდ ამის შემდეგ მიიღო ზღვამ და სიკვდილმა დაპრეტილი, სასომიხდილი ქალის სხეული.

ნარსულს, გარდასულ დღეებს ინახავენ და აცოცხლებენ „ნივთები“ თინოს ბებიასთვის (ნ. ლორთქიფანიძე, „შელოცვა რადიოთი“). ამ შემთხვევაში შემორჩენილი უბრალო „ნივთები“ ანმყოთი შეძრულ, თითქმის განადგურებულ ქალს საშუალებას აძლევენ იპოვოს შვება, ცოტა ხნით მაინც დაუბრუნდეს ბედნიერ ნარსულს, ხსოვნის მეშვეობით აღიდგინოს სულიერი სიმშვიდე.

გარემოს, მოქმედების, მოვლენის არსის გადმოცემისას და ესთეტიზებულიად გამოსახვის პროცესში მოდერნისტულ ტექსტში სახეობრივი სისტემა იშლება და სამ თანმიმდევრულ დონეზე ლაგდება: 1) სამოქმედო სივრცე; 2) „ნივთები“ — ყველა ფუნქციით; 3) ადამიანი, რომლის მდგომარეობა, ბედისწერა, ქმედების მოტივაცია და პიროვნული ნიშან-თვისებები განისაზღვრება და შემდეგ თვალსაჩინო ხდება „ნივთებთან“ მიმართებით, მათი მეშვეობით. როცა სამივე დონე გააქტიურებულია, სათქმელის ზუსტად, ხატოვნად და ლაკონურად გამოხატვისათვის მაქსიმალურად ხელსაყრელი გარემო იქმნება. ნიკო ლორთქიფანიძის მინიატურაში „ინგლისელი“ მოქმედება შემოსაზღვრულ სივრცეში — „ყავახანა“ და უკიდურესად დაკუმშულ დროში ხდება, მაგრამ მოიცავს ადამიანების მთელ სიცოცხლეს. რამდენიმე წუთში ინგლისელი ეზიარება უდიდეს სიყვარულს და უპასუხო გრძნობის გამო კვდება. ასევე რამდენიმე წუთში, „ყავახანიდან“ გაუსვლელად, აღმოაჩენს ქმარი, რომ მისი უმშვენიერესი ცოლი უსულგულო, უგრძნობი არსება ყოფილა და სამუდამოდ შორდება. ამ უკიდურესად დაკუმშული მხატვრული დრო-სივრცის ცენტრში მოთავსებულია „ნივთი“ — ბეჭედი, რომელმაც შემოკრიბა მხატვრული ქსოვილი და ხელი შეუწყო სათქმელის სრულად გამოხატვას. ბეჭდის საშუალებით გამოთქვა ინგლისელმა თავისი გრძნობა, „ნივთთან“ — ბეჭედთან მიმართებაში გამოჩნდა ქალის ჭეშმარიტი სახე. სწორედ „ნივთის“ აქტიურმა ფუნქციონირებამ მისცა საშუალება მწერალს უკიდურესად მოზღუდულ სამოქმედო სივრცეში მოქცეული მასშტაბური მოვლენა მწირი გამომსახველობივი საშუალებებით სრულად გამოეხატა. მთელი ცხოვრება „ნამიერ“ შთაბეჭდილებებში „ჩაეტია“ და ამასთან სრული მხატვრული დამაჯერებლობა მიენიჭებინა ამბისა და ხასიათებისათვის. სამივე დონეა გააქტიურებული მ. ჯავახიშვილის გივი შადურის ციკლის ერთ-ერთ მოთხრობაში „ნითელი ღილი“. თუმცა მწერალმა გააფართოვა სამოქმედო სივრცეც, ორ დამოუკიდებელ ნაწილად გაყო და ასევე ორ დროულ სეგმენტში მოაქცია ტრაგიკული მოვლენები, ადამიანების მთელი ცხოვრება, გრძნობები, სიკვდილი. ნარსულს და ანმყოს ერთმანეთთან სწორედ პანანინა ხიდი — „ნივთი“ — ნითელი ღილი აკავშირებს, რომელიც ინახავს საიდუმლოს და მოვლენების გასაღებსაც. ის სასაფლაოს სვედიან სივრცეში აელვარდა როგორც გარდასულის, ვნების, ცოდვის პატარა ნითელი ნაპერწკალი. ამ შემთხვევაში „ნივთის“ სიმბოლურ მნიშვნელობას აღრმავებს ნითელი ფერი, რომელსაც თავისი

ტრადიციული დატვირთვა აქვს. ასევე ნანარმოების კონცეფციას გამოხატავს შავი ხავერდის კაბა მ. ჯავახიშვილის მოთხრობაში „შავი კაბა“. ადამიანის ტანჯვას, სიკვდილის გარდუვალობის, უნუგემო სევდის გამოხატველი საგნის – კაბის მნიშვნელობის გამოსაკეთად შავ ფერთან ერთად ფაქტურაცაა მოხმობილი, ხავერდი შთანთქავს სინათლეს. შავი ხავერდის კაბა გამოხატავს ადამიანის გამოუვალ მდგომარეობას, რომელშიც იმედის პატარა სხივიც კი არსად ჩანს.

საერთოდ მხატვრულ ტექსტში „ნივთები“, საგნები ხშირად იძენენ ფერით ფუნქციას. შესაძლოა მათი ფერები არც გამოხატავდეს რაიმე სიმბოლურ დატვირთვას და დასახელებულიც კი არ იყოს. მაგრამ ნანარმოების სამოქმედო სივრცეში განლაგებული საგნებიდან, „ნივთებიდან“ აღძრული ფერთი ასოციაციები ქმნიან სამოქმედო გარემოს ფერწერულობის, ფერადოვნების შეგრძნებას. შესაძლებელია საგნის, „ნივთის“ მეშვეობით ფერის კონსტრუირება, კომპოზიციაში მოქცევა, რასაც ყველაზე ხშირად კ. გამსახურდია იყენებს. საპირისპიროდ სრულიად კონკრეტულ, დასახელებულ და თანაც ძირულ ფერებს ანიჭებს „ნივთებს“ ლეო ქიაჩელი მოთხრობაში „Escalade“. ამ შემთხვევაში ნითელ-ყვითელი მოსასხამი და შავი ნილაბი არ შეიცავს „ნივთის“ არც ერთ ფუნქციას: ისინი არც დროთა კავშირს გამოხატავენ, არც დროის შინაარსს, არც მოვლენათა მსვლელობას განაპირობებენ და არც პიროვნების ფსიქოლოგიური მახასიათებლის როლში გამოდიან. „ნივთები“ — მოსასხამი და ნილაბი – კარნაველის ტრადიციული ატრიბუტები – მწერალს მოდერნისტული აზროვნების საყრდენი ფილოსოფიური იდეის – სამყაროს ილუზორულობის, რეალობის შეცნობის შეუძლებლობის – გამოსახატავად სჭირდება. „ყოველი სინამდვილე წარმოდგენაა და ყოველი წარმოდგენა სინამდვილე“ (ქიაჩელი 1984: 340) ამ დებულების დადასტურება მოთხრობაში მოსასხამის და ნილბის მეშვეობით ხდება, როცა ხეზე ჩამოკიდებული „ნივთები“ ადამიანებს ცოცხალი ქალი ჰგონით და ქალი კი ამ დროს მათთან ერთად დგას და მწარე სარკაზმით შესცქერის ადამიანების უმწეობას შეიცნონ არსებობის ჭეშმარიტება: „როგორ მოგნონს ჩემი იდეა? არ გაგონებს განა ეს სურათი თვით კაცობრიობას, მის ბრძოლას, მის ცხოვრებას? რა კარგია: განა ასე ტყუილად არ იბრძვის კაცობრიობა? განა ასე თავდავინწყებით არ ეპოტინება რალაც იდეალს, რომელიც ბოლოს და ბოლოს ისეთივე სისულელეა, როგორც ხეზე ჩამოკიდებული ჩემი ნილაბი და ნითელ-ყვითელიანი მოსასხამი?“ (ქიაჩელი 1984: 342). „ნივთებმა“ გამოხატეს ზმანებისა და ცხადის უხილავ ზღვარზე გაშლილი მოდერნისტული სამყაროს ტრაგიკული არსი: „თვალი გვატყუებს, მიაკუთვნებს რა მზის თვისებას ყვავილს, რომელსაც ჩვენ ვუმზერთ; ყური გვატყუებს, მიიჩნევს რა ჰაერის რხევას მონკრიალე ზარის თვისებად. მთელი ჩვენი ცხოვრება გვატყუებს...“ (ბრიუსოვი 1973: 92).

ზმანებისა და ცხადის, რეალურის და ირეალურის ურთიერთმიმართების გამოსახატავად იყენებს „ნივთებს“ –

ხელოვნურ ყვავილებს - ვ. ბარნოვი მოთხრობაში „ყვავილები“. ამ შემთხვევაში ხელოვნური ყვავილები „ნივთის“ დამახასიათებელ მრავალ ფუნქციას იძენს. მათი მეშვეობით მწერალი მხატვრულ ქსოვილში გამოსახავს სამყაროს ილუზორულობის შეგრძნებას და მისთვის ძალიან მნიშვნელოვან მეტემფსიქოზის იდეასაც, რომელიც სათავეს პლატონის ფილოსოფიაში იღებს. მახინჯი, კუზიანი ბაბუცა სრულიად უცხო, მარტოსული და უბედურია, სიცოცხლე აზრს და ფერს კარგავს მისთვის. მაგრამ თანდათანობით ის იწყებს სხვა, წინარე ცხოვრების გახსენებას, რომელშიც ულამაზესი იყო. იმ მიღმურ სამყაროში ჩადენილი ცოდვისთვის, სიყვარულის უარყოფისთვის დაისაჯა და ანმყოში მახინჯი სხეული შეისხა. იგი ცდილობს გაიხსენოს ის მშვენიერი გარემო, რომელშიც ბედნიერი, სრულყოფილი იყო, სადაც მშვენიერი ყვავილები ერთყა გარს. ზმანებისმიერთან დამაკავშირებელ ხიდად იქცნენ „ნივთები“ — ხელოვნური ყვავილები, რომლთაც ბაბუცა საკუთარი ხელით ქმნის. მწერალმა გამოსახა შემოქმედების მეშვეობით ადამიანის გადარჩენის, შვების ძიებისა და პოვნის სურათი, წარმოსახვით, ილუზორულ სამყაროში „გაქცეული“ ადამიანის სულის მოძრაობა. „ნივთებმა“ — ხელოვნურმა ყვავილებმა შეიძინეს ხსოვნის ფუნქცია, ოღონდ ეს არის ბაბუცას წინარე ცხოვრების ხსოვნა. ისინი ასრულებენ დროთა კავშირის შემკვრელის ფუნქციასაც, მაგრამ ეს არა რეალური წარსულის, არამედ იდუმალი, ამოუცნობი, ილუზორული მეტაფიზიკური სამყაროსა და რეალურის კავშირია. მართალია, ყვავილებმა ფერები შემატეს ბაბუცას მოქუფრულ, ნაცრისფერ ცხოვრებას, მაგრამ ისინი ხელოვნურია, მაშასადამე, მათი ფერადოვნებაც და სურნელიც მოჩვენებითი, ყალბია. ნამდვილი ყვავილები კი იქ, იმ წინარე ცხოვრებაში დარჩა, იქ ყვავიან, იქ აფრქვევენ სურნელს. ხილულ, რეალურ ანმყოში ყველაფერი ყალბია — ბაბუცას სხეულიც და ყვავილებიც, ზმანებისმიერ, ირეალურ სამყაროში კი იმალება ჭეშმარიტება. მხატვრული ქსოვილის სხვა ელემენტებთან ერთად „ნივთებიც“, ხელოვნური ყვავილებიც — გამოკვეთს იდეს, რომ რეალობა მხოლოდ მიღმურის არასრული ანარეკლია.

მოდერნისტულმა მწერლობამ მართლაც რომ სრულად და მრავალმხრივ გამოიყენა „ნივთის“ მხატვრული შესაძლებლობები, მაგრამ შემოქმედების შედეგის შეცნობა ძალზე რთული პროცესია და მისი „მიზმა“ „ნივთთან“ ან მხატვრული ქსოვილის რომელიმე სხვა ელემენტთან გადაჭარბება იქნებოდა. „ნივთი“ მხოლოდ ერთ-ერთი ძაფია მრავალთაგან, რომლებიც მიემართებიან შემოქმედის წარმოსახვაში წარმოქმნილი სამყაროს სიღრმისკენ. ეს სამყარო კი ბევრად უფრო რთულადაა მოწყობილი, ვიდრე ერთი შეხედვით ან თუნდაც ხანგრძლივი განჭვრეტით ჩანს. ასე რომ, „როდესაც ხელოვნება ესთეტიკური ინტუიციის ძალით გვიშლის სურათს, რომლის ხილვა სილოგიზმისა და ლოგიკის საშუალებით არ

ძალგვიძს, უნდა დავსტკბეთ ამ სურათით და ვლოცავდეთ იმ შემოქმედებით ნიჭს, რომლის წყალობით უხილავი ხდება ჩვენთვის ხილულად და შეუძლებელი შესაძლებლად" (ჯორჯაძე 1989: 47).

დამონშებანი:

ბარნოვი 1962: ბარნოვი ვ. თხზულებათა სრული კრებული. ტ. VI. თბ.: გამომცემლობა „საბჭოთა მწერალი“, 1962.

ბრიუსოვი 1973: Брюсов В. Вопросы поэтики. Т. VII. М.: 1973.

ლორთქიფანიძე 1950: ლორთქიფანიძე ნ. რჩეული თხზულებანი. ტ. I. თბ.: გამომცემლობა „მერანი“, 1950.

ქართული... 2006: ქართული ლიტერატურა (XX ს.). ქრესტომათია. თბ.: გამომცემლობა „განათლება“, 2006.

ქიაჩელი 1984: ქიაჩელი ლ. თხზულებანი. ტ. I. თბ.: გამომცემლობა „განათლება“, 1984.

ქიაჩელი 1985: ქიაჩელი ლ. თხზულებანი ოთხ ტომად. თბ.: გამომცემლობა „მერანი“, 1985.

ჯორჯაძე 1989: ჯორჯაძე ა. ნერილები. თბ.: გამომცემლობა „მერანი“, 1989.

Символика ущелья/пути/ в кавказском тексте русского романизма

Существующий в русской литературе уже более двух веков кавказский текст представляет собой обширный и значимый пласт. Именно в недрах этого художественного пласта закладывались и претерпевали дальнейшую трансформацию основы стереотипов восприятия Кавказа и кавказцев русским культурным сознанием. «Перед нами развернута во времени, начиная с похвальных од М. Ломоносова («На день восшествия на престол императрицы Елисаветы Петровны, 1748») и Г. Державина («На покорение Дербента», «На возвращение из Персии чрез Кавказские горы графа В.А. Зубова, 1797»), разновекторная по языку описания, по смысловой и эмоциональной насыщенности определенная дискурсивная практика, которая меньше всего предполагает традиционно-описательную характеристику «кавказской темы». Речь может идти о реконструкции полноты и преемственности культурных смыслов, инициированных художественным открытием Кавказа, и, следовательно, о таком их эстетическом равноправии, когда не остается в тени реальная неоднозначность эстетической рецепции Кавказа* – ведь помимо лермонтовского Кавказа («я всюду твой») был и другой, воспринятый в непреодолимой чуждости, если вспомнить сонет бывшего коменданта Кизляра, полковника П. Катешина «Кавказские горы»: «Цепь пресловутая воспетого Кавказа, / Непроходимая, безлюдная страна, / Притон разбойников, поэзии зараза! / Без пользы, без красы, с каких ты пор славна?» (Султанов 2008).

Основой кавказского текста является понятие «Кавказ». Сохранив всю неоднозначность рецепции Кавказа, со временем оно стало выступать и в роли некоего культурного концепта - составной части концептосферы русского языка (см.: Лихачев 1993). Это ментальное образование высшей степени абстрактности, выражающее «коллективное знание/сознание» (см.: Воркачев 2003: 268-276), давно уже стало неотъемлемой частью русского культурного кода. По мнению Ю.М.Лотмана, «область культуры – всегда область символизма» (Лотман 1998:7). Природа процесса формирования культурного кода (механизма передачи полученного культурного опыта) также носит символичный характер. Соответственно и «Кавказ» - понятие скорее символическое, чем просто обобщенное, границы его достаточно пластичны, а наполнение зависит от того, кто, когда и в каком контексте его использует. Из всего этого обширного, во многом

* Здесь и в дальнейшем выделения курсивом в приводимых цитатах наши – И.М.

противоречивого понятия нас интересует тот его пласт, который касается непосредственно Грузии и который традиционно принято рассматривать в общем контексте понятия «Кавказ». Так знаменитое стихотворение А.С.Пушкина «Кавказ», 1829г. описывает открывшуюся взору поэта панораму грузинской земли уже после того, как он пересек Крестовый перевал (см.: Шадури 1958:420).

Исток процесса символического наполнения понятия «Кавказ» следует искать в начале XIX века, когда с расширением южных границ Российской империи началось активное познание и художественное осмысление новых «южных территорий», включая все, что было связано с территориями, прилегающими к Кавказскому хребту. Дифференциация «Северный Кавказ/Закавказье», а затем «Северный Кавказ/Южный Кавказ» происходит намного позднее. Путь на юг проходил «от Моздока до Тифлиса» по тщательно охраняемой Военно-грузинской дороге через Владикавказ, Ларс, Дарьял, Казбеги и Крестовый перевал. А затем спуск по предгорьям в долины Грузии и далее... Поэтому в нашей работе, посвященной анализу романтической картины мироустройства в кавказской пейзажной лирике, географические границы понятия «Кавказ» условно сужены: им обозначена собственно Грузия и подступы к ней (в частности, Дарьяльское ущелье).

Сложный процесс формирования художественной традиции осмысления темы Кавказа в русской литературе XIX в. во всей её многозначности принято связывать с именем А.С.Пушкина. Однако «первооткрывателями» Кавказа, заложившими основы начального этапа формирования кавказского текста, были, несомненно, поэты-романтики первой половины XIXв. Именно по их произведениям русский читатель получил первое яркое впечатление об этом новом, ранее неизвестном крае. «Исследование явлений культуры – это интерпретация смысла определенного взгляда на мир» (Воскресенская 2005:27). Даже мельчайшие детали восприятия и художественного осмысления Кавказа русским романтическим сознанием обретают особую значимость для исследования специфики начального этапа формирования кавказского текста, который должен быть осмыслен как часть целостного явления культуры – романтизма, включающего в себя как эстетические, так и идейно-философские и социально-политические аспекты, реализованные в особом типе *миропонимания*. Еще в 1919 г. А.Блок утверждал, что «подлинный романтизм не есть только литературное течение. Он стремился стать и стал на мгновение новой формой чувствования, новым способом переживания жизни» (Блок 1963:363-364). Аналогичного мнения придерживался и В.М.Жирмунский¹.

Романтизм – это сложнейшая идейно-эстетическая система, в художественном плане выразившаяся прежде всего в особом типе *мирочувствования* и репрезентации особого типа *мифосознания*. И в этом смысле романтические тенденции в русской литературе проявляют себя в

едином русле художественно-эстетических исканий европейского романтизма. «Романтическая эпоха привнесла в духовную жизнь Запада понимание того, что «логос» не может полностью вытеснить «миф» из сознания – индивидуального, общественного ли, ибо, как утверждал А.Ф.Лосев «миф не есть выдумка, или фикция, не есть фантастический вымысел, но – логически, то есть прежде всегда диалектически, необходимая категория сознания и бытия вообще» (Воскресенская 2005:33). Она характеризуется попытками возрождения опыта мифопоэтических моделей мира. Романтическому миропониманию свойственно стремление к целостному гармоничному мировосприятию, к восстановлению утраченной духовной связи с Универсумом. Однако, «допущение неустранимой оппозиции двух миров – реального (внешнего) и идеального (внутреннего) – резко отличало романтическое сознание от архаического: если древний человек ощущал свою нераздельность с сущим Универсумом, то романтик выстраивал новый, уникальный Универсум своей собственной внутренней жизни. Романтическое двосирие – это не бинарная оппозиция, характерная для архаического сознания, а дуализм мировосприятия» (Воскресенская 2005:156).

В романтическую эпоху активно проявляется склонность к символизирующему типу мышления и авторскому мифотворчеству, дающему возможность самовыражения как на рассудочном, так и на чувственно-эмоциональном уровнях (для Шлегеля поэтическое творчество есть «вечное символизирование»). «Предметный образ и глубинный смысл выступают в структуре символа как два полюса, несмысленные один без другого (ибо смысл теряет вне образа свою явленность, а образ вне смысла рассыпается на свои компоненты), но и разведенные между собой и порождающие между собой напряжение, в котором и состоит сущность символа» (Аверинцев 2001:155-161), а «логика мифа оказывается гораздо ближе к Абсолютной истине, чем логика науки» (см.: Косарев 2000:273). Однако, в романтическом мифотворчестве изначально заложена также и возможность демифологизации создаваемого им мифа, обусловленная как диалектикой мифологизированного сознания, так и дуализмом романтического мироощущения, поскольку «расчлененность на как бы существующие самостоятельно компоненты неизбежно означает утрату общего смысла, знания сущности, универсальности как таковой, что влечет рациональный и психический дискомфорт, выражающийся в субъективной утрате своей причастности к некоему высшему началу» (Полосин 1999:62).

Два типа мироощущения – мифопоэтическое переживание действительности (чувственное, образное мироощущение) и рационалистическая модель взаимодействия с действительностью большинство культурологов условно дифференцируют как «Запад» и «Восток» (см.: Воскресенская 2005:32). В своих работах мы неоднократно упоминали о том, что на сенсорном уровне восприятия Кавказ стал

востоком русских романтиков, то есть местом, где интуитивные прозрения законов мироздания становятся поэтической реальностью. И именно в творчестве романтиков было заложено начало двум разновекторным процессам как процессу мифологизации, так и демифологизации ими же идеализированного Кавказа.

В некоторых работах (см.: Модебадзе...2005:177-193; Модебадзе 2006:172-180) мы доказали, что у поэтов-романтиков личная встреча с Кавказом и его природой оставляла ощущение соприкосновения с чем-то древним, не затронутым уровнем современной цивилизации. «Дикость» (первозданность) кавказской природы во многом определила систему образов и символизм их пейзажной лирики. Перед нами предстают особые художественные ценности; Кавказский хребет представляется естественной границей между привычным, современным миром и «девственным», т.е. близким к первообразу, творением Всевышнего. Символом этой границы стал Кавказ. В романтическом мироощущении этот «Гигант, разрезав льдом обзор» (В.Кюхельбекер. «Сирота», 1833)*, как бы разделяет надвое мир, в котором Кавказ противопоставляется цивилизации. В то же время, созданный В.Кюхельбекером образ первозданного, неподвластного времени Кавказа, органично вписывающегося «в девственную лазурь» небес («Юрий и Ксения», 1832-1833 и «Сирота», 1833), так же, как и лермонтовская «скала, родная облакам» («Демон», 1841), выступают художественным воплощением мифологемы *первозданного единения Земли и Небес*. (Аналогичная ассоциация и у А.С.Пушкина: «Престолы вечные снегов, /Очам казались их вершины/Недвижной цепью облаков» - «Кавказский пленник», 1822).

Проведенный нами анализ выявил, что романтический идеал, основными составляющими которого является неудовлетворенность существующим миропорядком и неудержимое стремление к вселенской гармонии, явно выражен и на уровне глубинной символики строения мира (связей, существующих между стихиями-первозлементами). В личностной вселенной русских романтиков Вода, Земля и Воздух находятся в жесткой оппозиции по отношению друг к другу, что в романтической картине мира соответствует царящей в земном мире дисгармонии. Исключением составляет вариант Земли - «долины», являющийся идеализированным основным образом-моделью «божьего сада» Эдема, и Огонь-Свет, понимаемый как «стихия духа» (Модебадзе 2007а:69-71).

Мифологизируя, русское романтическое мышление создает идеализированный образ долины Грузии, соотносимый с архетипом первозданного Эдемского «*божьего сада*» («Мцыря», 1840), т.е. Рай. Райское блаженство для всех народов и во все времена ассоциировалось с безопасной, беззаботной, сытой, наполненной радостью и эстетическими

* Здесь и в дальнейшем цитаты художественных произведений приводятся по изданию (Русские...1948).

наслаждениями райской жизнью. Она представлялась как вечное пребывание в Райском саду - открытом теплу и свету, но изолированном от потока физического времени и надежно защищенном от враждебного, полного опасностей мира. Как известно, в Райском саду нет места ни ядовитым растениям, ни зловошью, ни хищным и опасным жизненным формам - нет места уродству. Одним словом, это модель идеальной, благоприятной для Жизни вселенной.

Именно такими предстают «веселые долины» Грузии, те самые, «на берегах волшебных Кира», т.е. Куры/Мтквари (В.Кюхельбекер, 1822), «ковром раскинувшиеся», «роскошной Грузии долины» (М.Ю.Лермонтов «Демон», 1841), «где веет нега и прохлада» (А.Грибоедов «Там, где вьется Алазань»). Сказочно прекрасные, как Райский сад, долины Грузии – «сладкий дол» (В.Кюхельбекер. «А.С.Грибоедову при отсылке ему моих армян», 1823), - воспринимаются как не искаженная вниманием человека и сохранившая первоизданную красоту творенья *Всевышнего* райская земля: «Ты знаком ли с той страной, // Где земля не знает плуга, // Вечно юная блестит // Пышно яркими цветами // И садителя дарит // Золотистыми плодами?...» (А.С.Грибоедов. «Там, где вьется Алазань»). Именно там русские поэты-романтики «Всю творенья красоту // в пышной обрели Картвелс» (А.С.Грибоедов. «Кальянчи»). Оградой этому Эдему служит Кавказский хребет. И именно туда, в эти «веселые долины» «нисходит» к своему творенью пушкинский «пастырь» (А.С.Пушкин «Кавказ»).

Единственный путь в этот Эдем из России пролегал по Военно-грузинской дороге, и русские путешественники, добравшиеся к нам верхом или «обозом», прежде чем спуститься в долины Грузии, неизбежно должны были проехать через Дарьяльское ущелье и Крестовый перевал. Поэтому сам путь в эти идеализированные «райские долины» также не мог не подвергнуться поэтической мифологизации. И подтверждение такому допущению легко прочитывается в тексте кавказской пейзажной лирики.

Дорога пролегла по дну ущелья через «ад» горных вершин Кавказского хребта, на что совершенно недвусмысленно указывает В.Кюхельбекер: «Там, где в Эдем, чрез ужас ада // Арагу катит Кашаур // В палящий полдень скачет тур» (В.Кюхельбекер, 1822-1823). Визуализацией *Преисподней/ада* становится образ *темного* (в противоположность *Светлым Небесам*) Ущелья, где «Терек играет в свирепом весельи» и где «нищий наездник таится» (А.С.Пушкин, «Кавказ», 1829). И оно уже ассоциируется с таящимся во тьме Злом – антиподом Бога-творца (и даже *нищий* в таком контексте обретает символическое значение категории нравственной). Образ *ущелья* как антитезы Небес встречается и в «Монастыре на Казбеке» А.С. Пушкина («Туда б, сказав *прости ущелью, // Подняться к вольной вышине! // Туда, в заоблачную келью, // в соседство бога* скрыться мне!..» - аллюзия на оппозицию *Преисподняя - Рай*).

Такому осмыслению *ущелья* способствует и персонификация образа Терека: «Терек злой» (А.С.Пушкин, «Обвал», 1829) предстает аллюзией на Падшего Ангела и разыгравшуюся в Вечности драму (обреченный пребывать в заключении, во тьме ущелья/ада, рвущийся на свободу, *Терек* – прямая проекция величайшего бунтаря во Вселенной – Люцифера). Эта картина еще раз подчеркивает близость к «началу начал» и первоизданность *дикой (естественной)* природы, возвращает читателя к моменту Сотворения мира. В образном осмыслении оппозиция *веселые долины* ↔ *мрачные теснины* обретает четкую ассоциацию с оппозицией *Рай/Эдем* ↔ *Преисподняя/ад*. Последняя соотносима с оппозицией *воля/свобода* ↔ *теснины/неволя/тюрьма*.

Следует отметить, что ассоциация горных ущелий (теснин) с неволей далеко не случайна, более того, эта рожденная пушкинским гением и развитая М.Лермонтовым поэтическая метафора – понятный каждому русскому человеку продукт русского культурного сознания. Основания для подобного утверждения мы находим в «Заметках о русском» Д. С. Лихачева, отмечавшем, что в русской ментальности «понятие тоски <...> соединено с понятием тесноты, лишением человека пространства. Притеснять человека – это прежде всего лишать его пространства, теснить». Он особо подчеркивает, что поскольку «воля вольная это свобода, соединенная с простором, с ничем не прегражденным пространством», то «издавна русская культура считала волю и простор величайшим эстетическим и этическим благом для человека» (Лихачев 1987:418–494). Таким образом, символика *ущелья* в кавказкой лирике русских романтиков органически связана с романтической картиной мироустройства и символизмом образов природных стихий (Модебадзе 2007б:268–273). В связи с этим считаем возможным еще раз вернуться к уже цитированным выше строкам Кюхельбекера: «В Эдем, чрез ужас ада Арагу катит *Кайшаур*». Как видим, расположенное высоко в горах Кавказского хребта Кайшаурское ущелье, где исток реки Арагуи, также порождает ассоциацию *ущелье/путь*. Только пройдя *ущельем*, пройдя «сквозь ужас ада», преодолев узкий, извилистый горный *путь*, кюхельбекерская «Арагуа»^{*} попадает в райские долины, привольно раскинувшиеся «на берегах волшебных Кира». Так в художественном пространстве романтизированного Кавказа/Грузии происходит «слияние» мятежной горной реки с мирными, спокойными, «долинными» водами. Прежде «пропущий между скал Кур» (В.Кюхельбекер, «Сирота», 1833), пройдя

* Напомним, что в общей картине романтического мироустройства, репрезентированного в кавказской пейзажной лирике, быстрые горные реки как инварианты стихии Воды ассоциируются с движением, борьбой как движущей жизненной силой, утверждая примат «неукротимого» динамического начала над статическим (подробнее см.: Модебадзе 2007а).

аналогичный путь, теперь уже спокойно несет свои воды по долинам Грузии. Иными словами, в романтической картине мироустройства объединяются две знаково-символьные ипостаси речной стихии (Воды): горная (бурная, у Кюхельбекера - «кипящая») и долинная (спокойная). Но для «Арагвы» подобное слияние становится возможным лишь после того, как она проходит *путь ущелья*, который уже преодолел и «Кур». Ведь Рай/Эдем может открыться лишь тому, кто преодолет Ад, пройдет *испытание*: будь то в форме обрядов инициации или же – в духовном плане – в виде преодоления «низменных страстей» ради Высшей Цели.

Мистические архетипы и реалии сливаются в органическом единстве, и в лирическом плане происходит переход от времени реального (профанного) во время сакральное (Священное), которое «может быть возвращено и повторено бесчисленное множество раз. <...> оно всегда равно самому себе, не изменяется и не утекает <...> парадоксальным образом предстает как круговое, обратимое и восстанавливаемое, некое мифическое Вечное Настоящее» (Элиаде 2000:282). Повышенный интерес к тайнам Жизни и Смерти (бесмертия), бренного (сиюминутных утех) и вечного (Исторического, Славы) является показательным для всей той эпохи. Подобное мироощущение характерно как для романтического поэтического мышления (поэт→творец↔Бог), так и для декабристов, у которых «чисто практическое поведение делалось объектом <...> осмысления в терминах и понятиях идейно-философского ряда» (Лотман 1998:335). И поскольку вступление в тайное общество символизировало «переход в мир исторических лиц», то «подчеркнутое внимание к слову, жесту, повсведению в целом <...> связывалось с восприятием себя как исторического лица, а своих поступков – как исторических» (Лотман 1998:338). В то же время нельзя не согласиться с утверждением, что «...все поэты пушкинского круга (в том числе даже и Жуковский) были и поэтами круга декабристов - их связывали с ним и многие идейные кощепции, и личные отношения» (Кунин 1983:484). При определенном типе мировосприятия «...всякая дорога символизирует дорогу Жизни, а всякое движение – *паломничество*, страстное к Центру Мироздания» (Элиаде 2000:341). «Это путь обретения центра; он сопряжен с трудностями и опасностями <...> Образ паломника это «образ человека, стремящегося к сакральному. <...> Паломничество души приводит шаг за шагом к Богу, через множество ступеней, пропастей, ловушек; благодаря паломничеству мир приобретает вертикальное измерение, открывается вверх, в небо» (Энциклопедия...). Тема *паломника* и *паломничества* в романтизме, ее связь с мистическим *Центром-Востоком*, «паломничество души» и символизм обрядов инициаций/посвящения в тайные общества, Центр/Восток в масонстве и т.д. сложна и требует особого обсуждения. Напомним только, что для прохождения ритуала инициации обязательным предварительным условием *возвышения* (перехода на следующую

ступень) является *разрыв*: «те, кто избрал для себя поиск, странствие к Центру, должны оставить все, что связывает их с семьей и обществом <...> и сконцентрироваться только на движении к высшей истине» (Элиаде 2000:341).

Паломничество, так же как и русское *странничество* – это, прежде всего, отказ от всего *привычного* (обычного), от всего, что своей *обыденностью* препятствует человеку идти по пути обретения *высшей истины*. Это путь *преодоления, путь познания и возвышения*. Сама идея опасного перехода от мирского к Священному (выхода из микро- в макрокосм, из исторического времени в Вечность) неразрывно связана с символизмом *тесных Врат* (или *опасного Моста*). Древний перевальный путь, как известно, пролегал через т.н. Кавказские Врата - Дарьяльское ущелье. Стратегически важное, это узкое ущелье, по свидетельству Плиния Старшего, когда-то действительно было перегорожено окованными железом бревенчатыми воротами. Однако поэтический образ опасного Дарьяля – «врат Кавказа», охраняемого скалистыми утесами («сторожскими великанами» - М.Ю.Лермонтов, «Демои»), вряд ли был навеян одним лишь этим обстоятельством. В поэтическом воображении проход через теснины Дарьяля (прохождение *тесных Врат Кавказа*) явно ассоциируется с символизмом ритуалов инициации/посвящения, т.е. *испытания* (преодоления препятствий), обязательным условием *перехода* на иной уровень бытия («Кавказ нас принял в свое *святотеплице*» - А.С. Пушкин, «Путешествие в Арзрум»). Сама природа Дарьяльского ущелья, где «... клочок неба, как лента, синет над вашей головой» (А.Пушкин «Путешествие в Арзрум»), вполне способна вызывать у мистически настроенного человека ассоциации с мифологическими вратами Эдема. Особенно с образом «самых дальних» из находящихся на земле «семи ворот» Эдема – тех, «сквозь которые проникает небесный свет» (Грейвс ... 2002:101).

Таким образом, символика цепочки характерных для «кавказской лирики» поэтических образов: *разрыв - ущелье/путь - Врата/Дарьяль - Эдем/долины* в соотношении с философским наполнением темы *паломника* и *паломничества* в романтизме и мифологемой *пути* дает возможность интерпретировать путешествие на Кавказ в восприятии русской романтической поэзии как *испытание* (Кавказом).

Не проходит испытания Кавказом пушкинский Пленник, который в этот «край далекий полетел/С веселым призраком свободы». Однако *его никогда и не манили неприступные вершины, не привлекал путь ущелья, он не искал Высшей истины и не стремился к перерождению. «Отдаленные громады седых, румяных синих» гор у этого «любителя природы» вызывают не мистические чувства, но любопытство, его душу не трогают «песни гор, и песни Грузии счастливой». Он принадлежит миру профанному, и его судьба – это обратный путь, возврат к давно надоевшей привычной жизни. Поэтому, попав в плен и прожив с «обобщенными,*

несколько идеализированными горами» (Богомолов 2002:109) значительное время, он возвращается в свой мир, так и не обретя внутренней свободы. Следовательно, он обречен на дисгармонию и с окружающим миром. Наше внимание привлекло это «и», поскольку в художественном пространстве кавказского текста русского романтизма оно еще раз подчеркивает художественную оппозицию горы-долины.

Таинственные нити судьбы связывают с Пленником Евгения Онегина. На определенную преемственность образов этих героев указывал и сам поэт в предисловии к изданию I главы (1825 г.): «характер главного лица, *сбивающийся* на Кавказского пленника» (Пушкин 1975:385). Однако нас интересуют не роднящие эти образы общие «отличительные черты молодежи XIX века», а их связь с Кавказом. В отдельно опубликованных отрывках (1832г.) из посвященной путешествию Онегина по России VIII главы (не вошедшей в окончательную редакцию произведения) пушкинский герой посещает Нижний Новгород, Астрахань, Кавказ, Тавриду, Одессу... Оценивающего все увиденное как «тоска!», скучающего Онегина поражает встреча с Кавказом: «Хвала тебе, седой Кавказ!//Онегин *тронут в первый раз*». Для него путь сквозь «Каказские громады» «открыт», ведь уже «пробилась брань/За их естественную грань,/Чрез их *опасные преграды*;/Брега Арагвы и Куры/Узрели русские шатры» (Пушкин 1975:168). Однако он доезжает лишь до подножия Бештау и, побывав на горячих источниках, едет затем в Тавриду. Личная встреча с Казбеком и мистическим Кавказом не состоялась...

Знаменательным представляется тот факт, что задолго до того как культурологи поставили вопрос о необходимости исследования всего культурно-ментального проблемного поля и широких культурологических обобщений при рассмотрении вопросов, связанных с такими сложными идейно-эстетическими системами, как романтизм, символизм или реализм, исследователи русско-грузинских литературных взаимосвязей, моделируя возможное развитие сюжетной линии в XI (первоначально VIII) и X главах романа, написанных уже после путешествия А.С.Пушкина на Кавказ в 1829 г., выстраивали ее в полном соответствии с художественной логикой *пути/испытания*. В частности, проф. В.С.Шадури, размышляя о путешествиях Онегина, который «быть чем-нибудь давно хотел», указывал, ссылаясь на мемуары М.Юзефовича, что в X главе «Онегин должен был или погибнуть на Кавказе, или попасть в число декабристов» (Шадури 1958:380). Обращая внимание на это «или», исследователь, подчеркивал, что оно «не совсем ясно», и высказывал предположение, что Онегин должен был попасть на Кавказ дважды. При этом, «вероятно, гибель на Кавказе не противоречила бы декабризму Онегина: второй раз он должен был попасть на Кавказ уже не в качестве добровольного путешественника, а в качестве ссыльного за участие в тайных обществах» (Шадури 1958:381-382).

Исходя из всего вышеизложенного, с учетом общего культурно-ментального поля эпохи, полагаем, что «или» необходимо интерпретировать в его прямом смысле, диктуемом художественной логикой. Онегин не романтический герой; мистический путь *возвышения* через единение с мифологизированной природой Кавказа и сакрализованным Казбском не для него, у него только одна возможность *переродиться*: герой должен *или* вступить в тайное общество, *или* погибнуть. Любое другое развитие сюжета нарушило бы общий замысел «романа в стихах».

Возможно, именно поэтому меняет маршрут путешествий Чацкого и А.С. Грибоедов, отказываясь от первоначальной версии (Кавказ)². Не исключено, что символика путешествия на Кавказ могла бы нарушить внутреннюю гармонию произведения как не соответствующая «по духу» реалистической комедии. Ведь то, что сказано про Онегина, вполне может быть отнесено и к Чацкому: пройдя испытание (инициацию), герой перерождается, становится иным (ритуалы инициации, посвящения, в том числе и при вступлении в тайные общества, обязательным условием подразумевают символическую смерть прежней личности и рождение новой). Поднимаясь на следующую ступень нравственного совершенствования, познавая трансцендентные истины, человек обретает Силу Духа; не выдержав испытания, убедившись в собственной несостоятельности, он, теряя надежду и веру в себя, гибнет если не физически, то как личность. В обоих случаях личность *ставшего на путь* меняется, он просто не может и не должен оставаться прежним... Однако, если подобная поведенческая модель типична для романтического мироощущения, она абсолютно не соотносится с мироощущением «лишнего человека». Поэтому то единодушие, которое проявили А.С.Грибоедов и А.С. Пушкин, «не пустив» на Кавказ своих героев, представляется косвенным подтверждением наличия особого отношения к символике «путешествия на Кавказ» в общем художественно-эстетическом контексте переходной культурной эпохи. «В мире, принявшем отрицательное значение, приобретал положительное значение герой – скиталец, “говимый миром странник”, полный мрачного разочарования, обманувший во всех своих идеалах, отрицающий и разрушающий их и вместе с тем созидающий на этих развалинах свой идеал ничем неукротимой личности...» (Мегрелишвили 2000:19). Но путешествие на Кавказ воспринималось как нечто большее, чем просто путешествие – «странствия без цели», та самая «охота к перемене мест», которая заставила Онегина покинуть свое имение после гибели Ленского, посетив в том числе и кавказские минеральные источники. Не ставя своей целью *паломничества*, Онегин просто путешествовал, «и путешествия ему, как все на свете, надоели»...

Совершенно иное отношение к дороге/пути у Мцыри – романтического героя Лермонтова. Примечательно, что уже во вступлении

поэт создает яркий, запоминающийся образ единения речных вод, на фоне которого разворачивается действие поэмы. Речь идет о реке Арагви, которая сливается с Курой/Мтквари у города Мцхета – древней столицы Грузии. Именно там, у подножия скалы, на которой расположен монастырь Джвари – место действия лермонтовского «Мицри», «*сливаясь, шумят, /Обнявшись, будто две сестры, /Струи Арагвы и Куры*». И эта мирная картина единения двух рек служит фоном для развертывания очередной драмы – бунта «неукротимого духа» юноши–послушника, свободолюбивого пленника, насильственно оторванного от родных гор и оставленного в монастыре...

Круг замкнулся: читатель вновь возвращается в сакральную точку «вечного настоящего», начинается новый виток, и уже повый свободолюбивый бунтарь, *разорвав привычные связи* (ведь «он привык, стал понимать чужой язык», «был окреплен святым отцом», «хотел во цвете лет изречь монашеский обет»), решается на побег из «*келий дульных*» в «*сумрачных стснах*» (четкая ассоциация с *темницей, неволей*) от давно уже ставшей привычной «серой» действительности. Сопрягаясь в целом с архетипом *испытания*, «плснение» этого героя является одной из форм проявления все той же мифологемы. Воспринимая свой плен как насильственное заточение, как *ад*, подобно вечному бунтарю Тереку, лермонтовский герой рвется из заточения на волю, стремясь в сакральный Центр – свой *первозданный* Эдем. И «это прежде всего возвращение к *естественному миру*, который был ему изначально родным и близким» (Маш 1976:199) и который он воспринимает как Рай, а родные горы служат ему путеводным ориентиром («*Из виду горы потерял/И тут с пути сбиваться стал*»). Мицри не просто уроженец гор, стремящийся домой, он романтический герой, который, в отличие от Онегина и Чацкого, постигающих мир через *ratio*, способен на чувственно-интуитивное постижение мира. Он способен «угадывать думы» разделенных потоком «темных скал» («*Мне было выше то дано!*»), ему вынтен «разговор, немолчный ропот, *вечный спор* с упрямой грудой камней» бурного потока, подобного «сердитой сотне голосов» (вечная оппозиция динамического и статического начал, выраженная в оппозиции Вода-Земля), он замечает, как «дохнули сонные цветы», ощущает тесное единение, «живую дружбу» своего «*бурного сердца*» и грозы («*как брат, обняться с бурей был бы рад*», когда «*рукою молнии ловил*»), тонет «глазами и душой» в прозрачно-глубоком небесном своде, припадая к земле, слышит «все природы голоса», «*волшебные* странные голоса», которые «шептались по кустам, */Как будто речь свою вели/О тайнах неба и земли*», а его слезы «горячею росой» орошают «сырую грудь земли». Для него и «темный лес заговорил», он слышит «тайный голос» при виде «седого *незыблемого Кавказа*», который оживляет воспоминания... Как видим, герой ощущает свое родство со стихиями-первозлентами – Землей, Водой и Воздухом (отсутствует лишь стихия Огня), и стремление

возродиться путем единения с горами (сакральным Центром) для него совершенно естественно.

Не по своей воле, *«грозою оторванный листок»*, Мцыри должен пройти *свой путь* (хотя уже в ином направлении → он бежит «на Кавказ», в родные горы, «в тот чудный мир тревог и битв, / Где в тучах прячутся скалы, / Где люди вольны, как орлы»), дабы вернуть себе почти утраченное «Я», и, испытав свою судьбу («Узпять прекрасна ли земля, / Узнать, для воли шль тюрьмы / На этот свет родимся мы»), обрести гармонию с макрокосмом в реальности кавказского бытия.

Выше, рассуждая о единении героя со стихиями-первозлементами, мы отметили, что единственная стихия/первозлемент, с которой у лермонтовского героя нет гармонии, – это стихия Огня. Для романтического мироощущения характерна апелляция к Огню небесному, отождествляемому со Светом, что приводит к перенесению его из категории природных стихий в сферу стихии человеческого духа. Приоритетной для романтизма является выраженная в мифологеме Огонь-Свет не «мгновенность» физической оболочки, но вечность «души прекрасных порывов» (Модебадзе 2007а:69-71). И именно с этой стихией Мцыри находится в жесткой оппозиции: в его душе нет Света, один лишь «пламень, который с юных дней, таяся, жил в груди» - всепоглощающая «пламенная страсть», которая «изгрызла душу и сожгла». Ради этой страсти он преодолагает соблазн зайти на огонек знакомой сакли («...помощи людской / Я не желал... я был чужой / Для них навек, как зверь степной...»).

Находясь в дисгармонии со стихией Духа, сознательно противопоставив себя всему остальному человечеству, мечтающий «про битвы чудные меж скал, / Где всех один я побеждал!..», он не достоин инициации/возвышения. Поэтому свет утренней зари оборачивается палящим, иссушающим пламенем, это «огонь безжалостного дня». Нарушается уже достигнутая гармония, и «в лицо огнем сама земля дышала мне» в то время, когда еще «мир божий спит». Неукротимый дух лермонтовского героя способен преодолеть множество препятствий на своем пути, но препятствий земных/профанных (не поддаваться страху при виде змеи, превозмочь «страдания голода», победить в сцене единоборства «могучего барса» «пустыни вечного гостя»), однако перед лицом сакральных сил он «слаб»: его пугает вид «грозящей бездны», куда ведут «ступени скал», поскольку «лишь злой дух по ним шагал, / Когда, низвергнутый с небес, / В подземной пропасти исчез». Когда же, преодолев свой страх, с риском для жизни, он все же спускается в это ущелье, то видит девушку-грузинку. Не видя ничего мистического ни в самом ущелье, ни в бегущем по его дну «потоке», который в восприятии Мцыри «выл, крутясь», как «сердитый вал», она идет за водой, и «шла она легко»...

Мцыри не дано достичь Центра, где открываются высшие истины бытия, и перейти из профанного времени в ламинарную зону - на ступень познания сакрального. Осознав это, чувствуя *«надежд обманутых укор»*, Мцыри теряет волю к жизни и погибает, а мечта о личной встрече с Кавказом его устремлений так и остается нереализованной:

Когда я стану умирать <...>
Ты перенеси меня вели
В наш сад <...>
Оттуда *виден и Кавказ!*

В финальной сцене герой, испытав судьбу, осознает себя слабым «цветком темничным» и приходит к мысли о собственном несовершенстве (*«Да, заслужил я жребий мой»*). Не случайно действие вновь разворачивается на фоне все той же картины братских объятий двух горных рек, мирно текущих в спокойной долине: *«внизу Арагва и Кура, / Обвив каймой из серебра / Подошвы свежих островов, / По корням шепчущих кустов, / Бежали дружно и легко... / До них мне было далеко!»*. Так же, как и вышеупомянутый образ таящегося в мрачном ущелье пушкинского «нищего наездника», дистанция между потерпевшим фиаско героем и прошедшими испытание *ущельем* горными потоками в общем контексте созданной русским романтизмом картины природы Кавказа может быть интерпретирована как категория нравственная. Хотелось бы оговорить, что допущенная нами оговорка («обнявшись, будто две сестры» - братские объятия), не является случайной: в пейзажной лирике русского романтизма горные реки, символизируя борьбу, неукротимую волю к победе / Жизни, ассоциируются с мужским родом. Этому способствует и частая синонимическая замена река → поток → вал и т.д., и само их наименование (Терек, Кура → Кур, или Кир), и общий поэтический контекст; женский род проявляется лишь тогда, когда речь заходит о спокойно текущих *«водах долинных»*.

Весьма символичным на этом общем фоне представляется «предсмертный бред» героя – вещее виденье. Полностью погрузившись в стихию воды, герой неподвижно «лежит на влажном дне глубокой речки», «крутом таинственная мгла», он не пытается всплыть, его не влечет течением – он *вне движенья / Жизни*, ему «сладко, любо», он «боится лишь заснуть» и безропотно внимает «сребристому голоску» рыбки, нашептывающей соблазнительные, сладкие гресзы («Останься здесь со мной: / В воде привальное житье / И холод и покой»), соблазняющей отказаться от борьбы, отказаться от жизни. Почти как Змий-искуситель, рыбка сулит ему за это свою любовь, «мягкую постель», предлагает «усладить взор» «пляской круговой» своих сестер... За этой картиной следует «забыть», возвращение в монастырь и гибель героя...

Таким образом, в поэме «Мицъри» мы встречаем сразу несколько различных наполнений понятия Кавказ:

1) Кавказ/Грузия/долины, где разворачивается действие поэмы. Ему присуща, на первый взгляд реальная, но тем не менее весьма условная художественная география: реально место действия – на скале у слияния Арагвы и Куры действительно находятся развалины древнего монастыря (а у подножия скалы сегодня стоит памятник М.Ю. Лермонтову). В то же время более чем условны окрестности: бездна и ступени скал, бурный поток на ее дне, появление в густом лесу «пустыни вечного гостя» и т.д.

2) Кавказ/горы, субъективный, видимый внутренним взором героя (воспоминания раннего детства), также реально-условный, с высокой степенью идеализации;

3) Кавказ/символ, объединяющий все условности первых двух в единый художественно-мифологический контекст.

«Романтизм возвращает литературе ощущение единства мира и человека...» (Гачев 1972:155). Исследование истории формирования эстетико-философской концепции романтизма, в основе которой лежала идея единства универсума, выявило сложные связи культуры романтизма с эзотерическими исканиями и философской мыслью своего времени (Модебадзе, 2004а: 120-153). Исходя из этого, нами был выделен ряд наиболее характерных для романтического мироощущения концептов, являющихся «ключевыми словами» для понимания основ романтической картины мироздания. Центральными оказались лежащие в основе системы ценностной ориентации христианской культуры и имеющие обширное символическое наполнение понятия: *первозданный, девственный* (соответствующий первичному замыслу Творца) (Модебадзе, 2004б:252-301), *дикий* (естественный, не затронутый цивилизацией) и *древний*. Наиболее сложным для анализа, практически утратившим свое первоначальное наполнение оказалось значимое для романтического мироощущения понятие *восток*, объединяющее все эти составляющие. Данная работа позволяет добавить к этому ряду еще несколько устойчивых метафор, являющихся понятиями, имеющими символическое значение. Их символическая специфика восходит к архетипичным символам. Это – *ущелье, путь* и *восхождение/перерождение*. Учитывая общий культурно-эстетический фон и духовную атмосферу эпохи первой половины XIX века, мы считаем возможным интерпретировать их как слова-символы, если не идентичные, то, по крайней мере, близкие к символам, свойственным языку посвященных в философию тайных обществ, в том числе и масонству.

Примечания:

1. «Романтизм перестает быть только литературным фактом. Он становится, прежде всего, новой формой чувствования, новым способом переживания жизни» (Жирмунский 1996:9).

2. В первоначальной редакции «Горя от ума» Чацкий в монологе из 4-го действия (10-с явл.) рассказывал:

«...Я был в краях,
Где с гор верхов ком снега ветер скатит,
Вдруг глыба этот снег в паденьи все охватит,
С собой влечет, дробит, стирает камни в прах,
Гул, рокот, гром, все в ужасе окрестность».

Сравнивая эти строки с выдержками из «Путевых заметок» писателя и записками К.Ф. Аделунга – спутника А.С. Грибоедова в путешествии по Кавказу, И.С. Богомолов доказал, что в этом отрывке именно кавказские «впечатления писателя нашли свое художественное воплощение» (Богомолов 2002: 16).

Литература:

- Аверилцев 2001: С.С. Аверилцев. София-Логос. Словарь. 2-е, испр. изд. Киев: Дух і Літера, 2001, [online]: <http://ec-dejavu.ru/s-2/Symbol.htm>
- Блок 1963: А.А.Блок. О романтизме// А.А. Блок. Собрание соч. в 8 тт, т.6. М.-Л.: Госуд. изд-во Художественной литературы. 1963:
- Богомолов 2002: Игорь Богомолов. Грузия стала традицией для всей русской поэзии. Тб.: 2002.
- Воскресенская 2005: М.А. Воскресенская. Символизм как мироводение Серебряного века. М.: «Логос», 2005.
- Воркачев 2003: С.Г.Воркачев. Культурный концепт и значение // Труды Кубанского государственного технологического университета. Сер. Гуманитарные науки. Т. 17, вып. 2. – Краснодар: 2003, [online]: <http://kubsu.ru/docs/lingvoconcept/meaning.htm>.
- Гачев 1972: Г. Гачев. Жизнь художественного сознания. Очерки по истории образа, ч. 1, М.: 1972.
- Грейвс ... 2002: Robert Graves, Raphael Patai. Hebrew Myths. The Book of Genesis. Роберт Грейвс. Рафаэль Патай. Иудейские мифы. Книга Бытия. М., 2002.
- Жирмунский 1996: В.М. Жирмунский. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб. Аксиома: Новатор, 1996:
- Косарев 2000: Александр Косарев. Философия мифа. Мифология и ее эвристическая значимость. М.: 2000.
- Кунии 1983: В.В. Кунии. Поэты пушкинского круга. М., 1983.
- Лихачев 1987: Д. С. Лихачев Заметки о русском. // Д.С. Лихачев Избранные работы в трех томах. Т. 2. Л.: «Художественная литература», 1987, [online]: <http://likhachev.lfond.spb.ru/Articles/zam.htm>.
- Лихачев 1993: Д.С. Лихачев. Концептосфера русского языка // ИАН СЛЯ. 1993. Т. 52, № 1.
- Лотман 1998: Ю.М. Лотман. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб., 1998.
- Манин 1976: Ю. В. Манин. Поэтика русского романтизма. М., 1976.
- Мегрелишвили 2000: Татьяна Мегрелишвили. Антиномии Михаила Лермонтова. Тбилиси, 2000.
- Модебадзе 2004а: И.И. Модебадзе. К проблеме природы и динамики культурных процессов эпохи Серебряного века. // Серебряный век в русской

- литературе. Сб. научн. трудов, посв. памяти проф. Игоря Богомолова. Тбилиси, ТГУ, 2004.
- Модебадзе 2004б:** И.И. Модебадзе. «Одержимость», «диссоциация личности» и «стабильность общества» (христианская ментальность, психоанализ и социо-культурные процессы) // Грузинская русистика. Сб. научных трудов. Тбилиси, 2004.
- Модебадзе 2005...:** И.И. Модебадзе, Т.Г. Мегрелишвили. «Восток» и его значение в романтическом мироощущении // Сб. «Научные труды. Серия: Филология», XI, СПб-Тб., 2005, с. 128-136; И.И.Модебадзе, Т.Г. Мегрелишвили. «Восток» в русской романтической поэзии // Сб. «Сопоставление как метод исследования и обучения языкам», II., МАПРЯЛ, Тбилиси, 2005.
- Модебадзе 2006:** И.И. Модебадзе. Библейские ассоциации кавказских пейзажей в стихотворениях А.С.Пушкина «Кавказ», «Обвал» и «Монастырь на Казбеке» // Сб. «Научные труды. Серия: Филология», XII, СПб-Тбилиси, 2006.
- Модебадзе 2007а:** И.И. Модебадзе Символизм образов природных стихий в «кавказкой» лирике русских романтиков // I международный симпозиум «Проблемы современного литературоведения». Материалы. Тбилиси. 2007.
- Модебадзе 2007б:** И.И.Модебадзе. Кавказ (Грузия) и художественно-романтическая картина мироустройства в русской поэзии XIX века // IV Сургучевские чтения – «Локальная литература и мировой литературный процесс. Материалы. Ставрополь, 2007.
- Полосин 1999:** Вячеслав Полосин. Миф. Религия. Государство. М., 1999.
- Пушкин 1975:** А.С.Пушкин. Собр. соч. в 10 томах, т.4. М.: «Художественная литература». 1975.
- Русские...1948:** Русские писатели о Грузии, т. I/Сост. Вано Шадури. Тбилиси: «Заря Востока», 1948.
- Султанов 2008:** К.К. Султанов. «Кавказский текст» Л. Толстого в онтологическом измерении // Лев Толстой и мировая литература. Материалы международной конференция. Тула: Издательский дом «Ясная Поляна», 2008. [online]: http://rcnc.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1006&Itemid=1
- Шадури 1958:** В.С.Шадури. Декабристская литература и грузинская общественность. Тбилиси, 1958.
- Элиаде 2000:** Мирча Элиаде. Миф о вечном возвращении. М., 2000.
- Энциклопедия...:** Энциклопедия. Знаки и символы, [online]: <http://www.znaki.chebnet.com/s10.php?id=483>

ეგზეგეტიკური ჟანრის განვითარების ძირითადი ტენდენციები ბიზანტიასა და საქართველოში

ეგზეგეტიკის, როგორც ჟანრის, ჩამოყალიბება განაპირობა ბიბლიის ტექსტის განმარტების აუცილებლობამ. როდის და რა ეტაპზე წარმოიშვა ეს აუცილებლობა?

ბიბლიური ნიგნების კომენტირებას მრავალსაუკუნოვანი ისტორია აქვს. წმინდა წერილის განმარტების ებრაული ტრადიცია სავარაუდოდ უნდა მომდინარეობდეს ეზრას ეპოქიდან. თორა (მოსეს კანონი) მოითხოვდა გარკვეულ ინტერპრეტაციას, რომლის გამოც წარმოიშვა ჯგუფი *მნიგნობრების* სახელწოდებით, რომლებიც იყვნენ მასწავლებლები და კომენტატორები მოსეს კანონისა. თუმცა ასეთი მნიშვნელოვანი ამოცანა არ შეიძლებოდა მხოლოდ ცალკეული კომენტატორების, თუნდაც ნიჭიერი მოაზროვნეების მეშვეობით განხორციელებულიყო. ამიტომ დროთა განმავლობაში შეიმუშავეს ფორმალური პრინციპები, განმარტების წესები; ჩამოყალიბდა ეგზეგეტიკოსთა სკოლები.

განვითარების მიხედვით ბერძნული ეგზეგეტიკის ისტორიაში სამი ძირითადი პერიოდი გამოიყოფა: 1. დასაწყისი, რომელიც პირველ სამ საუკუნეს მოიცავს. 2. კლასიკური, IV-V საუკუნე. 3. ბიზანტიური, რომელიც VI საუკუნიდან იწყება და თითქმის კონსტანტინოპოლის დამხობამდე გრძელდება (კეკელიძე 1972: 179).

ბიზანტიური ეგზეგეტიკური მწერლობის განვითარების პირველი, საწყისი ეტაპი, მსგავსად ქრისტიანული მწერლობის სხვა ჟანრების საწყისი პერიოდებისა, გამოირჩევა თხზულებათა სტილისტური სიმარტივითა და სისადავით, რაც, თავის მხრივ, განპირობებულია ორი მიზეზით: 1. განვითარების საწყისი ეტაპისათვის ლოგიკურად დამახასიათებელი სიმარტივე და სისადავე.

2. ავტორთა ორიენტირება ქრისტიანთა „სიჩქობაზე“, რომელთაც საჭიროა მსუბუქი, ადვილად ასათვისებელი საზრდო მიანოდონ და ამგვარად შეამზადონ ინტელექტუალურად შემდგომი სირთულეებისათვის. ამდენად, ეგზეგეტიკურმა მწერლობამ გაიარა გზა „მეთევზური სიტყვიდან“ კლასიკური, რიტორიკულ-ფილოსოფიური მაღალფარდოვანი სტილით შექმნილ თხზულებებამდე. ამასთან, უნდა ითქვას, რომ ეს იყო არა მდაბიურობა (ე. წ. დაბალი სტილი), არამედ ევანგელური სისადავე (ბეზარაშვილი 2004: 12).

ბიზანტიური, და შესაბამისად – ეგზეგეტიკური, მწერლობის პირველი პერიოდი თხზულებების სიმრავლითა და სიღრმით არ გამოირჩევა. სულ რამდენიმე ავტორია, რომელთაც სხვა თხზულებათა

შორის ეგზეგეტიკური პრობებიც შეუქმნიათ: იპოლიტე პრომაელი (გარდ. 236 წ.), ორიგენე (გარდ. 254 წ.), დიონისე ალექსანდრიელი (გარდ. 264 წ.), მეთოდე ოლიმპიელი (გარდ. 310 წ.) და გრიგოლ ნოკესარიელი (გარდ. 270 წ.). ამ ავტორთაგან ქართულ ენაზე შემორჩენილია მხოლოდ იპოლიტე პრომაელისა და გრიგოლ ნოკესარიელის თხზულებები. უძველესი ხელნაწერი, რომელმაც იპოლიტე რომაელის თხზულებების ქართული თარგმანები შემოგვინახა, არის შატბერდის კრებული (გადაწერილია X საუკუნის მეორე ნახევარში) (კეკელიძე 1972: 182-183).

გრიგოლ ნოკესარიელის მიერ შექმნილი *ეკლესიასტეს მეტაფრასი* წარმოადგენს იმ ერთადერთ ეგზეგეტიკურ თხზულებას, რომელიც შემოგვრჩა მისი ლიტერატურულ-თეოლოგიური მემკვიდრეობიდან. ეს უკანასკნელი ქართულ მწერლობაში მხოლოდ ერთმა ხელნაწერმა, A 292 - შემოგვინახა. ხელნაწერი დაცულია საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის ფონდში, თარიღდება 1800 წლით, ძეგლს დართული აქვს ანდერძი, რომლის მიხედვითაც ვიგებთ, რომ მთარგმნელი *ეკლესიასტეს მეტაფრასისა* არის ეფრემ მცირე (407v), გადამწერი იოანე ოსეს ძე (lv, 407v). ამ ძეგლის შესახებ კ. კეკელიძე მიუთითებდა: „ნოკესარიის ეპისკოპოსმა, გრიგოლ საკვირველთმოქმედმა († 270 წ.) დაწერა ეგრეთწოდებული *Metafrasic eic ton Ekkhlesiasthc Solomwntoc*, რომელიც წარმოადგენს მოკლესა და ცოცხალ მოთხრობას ეკლესიასტის შინაარსისას, ბერძნულ სექტანტაზე დამყარებულს (Migne, Patr. Gr.—Lat. tom. X, col. 987 - 1018). პრაქტიკულად, ძეგლი ბიბლიური ტექსტის გავრცობა უფროა, ვიდრე — კომენტირება. თხზულებას არა აქვს არც ეგზეგეტიკური ჟანრის შემდგომი პერიოდის ძეგლებისათვის დამახასიათებელი სტრუქტურული სახე, რომელიც გულისხმობს ბიბლიური ტექსტის კომენტირებას მუხლების მიხედვით და არც ფილოსოფიურ-თეოლოგიური ხედვების სიღრმითაა გამორჩეული.

მეორე, კლასიკური პერიოდი გამოირჩევა ეგზეგეტიკური ძეგლების სიუხვითა და მრავალფეროვნებით. ამ პერიოდის მოღვაწეთა საღვთისმეტყველო-ფილოსოფიური სააზროვნო სისტემა ქრისტიანული თეოლოგიის საფუძველს წარმოადგენს. ამ პერიოდში ხდება ქრისტიანული რელიგიის დოგმატურ-საღვთისმეტყველო სისტემის ფორმირება. ამ პერიოდის პატრისტიკის წარმომადგენელთა აზროვნების მახასიათებელია შემოქმედებითობა.

IV-VI ს. ლიტერატურის განვითარების ხასიათს მნიშვნელოვნად განსაზღვრავდა, აგრეთვე, ქრისტიანობის ანტიკური კულტურული მემკვიდრეობისადმი დამოკიდებულების საკითხი.

II-III საუკუნის ქრისტიანი აპოლოგეტების პოლემიკამ — შეიძლება თუ არა ქრისტიანობამ გამოიყენოს წარმართული კულტურული მემკვიდრეობა — შედეგი ვერ გამოიღო და საკითხი გარკვეული პერიოდის განმავლობაში ღიად რჩებოდა. ქრისტიანი

აპოლოგეტების ნაწილი ყურადღებას ამახვილებდა ელინისტური კულტურული ელემენტების ღირებულებაზე და შესაძლებლად მიიჩნევდა მათ მორიგებას ქრისტიანულ მსოფლმხედველობასთან, სხვათათვის საკითხისამდღი ამგვარი მიდგომა მიუღებელი და დაუშვებელი იყო და ქრისტიანი მოღვაწეების ეს რადიკალურად განწყობილი ნაწილი მთლიანად გამორიცხავდა ამგვარი სინთეზის შესაძლებლობას. ასეთი ვითარება იყო ალექსანდრიაშიც, რომელიც ფილოსოფიური და რელიგიური დისკუსიების უძველეს კერას წარმოადგენდა. მაგრამ, მიუხედავად დისკუსიების სიმრავლისა, საკითხი ქრისტიანობის ჩამოყალიბების პირველი სამი საუკუნის მანძილზე გაურკვეველი რჩებოდა. IV საუკუნიდან ვითარება მკვეთრად იცვლება ქრისტიანობისა და წარმართობის ურთიერთმორიგების ტენდენციის სასარგებლოდ, რაც განაპირობა, ერთი მხრივ, ხელისუფლების პოზიტიურმა განწყობილებამ და, მეორე მხრივ, „ერესების“ არსებობამ, რომლებიც ინტელექტუალური დისკუსიების გაცხოველებას იწვევდა და დღის წესრიგში ახალი, მნიშვნელოვანი პრობლემების გადაჭრის აუცილებლობას აყენებდა. ამ დროისათვის ქრისტიანობა ინტენსიურად იწყებს ანტიკური, კლასიკური კულტურის ელემენტების ქრისტიანობის სამსახურში ჩაყენებას. როგორც კრუმბახერი მიუთითებს, „ქრისტიანული აზროვნება წარმართული სამოსით შეიმოსა“ (კრუმბახერი 1912: 330). შუასაუკუნეების ფილოსოფიური აზროვნების ცნებითი აპარატის ფორმირებაში უდიდესია პლატონისა და არისტოტელეს წვლილი. ხოლო ამ ფილოსოფიის არსებითი მახასიათებელი რელიგიურობაა (ფილოსოფია ღვთისმეტყველების მსახურია).

III-IV საუკუნეების ქრისტიანული საღვთისმეტყველო სკოლების მნიშვნელოვანი ნაწილი საერთოდ უარყოფდა ფილოსოფიის მნიშვნელობას ქრისტიანული სარწმუნოებისათვის. უარყოფდნენ და გაურბოდნენ მას. ამ სკოლებს შორის აღსანიშნავია მცირეაზიური (კაპადოკიური) და ჩრდილოაფრიკული (კართაგენული) სკოლები. სხვა საღვთისმეტყველო სკოლები თეოლოგიური სწავლების სისტემატიკაზიისა და ქრისტიანული სარწმუნოების ძირითადი ფორმულირებისათვის, რომლის გამოხატვის ფორმაც სწორედ ეგზეგეტიკა გახლდათ, ცდილობდნენ ბერძნულ-რომაული ფილოსოფიის გამოყენებას. ამ სკოლათა შორის გამოირჩეოდა ორი, ერთმანეთის კონკურენტი საღვთისმეტყველო სკოლა - ალექსანდრიისა და ანტიოქიისა, რომლებმაც გადამწყვეტი როლი შეასრულეს ქრისტიანული საღვთისმეტყველო სწავლების შემდგომ განვითარებასა და ჩამოყალიბებაში და, რომელთა ეგზეგეზაც მნიშვნელოვანწილად განსხვავდებოდა ერთმანეთისაგან.

ამდენად, ბიზანტიაში ხდება ფილოსოფიის თეოლოგიზაცია და თეოლოგიის ფილოსოფიზაცია. ეს ტენდენცია მეტ-ნაკლებად ყველა საღვთისმეტყველო სკოლის კონცეფციაში იკვეთება. თავად საღვთისმეტყველო სკოლების ჩამოყალიბების საფუძველს

ფილოსოფიურ-თეოლოგიური აზროვნების ძირითადი ასპექტები და თავისებურებები განაპირობებს. სხვაგვარად, დიფერენცირება ხდება იმის მიხედვით, თუ ეგზეგეზის რა ხასიათსა და მიმართულებას ავლენს ესა თუ ის სალიტერატურო სკოლა.

IV-V საუკუნეების ქრისტიანულ აღმოსავლეთში არსებობდა სხვა ცნობილი ლიტერატურული ცენტრებიც, რომელთა წარმომადგენლები მნიშვნელოვან გავლენას ახდენდნენ ქრისტიანული აზროვნების განვითარების ზოგად ტენდენციებზე. ამ მოღვაწეთა შორის პირველ რიგში უნდა დავასახელოთ ბასილი დიდი, გრიგოლ ღვთისმეტყველი და გრიგოლ ნოსელი. ისინი კარგად იცნობდნენ კლასიკურ კულტურას და განეკუთვნებოდნენ ე. წ. „ახალი ალექსანდრიელების“ მიმართულებას. ეს მიმართულება, რომელიც იყენებდა ფილოსოფიური აზროვნების მიღწევებს, ძირითად პრიორიტეტად სახავდა რწმენისა და ცოდნის ურთიერთმიმართების საკითხს, რაც ქრისტიანული ღვთისმეტყველებისა და კლასიკური ფილოსოფიური აზროვნების, სხვაგვარად – თეოლოგიისა და ფილოსოფიის სინთეზს გულისხმობდა. ამასთან, ისინი არ იზიარებდნენ ალექსანდრიული სკოლის მოღვაწეების უკიდურეს მისტიკურ-ალეგორიული აზროვნების მიმართულებას.

მესამე პერიოდი ხასიათის ჩამოყალიბებაზე მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა იმ ერესების არსებობამ, რომლებიც დოგმატური საკითხების არაზუსტი ინტერპრეტირების შედეგად წარმოიშვა. შემდგომი განწვალვებისაგან თავის დაზღვევის მიზნით, მესამე პერიოდის მოღვაწეები ორიენტირებულნი იყვნენ არა იმდენად ორიგინალური თხზულებების შექმნაზე, რამდენადაც წინარე ეპოქების წმინდა მამების ნააზრვეის ციტირებაზე. ამით აიხსნება კომპილაციური და კატენებიანი საკითხავების შექმნა. ამ გარემოებამ, თავის მხრივ, გამოიწვია ჟანრის განვითარების შეფერხება.

რა ვითარებაა ეგზეგეტიკური მწერლობის განვითარების თვალსაზრისით საქართველოში? საქართველოში ეგზეგეტიკური ჟანრის განვითარება შეიძლება ორი ასპექტით განვიხილოთ: 1. ნათარგმნი ძეგლები 2. ორიგინალური ქართული თხზულებები.

ეგზეგეტიკური ძეგლების თარგმნა ქართველ მოღვაწეებს უძველესი დროიდანვე დაუწყიათ. კ. კეკელიძე მიუთითებს, რომ „პირველს ქართულ თარგმანს, ამ სიტყვის პრიმიტიული მნიშვნელობით, ჩვენ ვპოულობთ ესტატე მცხეთელის მარტვილობაში, რომელიც VI საუკუნეშია დანერილი, არქიდეაკონი სამოილი უთარგმნის ესტატეს საღმრთო წერილის, ე. ი. ძველისა და ახალი აღთქმის, ისტორიას. თარგმანება სამოილისა მდგომარეობს ამ ისტორიის თავისუფლად და თავისებურად გადმოცემაში, სამუილი მონურად არ მისდევს ბიბლიურ ტექსტს, ხანდისხან მას შორდება, ხანდისხან აკლებს, უმატებს ანდა სცვლის ამა თუ იმ ადგილს, ამ მხრივ საინტერესოა სახარების ინტერპრეტაცია. აქ შეცვლილია იესო ქრისტეს მსახურების თანდათანობა“ (კეკელიძე 1972: 182). ადრეულ

თარგმანთა რიგს განეკუთვნება სევერიანე გაბალოვნელის ექუსთა დღეთა, რომელიც საკმაოდ ვრცელ ეგზეგეტიკურ თხზულებას წარმოადგენს და, რომელიც იერუსალიმის ქართულ ხელნაწერებში აღმოჩნდა. ქართული მწერლობა ძალზე მდიდარია ნათარგმნი ეგზეგეტიკური თხზულებებით. ქართველი მთარგმნელ-მოღვაწეები სწორად აფასებდნენ ეგზეგეტიკური ჟანრის ძეგლების თარგმნის საჭიროებას ქართული საზოგადოებისათვის. X-XI საუკუნეებიდან ამ ჟანრის ძეგლები ინტენსიურად ითარგმნება ქართულ ენაზე. იგივეს ვერ ვიტყვით ამ ჟანრის ორიგინალური ძეგლების შესახებ. გარდა იოანე პეტრიწის პროკლე დიადოხოსის კავშირნი ღვთისმეტყველებითნის განმარტებასა და ეფრემ მცირის ფსალმუნთა განმარტებასა, ორიგინალური ეგზეგეტიკური ძეგლები ქართულ მწერლობაში არ გვხვდება. პირველი ქართველი ავტორი, რომელიც კომპილაციის გზით ფსალმუნთა განმარტების ეგზეგეტიკურ ძეგლი ქმნის, არის ეფრემ მცირე. ეს ძეგლი „შინაარსით, აზრებითა და, საზოგადოდ, მასალით... ორიგინალური არაა, ხოლო გარეგანი კონსტრუქციითა და გეგმით, რომელიც გამოიხატება მასალისა და ნყაროების შერჩევაში და მათ დალაგებაში, ის ეფრემის ორიგინალურ ნაწარმოებად უნდა ჩაითვალოს“ (ეკეკელიძე 1972: 194).

ეფრემ მცირის ფსალმუნთა თარგმანება,⁶ რომლის სრული სათაურია „წმიდათა და ნეტართა მამათა ჩუენთა ალექსანდრიელ მთავარეპისკოპოსთა ათანასესი და კურილესი და სხუათა შემდგომთა მათთაჲ თარგმანებაჲ ფსალმუნთა ნიგნისაჲ, რომელ არიან ასორმოცდაათნი ფსალმუნნი დავითისნი, ხოლო ბერძულისაგან ითარგმნა ნეტარისა მამისა ეფრემის მიერ,“ გარდა ორიგინალური კონსტრუქციისა და გეგმისა, მცირე ორიგინალურ ჩანართებსაც შეიცავს. ჩვენამდე მოაღწია ეფრემის თხზულების მხოლოდ პირველმა ნაწილმა, 1-75 ფსალმუნის თარგმანებამ. ანდერძში, რომელიც დართული აქვს ამ თხზულების ერთ-ერთ (Q 37) ხელნაწერს, ვკითხულობთ: „...გვედრებით ყოველთა, რომელნი მიემთხვნეთ [წმიდასა ამას] ნიგნსა, ლოცვა-ყავთ ზემოკსენებულისა მამისა საბაქ[სთვს] ბერისა, ეფრემ ოშკელისათვს, მოძღუართა, მშობელთა, ძმათა და შვილთა მათთათვს, რამეთუ მათი წინაძღომითა და საჭეთ-მპყრობელობითა და უფროსლა საკმრითა და წარსაგებელითა ქმნილ არს ყოველივე კეთილი ჩუენ ზედა ღმრთისა მიერ, რომელმან ძუელ ოდესმე კარაულიცა ბალამისი აღატყუა, რომლისასა არარაით უნაკლულეს არს აღტყუებაჲ პირუტყუთ-სახესა ამას გონებასა ჩემ მცირისა და უნდოესა ეფრემისსა, რომელმან-ესე ვთარგმნე ბერძენთა ენისაგან ქართველთა ენად და მოქენე ვარ ღმრთისა წმიდითა ლოცვითა თქუენითა ავოცად ბრალთა და ცთომილებათა ჩემთა,

⁶ ეფრემ მცირის ფსალმუნთა თარგმანების შესახებ იხ. მ. შანიძის გამოკვლევა „ეფრემ მცირის ფსალმუნთა თარგმანების ტექსტისათვის;“ თბ., 1971

დაინერა ნმიდა ესე წიგნი შავსა მთასა, სანახებსა წმიდისა სუმეონისსა, მონასტერსა მამისა ეზრადსსა ჳელითა [იოვანე] ხუცისა მთავარადსისადა...“ (Q 37; 8r) (დობორჯგინიძე 1998: 8)

ეფრემ მცირის ფსალმუნთა თარგმანება, რომელიც წარმოადგენს თეოდორიტი კვირელის, ორიგენეს, ისიდორე პილუსელის, იოვანე ოქროპირის, მაქსიმე აღმსარებლისა და გრიგოლ ღვთისმეტყველის ნაშრომების კომპილაციას, თავის მხრივ არის ფსალმუნთა გამოკრებული თარგმანების ერთ-ერთი ძირითადი წყარო. იგი „მრავალმხრივ საყურადღებო ძეგლია. ...შექმნილი უნდა იყოს XII ს.-ში სხვადასხვა ქართულ და ბერძნულ წყაროთა კომპილაციის გზით“ (დობორჯგინიძე 1998: 8).

ორიგინალური ეგზეგეტიკური ძეგლია იოანე პეტრიწის **განმარტება პროკლე დიადოხოსის ღვთისმეტყველების საფუძვლებისა**. ერთი შეხედვით უჩვეულოა, რომ იოანე პეტრიწმა ხელი მოჰკიდა იმ თხზულების კომენტირებას, რომლისგანაც, როგორც თვითონვე შენიშნავს, „წარწყმდა სამგზის წყეული არიოზი.“ მაგრამ იქვე დასძენს, რომ, თუ მას განწმედილი გონებით მიეახლები და წმიდა მამათა აზრით იხელმძღვანელებ („სახლვართა მამათა წმიდათასა ნუ გარდაჰვლინდები“) (მელიქიშვილი 1999: XXXI), მაშინ ეს წიგნი სულიერ საცთურად არ შეგეჟმნება.

ეგზეგეზის რა მეთოდებს იყენებს იოანე პეტრიწი და პრინციპებით ხელმძღვანელობს კომენტირებისას? პეტრიწი თანაბრად მიმართავს როგორც სილოგიზმის, დასაბუთების, ისე ანალოგიის, მაგალითის გზას. თუმცა ამ ორ მეთოდს იგი ფილოსოფიასა და თეოლოგიას შორის ანანილებს და მწვალებლობის საფრთხის აცილების მიზნით, „ღვთისმეტყველებისას... ამჯობინებს ჩვენების, ნათელყოფის, სახეებისა და მაგალითების გზას და არა სილოგიზმის მეთოდს (რომელსაც წარმატებით იყენებს ბუნებითი, ანუ ფიზიკური და ფილოსოფიური კატეგორიების შესახებ მსჯელობისას), ვფიქრობთ, სწორედ ამით განსხვავდება იგი თავისი დროის რაციონალისტური მიმართულების ბიზანტიელი თეოლოგებისაგან, რომლებიც სილოგიზმის კანონებით სვლისას, ლოგიკური არგუმენტაციის გზაზე აუცილებლობით მიდიოდნენ დოგმების უარყოფამდე“ (მელიქიშვილი 1999: XXXI).

ამდენად, როგორც შევნიშნეთ, ორიგინალური ეგზეგეტიკური თხზულებები ქართულში, გარდა მითითებულისა, არ გვაქვს, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ იმ სქოლიო-კომენტარებს, რომლებიც ზოგიერთი ხელნაწერის არშიებზე გვხვდება. სქოლიო-კომენტარები, ე. წ. „შეისწავებები“ ერთგვარი ტექნიკური ხერხია იმისთვის, რომ დამატებითი ინფორმაცია, სათქმელი დედნისეული ტექსტის შეუცვლელად გადმოიცეს. ბიბლიური წიგნებისა თუ წმიდა მამათა ნაშრომებისადმი ამგვარ დამოკიდებულებასაც თავისი ახსნა აქვს. ბიბლიის ღვთის სიტყვად მიჩნევა-გააზრება წარმოადგენდა ბიბლიის შინაარსის მისტერიალური ასპექტით განხილვის საფუძველს, რაც

თავისთავად მის შეცვლას (სიტყვათა და წინადადებათა ნიშნების თვალსაზრისითაც კი) დაუშვებელს ხდოდა არა მხოლოდ გადანერის, თარგმანის შემთხვევაშიც კი. „თარგმანი „მასვე და ერთსა უნდა პმეტყუელებდეს... და აქუნდეს ოდენ მოსწავება პირსა თითოეულისა სიტყუასა.“ ეს არის ბიბლიური წიგნების თარგმნის უმნიშვნელოვანესი თეოლოგიური პრინციპი, რომლის დაცვას, ზოგ შემთხვევაში, ენათა ინდივიდუალური ბუნება შეუძლებელს ხდის. ის, რაც ბერძნულისათვის და ებრაულისათვის ბუნებრივია, „არა უსაკუთრეს არს ქართულისათვის“ (დობორჯგინიძე 1998: 145). რაც შეეხება წმიდა მამათა ნაშრომებს, ამ ნაშრომებისადმი დამოკიდებულება განისაზღვრებოდა დოგმატური საკითხების განუხრელი დაცვის აუცილებლობით. ეს პრინციპი დაედო საფუძვლად კატენურ კრებულებს, მათი შემდგენელების მიზანი პატრისტიკის ეგზეგეტიკური მემკვიდრეობის შენარჩუნება იყო. ხოლო ეს მემკვიდრეობა თავის მხრივ სავალდებულო ორიენტირი უნდა ყოფილიყო ბიბლიის კომენტატორთათვის. ამავე პრინციპით ხელმძღვანელობდნენ საღვთისმეტყველო ძეგლების მთარგმნელები, ამით აიხსნება ის გარემოება, რომ ისინი არამცთუ ორიგინალურ ეგზეგეტიკურ თხზულებებს არ ქმნიან, თარგმანშიც კი ერიდებიან საკუთარი ნააზრევის ჩართვას. ასე, მაგალითად: ეკლესიასტეს განმარტებათა გელათური ვერსია (ხელნაწერი A 61), რომელიც ვრცელი ეგზეგეტიკური, კატენური ტიპის თხზულებაა, შეიცავს მხოლოდ ერთ ჩანართს, რომელიც ორიგინალური ქართული ნარმოშობისაა: „მამაჲ ეფთჳმე მთანმინდელი იტყჳს: ხოლო აღრჩეჳად სულისად ვნებულთა ნებათა სულისათა ვჰგონებ მე ყოფად“ (A 61; 106. 1). ეს კომენტარი, რომელიც ძირითად ტექსტშია ჩართული, საფიქრებელია, რომ არმიაზე განთავსებული სქოლიო უნდა ყოფილიყო, რომლის ტექსტში ჩართვაც მოგვიანებით, გადანერისას მოხდა.

ამდენად, დავინახეთ, რომ ეგზეგეტიკური ჟანრის განვითარების ძირითადი წილი ბიზანტიურ მწერლობაში კლასიკურ პერიოდზე მოდის, მოგვიანო პერიოდის ძეგლების ავტორები შემოქმედებითობითა და აზროვნების სიღრმით აღარ გამოირჩევიან, ხოლო ქართულში ეს ჟანრი ორიგინალურ ნიადაგზე საერთოდაც არ განვითარებულა, ნარმოდგენილია ძირითადად ნათარგმნი ძეგლებით და ამ ჟანრის ნაწარმოების სრული ნიმუში მხოლოდ იოანე პეტრიწის სამწერლობო მემკვიდრეობაშია მოცემული პროკლე დიადოხოსის *კავშირის განმარტების* სახით. ამ გარემოებას ორგვარი ახსნა უნდა ჰქონდეს: 1. ქართულ მწერლობაში ეგზეგეტიკური ჟანრის ძეგლების ნაკლებობა განაპირობა იმავე მიზეზმა, რომელმაც ბიზანტიურ მწერლობაში ამ ჟანრის განვითარების შეფერხება გამოიწვია – უკვე შექმნილ ძეგლებზე და ავტორიტეტულ პერსონებზე ორიენტირება (ავტორიტეტის ცნება და როლი იმდენად მნიშვნელოვანი ფაქტორი იყო, რომ ზოგჯერ ნაკლებად ცნობილი მწერლები საკუთარ

ნაშრომებს ამგვარ ცნობილ ადამიანებს მიანერდნენ ხოლმე). 2. ბიზანტიურ მწერლობაში ეგზეგეტიკური ჟანრის ძეგლების სიმრავლემ და თემატურმა მრავალფეროვნებამ ქართველ მთრგმნელ-მოლვანეთა მთელი შემოქმედებითი პოტენციალი სწორედ მთარგმნელობითი საქმიანობისაკენ მიმართა და ამგვარად შეივსო ის ხარვეზი თუ ნაკლოვანება, რომელიც ამ თვალსაზრისით არსებობდა ქართულ სასულიერო მწერლობაში.

დამონშებანი:

ბეზარაშვილი 2004: ბეზარაშვილი, ქ. რიტორიკისა და თარგმანის თეორია და პრაქტიკა გრიგოლ ღვთისმეტყველის თხზულებათა ქართული თარგმანების მიხედვით, თბ.: 2004.

დობორჯგინიძე 1998: დობორჯგინიძე, ნ. ფსალმუნთა გამოკრებული თარგმანება და ძველი ქართული ლინგვისტური აზროვნების საკითხები; სადისერტაციო ნაშრომი ფილოლოგიის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად., თბ.: 1998.

კეკელიძე 1972: კეკელიძე, კ. ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, თბ.: 1972.

კრუმბახერი 1912: K. Krumbacher. Die griechische Literatur des Mittelalters. Berlin, 1912

მელიქიშვილი 1999: მელიქიშვილი დ. იონანე პეტრიანი, განმარტება პროკლე დიადოხოსის ღმრთისმეტყველების საფუძვლებისა, თბ.: 1999

შანიძე 1971: შანიძე, მ. ეფრემ მცირის ფსალმუნთა თარგმანების ტექსტისათვის, თბ.: 1971

A 61 — ხელნაწერთა ეროვნული ფონდი

A 292 — ხელნაწერთა ეროვნული ფონდი

ინტერკულტურული ჰერმენევტიკა და თანამედროვე გერმანულენოვანი ლიტერატურა

*„ნაციონალური ლიტერატურა ამჟამად
ახალს ბევრს ვერაფერს გვეტყვის. ეხლა
მსოფლიო ლიტერატურის დრო დგება და
თითოეულმა იმისათვის უნდა ილვანოს,
რომ დააჩქაროს ეს ეპოქა.“*

იოჰან ვოლგანგ ფონ გოეთე.

ჩვენ ვცხოვრობთ გლობალიზაციის და ევროპის პოლიტიკური ინტეგრაციის საუკუნეში, ჩვენი სულიერი, სამეცნიერო, პირადი კონტაქტების ინტერნაციონალიზაციის ეპოქაში, რომელშიც განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება როგორც საკუთარი ეროვნული ფასეულობების მოფრთხილების, ასევე უცხო კულტურებისა და სოციალური კონვენციების გაგებისა და შესწავლის საკითხს. მე-20 საუკუნეში მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში მიმდინარე პოლიტიკურმა, ეკონომიკურმა და საზოგადოებრივმა ცვლილებებმა, სხვადასხვა ეთნოსის წარმომადგენელთა მასობრივმა მიგრაციამ, პოლიტიკურმა გადასახლებამ და რეპატრიაციამ ნამოჭრა კულტურათა თანაცხოვრების, ურთიერთობისა და ინტეგრაციის პრობლემა, რამაც თავისი ასახვა ჰპოვა ინტერკულტურულ ლიტერატურაში და ამ ლიტერატურის თემატიკაში, განსაზღვრა მრავალი მწერლის შემოქმედებითი გზა. იმატა მწერალთა რაოდენობამ, რომლებიც დროებით ან მუდმივად ცხოვრობენ საზღვარგარეთ და ქმნიან ინტერკულტურულ ლიტერატურას უმთავრესად იმ ქვეყნის ენაზე, სადაც ისინი ცხოვრობენ. ინტერკულტურული ჰიპერიდენტიფიკაციის გზას დაადგა ბევრი სამშობლოში დარჩენილი მწერალიც, რომლებმაც თავი დააღწიეს ეთნოცენტრისტული ან სხვა თავსმოხვეული მონოკულტურული აზროვნების ზეგავლენას. მოვლენათა ამ კონტექსტში, ბოლო ათწლეულების მანძილზე, მკვეთრად გაიზარდა ინტერესი ინტერკულტურული ლიტერატურის მიმართ, რომლის უმთავრესი ამოცანაა ხელი შეუწყოს სხვადასხვა კულტურებში დამკვიდრებული ცხოვრების წესისა და ქცევის ნიმუშების რეფლექსიას და შეიმუშაოს სათანადო ალტერნატივები და რეკომენდაციები კულტურათა შორის დიალოგის დასაჩქარებლად. როგორც ეთნოცენტრიზმის გადალახვა, ასევე „უცხოს“ ცნების მართებული გააზრება და უცხოობის პრობლემის დაძლევა დღეს მხოლოდ ენათა შორის დიალოგითაა შესაძლებელი, რომელშიც მედიატორის როლი იმ ქვეყნის ენას

ეკისრება, რომელზეც აქვეყნებენ თავიანთ ნაწარმოებებს სხვა ეროვნებათა წარმომადგენლები.

ინტერკულტურული ლიტერატურა, რომელიც ასახავს ერთი მხრივ, ფიქციურ, მეორე მხრივ კი, ჩვენი კულტურისა და ემპირიული რეალობისათვის „უცხო“ სამყაროს, გვაძლევს ამ უცხოთან ურთიერთობის, მისი ადეკვატური რეცეპციის და კრიტიკული რეფლექციის საშუალებას. ამ გაგებით, სიტყვაში „ინტერკულტურული“ განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ცნება „ინტერ“ („შორის“), რადგან ეთნოცენტრისტულ პოლუსებს შორის დაძაბულობის მოხსნა და დიალოგის გამართვა, განსხვავებულ კულტურათა ურთიერთგაგება არის სანინდარი, ერთმანეთზე შექმნილი კლიშე-წარმოდგენების, სტერეოტიპების და მტრის ხატის დამსხვრევისა. ინტერკულტურულ ლიტერატურათმცოდნეობას განსაკუთრებული როლი და საზოგადოებრივი პასუხისმგებლობა ეკისრება ყოფიერების ორი განსხვავებული სახის — ქრისტიანული დასავლეთისა და მუსულმანური აღმოსავლეთის პოლარიზების ელიმინაციაში. სწორედ ამიტომ, ინტერკულტურული ლიტერატურის სფეროში მოღვაწე მრავალი მეცნიერი „ინტერკულტურულის“ გაგების სხვადასხვა თეორიულ კონცეპტს გვთავაზობს, რომელთა შორის განსაკუთრებით საყურადღებოდ მიგვაჩნია ჰ. ბაბჰას, ე.ვ. საიდის, ი. შაბერმასის, ჰ.გ. გადამერის, პ. ბრენერის, თ. ადორნოს, ვ. ბენ-ჟამენის, ნ. მეკლენბერგის და ლ. კროტცერის ჰერმენევტიკული მოდელები.

ჩიკაგოს უნივერსიტეტში ინდური ლიტერატურის მკვლევარის, ჰომი ბაბჰას (ბრონფენი 1997: 1-29) თეორიული კონცეპციის მიხედვით, ცნება „ინტერკულტურული“ არ გულისხმობს ცალკეულ ჰომოგენურ კულტურათა შეხვედრასა და შერწყმას, რადგან, ერთი მხრივ, ყოველ ჰომოგენურ კულტურაში გვხვდება ოპოზიციურ განწყობათა და ურთიერთსაინანაღმდეგო ტენდენციათა გადაკვეთა, მეორე მხრივ კი, პოსტკოლონიალური სამყაროს წარმომადგენელთა და მიგრანტთა მთავარი თვისება და არსებობის წინაპირობა მათი ჰიბრიდულობაა. მაგალითად, თურქი ავტორი, რომელიც თავის ნაწარმოებებს გერმანულ ენაზე წერს, არც თურქული კულტურის ნამდვილი წარმომადგენელია და არც გერმანულ კულტურასთან მთლიანად ასიმილირებული ინდივიდი. მას გააჩნია მხოლოდ ჰიბრიდული იდენტურობა, რომელიც მან შეიძინა მისთვის ინდივიდუალურად მნიშვნელოვანი ელემენტების წარმოჩენის, მისი თურქული ცხოვრების წესის ხელახალი გააზრებისა და დეფინიციის საფუძველზე.

ამერიკაში მცხოვრები პალესტინელი კომპარატივისტის, ედუარდ ვ. საიდის გამოკვლევაში: „ორიენტალიზმი. დასავლეთის კონცეფცია აღმოსავლეთის ქვეყნების შესახებ“ (ჟოფმანი 2006: 32-34) გაცხოველებული დისკუსია გამოიწვია როგორც დასავლეთის, ასევე აღმოსავლეთის ქვეყნებში, ამ ქვეყნებზე შექმნილი სტერეოტიპების

კონფრონტაციის გამო. მუსულმანურ და ქრისტიანულ სამყაროებს შორის დაპირისპირების გამწვავება 2001 წლის 11 სექტემბრის მოვლენების, ასევე 2006 წლის დასაწყისში პრესაში მუსულმანური სინმინდების კარიკატურების გამოქვეყნების შემდეგ, უკვე აღარ შეიძლება მხოლოდ აკადემიურ საკითხად მივიჩნიოთ. მსოფლიოში მშვიდობა იმაზეა დამოკიდებული, თუ როგორ შესძლებს ორივე მხარე ერთმანეთზე შექმნილი სტერეოტიპების დაძლევისა და კლიშე-ნარმოდგენების შეცვლას. ინტერკულტურულ ლიტერატურას ამ კონფლიქტის მოგვარებაში შეუძლია თავისი ცივილური ფუნქციის შესრულება და მნიშვნელოვანი წვლილის შეტანა. ამ კონტექსტში ინტერესს მოკლებული არ არის ე.ვ. საიდის მოსაზრება, რომელიც უკავშირდება „ორიენტზე“ გავრცელებული სტერეოტიპების დამსხვრევას. ე.ვ. საიდი აღნიშნავს, რომ ევროპელთა და ამერიკელთა მიერ აღმოსავლეთის ქვეყნების აღსანიშნავად გამოყენებული, განზოგადოებული ცნება: „ორიენტი“, სინამდვილეში მოიცავს განსხვავებული კულტურის მქონე სხვადასხვა ქვეყანას: მაროკოს, ავღანისტანს, ეგვიპტეს, ინდოეთს, ჩინეთს და ა.შ. მაგრამ, ევროპელებისა და ამერიკელებისათვის, ამ ქვეყნების გამაერთიანებელი და დისტინქტიური თვისება არის ევროპულ-ამერიკული კულტურისაგან მათი განსხვავებულობა. „ორიენტის“ ცნება არ ეფუძნება ემპირიულად ხელმოსაჭიდ გამოცდილებას. იგი მხოლოდ ბინარული ოპოზიციის აღმნიშვნელი კლიშე-კონსტრუქციაა, რომელიც ხაზს უსვამს ამერიკელთა და ევროპელთა უპირატესობას ჩამორჩენილ, თუმცა საინტერესო და ეგზოტიკურ ხალხებზე. ე.ვ. საიდი ებრძვის დიქოტომიას ქრისტიანული და მუსულმანური პოლუსებით და თვლის, რომ მცდარია გავრცელებული წარმოდგენა ევროპის, როგორც რაციონალიზმის, ჰუმანურობისა და განმანათლებლობის სიმბოლოს შესახებ. ამ წარმოდგენის თანახმად, პროგრესული და ინდუსტრიულად განვითარებული დასავლეთი მუდმივი ცვლილების პროცესშია, აგრესიული და ფუნდამენტალისტური აღმოსავლეთი კი პირიქით, უცვლელობითა და ჩამორჩენილობით ხასიათდება. ე.ვ. საიდი ცდილობს „ორიენტისა“, და „ოქსიდენტის“ კონფრონტაცია ისტორიულ რაკურსში განიხილოს. მას მაგალითად მოჰყავს ისტორიული მოდელები, რომლებიც ასახავენ ქრისტიანების მიერ მუსულმანების ჩაგვრას. ასეთებია: ევროპელთა მიერ ახლო და შუა აღმოსავლეთის ქვეყნების კოლონიზაცია, ქრისტიანული ომები ქრიასტიან რაინდებსა და მუსულმანებს შორის, ნაპოლეონის დამპყრობლური ომები, ნეოკოლონიზაციის ხანა და ა.შ. ე.ვ. საიდი მიდის დასკვნამდე, რომ ლიტერატურამ და ხელოვნებამ უნდა შეიმუშაოს ოპოზიციური კონცეფციებისაგან თავისუფალი იდენტობის მოდელი. ინტერკულტურულმა ლიტერატურამ გვერდი არ უნდა აუაროს ძალაუფლებისა და კულტურის ნეგატიური სიმბიოზის, ევროპელთა და ამერიკელთა მსოფლიოში დომინანტობის საკითხს და მათ მიერ „უცხოზე“ შექმნილ დამამცირებელ სტერეოტიპებს.

გერმანისტმა ანდრეა პოლაშეგმა თავის დისერტაციაში (პოლაშეგი 2005: 28-38) გააკრიტიკა ე.ვ. საიდის მიერ ცალმხრივად წარმოჩენილი კვლევა, რომელიც არ ითვალისწინებს ისეთ ისტორიულ ფაქტებს, როგორიცაა: ისლამური ხალიფატის ბატონობა ესპანეთსა და სიცილიაში, ბიზანტიისა და მონღოლთა იმპერიები, მოგოლთა ბატონობა ინდოეთში და ა.შ. ორიენტის, როგორც "უცხო" დამახინჯებული აღქმა, არ წარმოადგენს ყველა ევროპელის დამახასიათებელ თვისებას. აღმოსავლეთის ქვეყნებში ამერიკელებსა და ევროპელებზე ასევეა შექმნილი კლიშეები, რომლებიც მათ ახასიათებენ როგორც ფულზე და მატერიალურზე ორიენტირებულ, არარელიგიურ და აღვირახსნილ ადამიანებს. რაც შეეხება "კულტურათა დიალოგის" ძალაუფლებით დეტერმინაციისა და მართვის საკითხს, რომელთანაც მჭიდროდაა დაკავშირებული "უცხო" პრობლემის გადაჭრა, ინტერკულტურულმა ლიტერატურამ არ უნდა იხელმძღვანელოს მხოლოდ უნივერსალისტური ჰერმენევტიკის პოსტულატით. ამ პოსტულატის თანახმად, ევროპული კულტურის ძირითად ღირებულებებს: განმანათლებლობას, ჰუმანიზმსა და ტოლერანტობას მსოფლიოს ხალხებზე უნივერსალური ზემოქმედების უნარი აქვთ და ამიტომ "უცხო" გაგებაც უნივერსალისტურ პრინციპებს უნდა ეფუძნებოდეს. ა. პოლაშეგის აზრით, უნივერსალისტური კონცეფციის ზემოაღნიშნული პოსტულატის კრიტიკული რეფლექსია სამწუხაროდ, ხშირად იდეოლოგიური დებატების მიღმა რჩება.

ალოიზ ვირლახერი (ვირლახერი 1990: 51-79) ცდილობს ჩანედეს "უცხო" ფენომენს მისივე უცხოობაში". ტრადიციული ჰერმენევტიკის ცალმხრივობის დაძლევის ერთ-ერთ გზად ა. ვირლახერს მიაჩნია ტექსტის "უცხო" პერსპექტივით კითხვა, "უცხო" იდენტობის რეცეპცია და როლური თამაშების გამოყენება.

კრიტიკული თეორიის მიმდევარი იურგენ ჰაბერმასი (ჰოფმანი 2006: 40) თვლის, რომ სამყარო კულტურათა კომუნიკაციისა და ურთიერთგაგების ბაზისია, მაგრამ თუ ინტერკულტურულ კონსტელაციებს არაფერი აქვთ საერთო ტრადიციულ ან ისტორიულ ასპექტში, მაშინ ინტერკულტურული ჰერმენევტიკა ვერ შესძლებს "უცხო" გაგების მოდელის შექმნას და ეს ფაქტი პირველ რიგში ა. ვირლახერის კონცეფციის საწინააღმდეგოდ მეტყველებს. ასეთ შემთხვევაში ინტერკულტურული ჰერმენევტიკა უნდა დაეყრდნოს ყველა კულტურისათვის საერთო თემატიკას, როგორიცაა: დაბადება და სიკვდილი, სიყვარული და სიძულვილი, ახალგაზრდობა და სიბერე და სხვ.

ჰანს გეორგ გადამერი (გადამერი 1975: 279) თავის წიგნში: "სინამდვილე და მეთოდი" გვთავაზობს პოსტულატს ტექსტის ორმხრივი გაგების შესახებ, რაც გულისხმობს მკითხველისა და ტექსტის (ავტორის) ჰორიზონტთა შერწყმას, მათ შორის თანხმობას, რასაც შედეგად მოსდევს "უცხო" გაათავისება.

პეტერ ბრენერი (ჰოფმანი 2006: 40-41) ყურადღებას ამახვილებს კულტურის რელატივისტურ და უნივერსალისტურ მიმდინარეობებს შორის არსებულ დაძაბულობაზე და აღნიშნავს, რომ ერთი მხრივ, უნივერსალისტური ნორმები ჰუმანიზმის ფასეულობათა შკალას ქმნიან. მათზე დაყრდნობით შესაძლებელია განსხვავებულ კულტურათა კომუნიკაცია, მაგრამ უნივერსალისტები ევროპული განმანათლებლობისა და ჰუმანიზმის ფასეულობებს თავს ახვევენ არაევროპულ კულტურებს და ამ ხერხით ცდილობენ მათზე ზეგავლენის მოხდენას. მეორე მხრივ, კულტურის რელატივისტურ მიმდინარეობას აქცენტი გადააქვს არა იმდენად „უცხოს“ გაგებაზე, რამდენადაც კულტურათა დისტინქტური მახასიათებლების და განვითარების სპეციფიკური თავისებურებების იმპლიკაციაზე. პ. ბრენერს მიაჩნია, რომ გავრცელებული წარმოდგენა, თითქოსდა განსხვავებულ კულტურებს ბევრი რამ აქვთ საერთო და მსგავსი, სინამდვილეში აიხსნება იმ ფაქტით, რომ მე-19 საუკუნეში, კოლონიზაციისა და იმპერიალიზმის ხანაში, მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში ევროპის გაბატონებამ უნივერსალისტური აზროვნების წესი დაამკვიდრა. დღეს, გლობალიზაციის ეპოქაშიც არსებობს იმის საშიშროება, რომ ევროპულ-ამერიკული კულტურის ელემენტები ჩავთვალთ საერთო ანთროპოლოგიურ კონსტანტებად. ამის გამო ინტერკულტურულ ჰერმენევტიკაში პრობლემატურია ანთროპოლოგიური ღირებულებებისა და „საერთო კულტურული თემების“ გამოყენების საკითხი. „უცხოს“ გაგების პირობაა ადამიანის არსებობის კულტურულად განსხვავებული პირობების, მისი კულტურის სპეციფიკის აღქმა-გაგება. ინტერკულტურული ჰერმენევტიკის პრობლემა პ. ბრენერის აზრით, სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ იგი ცდილობს ევროპული ტრადიციების გენერალიზაციას და საკუთარი კულტურის მახასიათებლების გადატანას ემპირიულიდან ტრანსცენდენტალურ დონეზე. ინტერკულტურული ჰერმენევტიკა, რომელიც ფაქტიურად „უცხოს“ ჰერმენევტიკას წარმოადგენს, ევროპელთა თვისებებსა და ქცევის ნორმებს საყოველთაო ადამიანურ თვისებებად და ნორმებად აცხადებს.

ჰერმენევტიკის პრობლემატიკასთან დაკავშირებული მომდევნო მოსაზრება წამოაყენა თეოლოგმა ჰანს კიუნგმა, რომელიც სხვადასხვა რელიგიაში ეძებს მსოფლიო მორალს და ჰუმანიზმის მოდელს. პ. კიუნგის მსგავსად, 2006 წ. ესენის კულტურის მეცნიერებათა ინსტიტუტში წამოწყებული „ჰუმანიზმის პროექტის“ ავტორებიც მოგვიწოდებენ ჰუმანიზმის მოდელის ორმხრივი აღიარებისაკენ. მათი აზრით, კულტურათა შორის ომის თავიდან აცილება მხოლოდ მაშინაა შესაძლებელი, თუ პატივს ვცემთ სხვადასხვა კულტურათა თავისებურებებს, თანაარსებობის ძირითადი ნორმების დაცვით (ჰოფმანი 2006: 42).

ვალტერ ბენუამენი და თეოდორ ადორნო (ადორნო 1966:192) ყურადღებას ამახვილებენ ძალაუფლების მჭიდრო კავშირზე კულტურასთან და ასეთი კულტურული კონსტელაციის ნეგატიურ შედეგებზე. ამის ნიმუშად ისინი მიიჩნევენ ნაციონალ-სოციალისტების კულტურას, რომელიც მიზნად ისახავდა ხალხთა დაპყრობასა და დაჩაგვრას. კაცობრიობის ისტორიაში კულტურათა აყვავება ხშირად უკავშირდებოდა სხვა კულტურათა დამონებას, მაგ. ცნობილია რომაელთა მიერ სხვა ეთნიკური ჯგუფების დამორჩილება, „ახალი სამყაროს“ დაპყრობა ესპანელთა და სხვა ევროპელთა მიერ, ნაპოლეონის დამპყრობლური ომები და ა.შ. მეოცე საუკუნის ისტორიულ პროცესებში შეინიშნება არა მხოლოდ ცალკეული ქვეყნების დაპყრობის, არამედ ქვეყანაში მცხოვრები ცალკეული ეთნოსების განადგურების ტენდენცია. ამიტომ ინტერკულტურულმა ლიტერატურამ უნდა გააცნობიეროს თავისი საზოგადოებრივი და პოლიტიკური პასუხისმგებლობა ძალაუფლებისა და კულტურის მონოპოლიზაციასთან მიმართებაში.

ნორბერტ მეკლენბურგი თხზულებაში: „კულტურული და პოეტური უცხოობის შესახებ“ (მეკლენბურგი 1990:80-102) უნდობლობას უცხადებს უნივერსალისტურ პერსპექტივას, რომელიც უგულვებელყოფს უცხო კულტურათა გამოცდილებას. ამ გამოცდილების გაზიარება განაპირობებს ევროპული მოდერნიზაციის პროცესის დეფიციტების რეფლექსიას, რასაც გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს მე-20 საუკუნის ინტერკულტურული ლიტერატურისათვის. კულტურის უნივერსალისტური თეორიის შედეგია მთელი რიგი „არაევროპული და არათანამედროვე“ თემების იგნორირება, როგორცაა: ბუნებასთან სიახლოვე, გრძნობათა სამყარო, საკვების მომზადების რიტუალი, პატრიარქალური ოჯახის ფენომენი და სხვ. თუმცა, სწორედ არათანამედროვე ცხოვრების ფორმების რეფლექსიის შედეგად არის შესაძლებელი თანამედროვე კულტურისათვის ალტერნატიული პერსპექტივების დასახვა, რადგან უცხო კულტურის რეფლექსია იმის წინაპირობაა, რომ მსგავსისა და ნაცნობის ფონზე უკეთესად შევიცნოთ განსხვავებული. შეიძლება „უცხო“ აღქმა-გაგებას ყოველთვის ვერ შევძლოთ, მაგრამ უნდა შევეცადოთ ეს ფენომენი განსაზღვრული საზოგადოებრივი ურთიერთობის კონტექსტში ავხსნათ.

ლეო კროიტცერის (კროიტცერი 1996: 591-599) კონცეფციის მიხედვით, ინტერკულტურული ლიტერატურათმცოდნეობა წარმოადგენს განვითარებად, კომპარატივისტულ კვლევას, რომლის მიზანია ლიტერატურაში ასახული მოდერნიზაციის სხვადასხვაგვარი გამოცდილების აღწერა. მაგ. თურქი წარმომავლობის გერმანელი მწერლის გამოცდილების რეცეპციამ შესაძლოა გაამდიდროს ევროპელი მკითხველის გამოცდილება და თეზაურუსი, დააჩქაროს მისი მოდერნიზებული სამყაროს კრიტიკული შეფასება. თანამედროვე ინტერკულტურულმა ლიტერატურამ საკუთარი და უცხო

სამყაროების შედარების ბაზაზე უნდა დაიწყოს დისკუსია მოდერნიზაციის პროცესის გაუმჯობესებისა და გლობალიზებული სამყაროს უკეთ მონყობის შესახებ. თუ ინტერკულტურულობა ნიშნავს "უცხო" გამოცდილების იმპლიკაციას, მაშინ ისმის კითხვა, თუ რომელი ლიტერატურული საშუალებებითაა შესაძლებელი ასეთი გამოცდილების გამოხატვა და მისი რეცეპცია. ლ. კროტცერი ასეთ ლიტერატურულ საშუალებებად თვლის: სატირას, პაროდიას, გროტესკს, კომედიას და ტრაგედიას. ინტერკულტურულ სფეროში სხვადასხვა კულტურული პერსპექტივის კონფრონტაციის დროს კონტრასტისა და გაუცხოების ეს ფენომენები განსაკუთრებით ხშირად გვხვდება.

ინტერკულტურული ლიტერატურის არაგერმანული ნარმოშობის ავტორები წერენ მათთვის არამშობლიურ გერმანულ ენაზე, რომელიც მათი მშობლიური კულტურის (თურქული, იტალიური, ჩეხური, და სხვ.) ექოს აჟღერებს. მათ მშობლიურ და გერმანულ ენას შორის გაბმულია ერთგვარი შინაგანი მონოლოგი, რომელიც მშობლიურ კულტურას ეფუძნება და გერმანელი მკითხველისათვის უცხო სამყაროს აღწერას ეძღვნება. ეს მწერლები აყალიბებენ ინტერკულტურულ აზროვნებას, რომელიც მოიცავს როგორც მშობლიური, ასევე უცხო კულტურის ფასეულობებს, აზროვნების თავისებურებებს, კომუნიკაციისა და ცხოვრების სტილს, ქცევის კონვენციებს, ენობრივ და ვიზუალურ სიმბოლოებს და სხვ. თანამედროვე გერმანული ინტერკულტურული ლიტერატურის ავტორები ქმნიან „მომავლის ენას“, რომელიც შეიცავს ან მათი მშობლიური ენისათვის ტიპურ ლექსიკას, ან გერმანულ სიტყვებს არაგერმანული კონოტაციებით, რომლებიც უკეთ გამოხატავენ ავტორის ჩანაფიქრს. ინტერკულტურული ნაწარმოების ენაში ხშირად გვხვდება ომონიმები — ფორმით იდენტური, მშობლიური და უცხო ენის სიტყვები, რომლებსაც ორივე ენაში განსხვავებული მნიშვნელობები აქვთ. მათ ავტორი ოსტატურად იყენებს მკითხველის დასაინტერესებლად იუომისტული და ემოციური ეფექტების შესაქმნელად. შესაძლოა, ეს ყოველივე სხვადასხვა მენტალიტეტებს შორის ზღვარის მოშლის, გერმანულ მკითხველთან ინტერკულტურული დიალოგის გამართვის საშუალებაა.

დამონებანი:

ადორნო 1966: Adorno Th. Negative Dialektik. Frankfurt am Main, 1966.

ბრონფენ 1997: Bronfen E./Benjamin M. Hybride Kulturen. Einleitung zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte. In: Therese Steffen (Hrsg.): Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte. Tübingen, 1997.

გადამერი 1975: Gadamer H.G. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. 4. Auflage, Tübingen, 1975.

- ვირლახერი 1990: Wierlacher A. Mit fremden Augen oder Fremdheit als Ferment. Überlegungen zur Begründung einer interkulturellen Hermeneutik deutscher Literatur (1983). In: Dietrich Krusche A.W.(Hrsg.):Hermeneutik der Fremde.München 1990.
- კროიტცერი 1996: Kreuzer L. Eigensinn und Geschichte. Überlegungen zu einer Literaturwissenschaft als interkultureller Entwicklungsforschung.In: Dannenberg L. Vollhardt Fr. (Hrsg.): Wie international ist die Literaturwissenschaft? Methoden-und Theoriediskussion in den Literaturwissenschaften: kulturelle Besonderheiten und interkultureller Austausch am Beispiel des Interpretationsproblems (1950-1990). In Zusammenarbeit mit Böhme H. und Schönert J. Stuttgart-Weimar 1996.
- მეკლენბურგი 1990: Mecklenburg N. Über kulturelle und poetische Alterität. Kultur-und literaturtheoretische Grundprobleme einer interkulturellen Germanistik.In: Krusche D.Wierlacher A.(Hrsg.):Hermeneutik der Fremde, München,1990.
- პოლასეგი 2005: Polaschegg A. Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischen Imagination im 19. Jahrhundert. Berlin-New York 2005.
- ჰოფმანი 2006: Hofmann M. Interkulturelle Literaturwissenschaft: Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, 2006.

პოლიტიკური კომედიის ჟანრი და დემოკრატია

კარგი იქნებოდა, ქართულ თეატრში თანამედროვე პოლიტიკოსთა ანუ ხალხის მსახურთა შესახებ კომედია დაგვედგა. მეტი კომიკური ეფექტისათვის მოქმედება შეიძლება სხვა ქვეყანაში და სხვა ეპოქაში, მაგალითად, ძველ ათენში გადავიტანოთ (ანუ მივმართოთ ჩვეულ კომიკურ ხერხს: კარგად ნაცნობი სიტუაციის უცხო გარემოში გადატანას), შესაბამისად, ქიტონებსა და პიმატიონებში გამოწყობილნი წარმოგვიდგებიან მოქმედი პირებიც (ანუ ჩვენთვის კარგად ნაცნობი პოლიტიკური ფიგურები ჩვენთვის კარგად ნაცნობი ფრაზებით), ხალხს პერსონიფიცირებული დემოსი განასახიერებს. კომედიის სიუჟეტი შესაძლებელია აგებული იყოს ხალხის-დემოსის მსახურობაზე პრეტენზიის მქონე პერსონათა ურთიერთდაპირისპირებაზე, დაახლოებით ასეთი პერიპეტეიებით: დემოს-ბატონის ორი ძველი მსახური ახალს დაუჩაგრავს. დაჩაგრულთაგან ერთ-ერთში ჩვენ იმ მსახურს შევიცნობთ, რომელმაც თავის დროზე, ხალხის მიერ არჩეულმა, მისთვის დაკისრებული დიდმნიშვნელოვანი საქმის ხელმძღვანელობა თავისივე ნებით საძულველ მეტოქეს გადააბარა იმ იმედით, რომ იგი ჩაფლავდებოდა, მაგრამ მოხდა პირიქით: მეტოქემ საქმეს თავი წარმატებით გაართვა, რის გამოც დემოსმა იგი ალაზევა და ახლა სწორედ ის ჩაგრავს ძველ მსახურებს. აი, როგორ იხსენიებენ ეს უკანასკნელნი თავიანთ ბატონს ზურგს უკან: „ბატონად გვყავს ერთი ტეტია მოხუცი, ლობიოს მოყვარე, ანჩხლი, ფხუკიანი, გამოყრუებული დემოსი...“ მსახურები ჩივიან, რომ მათ მიერ დემოს-ბატონისათვის განეულ სამსახურს ახალი გაიძვერა მსახური თავის თავზე მიიწერს: იგი „...ბატონს შეუძერა, დაუნყო ფერება, ლიქნა და ლაქუცი, თავბრუ დაახვია... თუ ჩვენ გავამზადეთ რაიმე, მოგეტაცუებს და ბატონს მიაართმევს...“ რა გამოსავალი აქვთ დემოსისგან მოძულეებულ ძველ მსახურებს ამ სიტუაციიდან? ერთადერთი: ახლანდელი ფავორიტი უნდა დაამზონ, თანაც, რაკი თავად დისკრედიტებული არიან, ამ გაიძვერას რომ აჯობოს, ვინმე მასზე უარესი უნდა მოძებნონ. მართლაც მოძებნიან ასეთს და დაიყოლიებენ შემდეგი მოტივით: „ხალხზე ბატონობას არც განათლებული, არც პატიოსანი კაცი არ სჭირდება, მხოლოდ უმეცარი და უსაზიზღრესი... დაშაქრულ სიტყვებით დაატკბე დემოსი. დემავგოგობისათვის რაც არის საჭირო, შენ ყველაფერი გაქვს: ეს ხმა საშინელი, ბა ზრული აღზრდა...“. მაგრამ ვინ დაუჭერს მხარს ასეთ კაცს? ვინ და, ყველა „ლირსეული... ნესიერი“ მოქალაქე, რომლებიც აღზევებულ მსახურს ვერ იტანენ. ისინი ნიშნისმოგებით მიმართავენ მას: „... ახლა სხვა გამოჩნდა, შენზე ბევრად საზიზღარი... ცხადი არის, დაგამზობს და დაგამარცხებს

ყველაფრით: თაღლითობით, თავხედობით, ეშმაკობით, სიცრუით... არსებობს ქვეყნად... უტიფარზე უტიფარი სიტყვაც..." მართლაც იმართება დებატები ორ კანდიდატს შორის ანუ დემოს ბატონის ამჟამინდელ მთავარ მსახურსა და ამ ადგილის პრეტენდენტს შორის, რომლის დროსაც ისინი ერთმანეთს ურთიერთშეურაცხყოფაში, ურთიერთბრალდებებსა და, რაც მთავარია, დემოსის პირფერობაში ეჯიბრებიან. მაგ., თუკი მთავარი მსახური ბატონს ზურგს უკან "ჭკუათხელ დემოსად" იხსენიებდა, ახლა უკვე მის მიმართ ასე აპელირებს: "შენ გამო მირტყამენ ესენიც და ისინიც... მიტომ, რომ მიყვარხარ და შენზე ვგოჯდები!" ორი კანდიდატი ერთმანეთს ეჯიბრება ასევე დემოსისათვის ფანტასტიკური დაპირებების მიცემაში და ისიც დიდად ნასიამოვნები უსმენს... აქ მოქალაქეების ერთი გუნდისაგან ასეთი სიტყვები გაისმის: "დემოს, საოცარია შენი ძალაუფლება, შენი, როგორც ტირანის, ეშინია ყველას, იოლად კი ბრიყვდები, გიყვარს, რომ გატყუებენ, ანდა გელიქნებიან; სულელივით უყურებ ყველას პირდაპირნილი, გონება კი გტოვებს". თუმცა დემოსის საქმე არც მთლად უიმედოა. აი, რას ვისმენთ უცებ მისგან: "მაგათ, ყველას, მიყურეთ, ეშმაკობით ვაჯობებ, თუმცა კი აქვთ ჭკუაში გაცურება ჩემი... მუდამ თვალყურს ვადევნებ ჩუმად, თითქოს ვერ ვხედავ, რომ ყველაფერს მპარავენ, სულ ამოვანთხევიან, რაც კი მოუპარავთ მათ..." და აი, ძველი მსახურის კორუფციაზე თვალახელილი დემოსი უპირატესობას ახალ კანდიდატს ანიჭებს იმ იმედით, რომ სწორედ ის მოემსახურება მას ერთგულად და წესიერად (?). ძველი მსახურები სასწრაფოდ შემოეხვევიან დემოსის ახალ რჩეულს და მისთვის განეული სამსახურის სანაცვლოდ თანამდებობებს ითხოვენ... ახალი მსახური მართლაც კეთილსინდისიერად შეუდგება თავის საქმეს, დემოსი გონზე მოსული და განახლებულ-გააბალგაზრდავებულა, ყველა იმედით შეჰყურებს მომავალს... დამხობილ მსახურს ქუჩაში მიაბრძანებენ, სწორედ იმ ადგილს მიუჩენენ, სადაც ადრე ამჟამინდელი მსახური საქმიანობდა (ანუ დემოსის ძველი და ახალი ფავორიტები ერთმანეთს ადგილს უცვლიან)...

ამგვარი კომედიის აქტუალობა ეჭვგარეშეა და, შესაბამისად, კომიკური ეფექტიც გარანტირებული... თუმცა ბევრი მკითხველი, რასაკვირველია, მიხვდა, რომ ეს სულაც არ არის ახალი კომედია, მეტიც — ეს უძველესი კომედიაა, რომლის მოქმედება მართლაც (და არა — ვითომ) ოცდახუთი საუკუნის წინანდელ ათენში ვითარდება და რომლის ავტორი კომედიის მამად მიჩნეული არისტოფანეა.

"მხედრების" სიუჟეტი ჩვენ ძალიან ზოგადად გადმოვეცით (ციტირებულია პასაჟები: 40-44; 45-49; 53-55; 192-194; 216-219; 328-333; 384-386; 395-396; 730-732; 1111-1121; 1142-1150 ლევან ბერძენიშვილის თარგმანით), თუმცა კომედიის მთელი რიგი დეტალები ჩვენს დღევანდლობასთან კიდევ არაერთი ანალოგიის საბაზს გვაძლევს. ამ თვალსაზრისით იგივე შეიძლება ითქვას

არისტოფანეს სხვა კომედიების შესახებაც, მაგრამ თავად არისტოფანეს ფენომენს ანალოგი არა აქვს: წარმოუდგენლადაც კი გვეჩვენება, ხელისუფალზე რომ არაფერი ვთქვათ (არისტოფანეს დაცინვის ობიექტები ხომ მისი თანამედროვე გავლენიანი პოლიტიკური ლიდერები არიან⁶), ზოგადად, ხალხის და დემოკრატიული სისტემის ასე გამასხარავება.

ჩვენი დღევანდელი ყოფა, შეიძლება ითქვას, ზღვა მასალას გეთავაზობს დრამატული კომედიისათვის. მართლაც იდგმება ყოფითი კომედიური სპექტაკლები, ტელესერიალებიც. ტელესივრცე გადავსებულია მასხარაობაზე, ოხუნჯობაზე აგებული შოუებით, მათ შორის, პოლიტიკურ ფიგურებსა თუ მოვლენებზე; ამისათვის გამოყენებულია მრავალი კომიკური საშუალება, მათ შორის, ბალაგანისა და არქაული კომედიისათვის დამახასიათებელი: პუბლიკის დაცინვა მსმენელისაკენ პირდაპირ თითის გაშვერით (მაგ., *კომედი შოუში*, სადაც მონვეულ სტუმრებს დასცინიან); რეალურ ადამიანსა და პერსონაჟს შორის მკვეთრი ზღვარის არარსებობა (დღეს ამას ასეთი ფორმა აქვს: ცნობილი პიროვნებები ხშირად ან თავადვე მონაწილეობენ ტელედადგმებში გამოგონილ პერსონაჟებთან ერთად ან მათ ტელეფონით ელაპარაკება პერსონაჟი), ცხოველური ნიღბები (ვირი სანდრო), უხამსობები... ნამდვილად არ იგრძნობა პოლიტიკურ მოვლენებზე სხვადასხვა სახის სახუმარო რეპლიკების ნაკლებობა, მაგრამ არ ჩანს პოლიტიკური კომედიები: ტელეეკრანებიდან გაქრა სიუჟეტის მქონე იმ ტიპის მცირე კომედიებიც კი, როგორიც იყო „დიდების ზღაპარი“, „დარდუბალა“ ან „ჩვენი ეზო“. არადა, სწორედ დრამატული ქარგა აძლევს კომედიოგრაფს საუკეთესო შესაძლებლობას (თუნდაც ფანტასმაგორიის ფორმით, პიპერბოლიზების, გროტესკისა თუ სხვა მხატვრული ხერხების გამოყენებით) მიზეზ-შედეგობრივი კავშირების სიღრმისეული გააზრების შედეგად მოვლენა დინამიკაში, ლოგიკურ განვითარებასა თუ პერსპექტივაში დაგვანახოს. ვერ ვიტყვით, რომ მასობრივი ინფორმაციის საშუალებები, განსაკუთრებით კი პრესა, მიუხედავად ყველაფრისა, სიტყვის თავისუფლების რეალიზაციას ვერ ახდენდნენ (ზოგჯერ შეიძლება ეს თავისუფლება თავგასულობაშიც კი გადადიოდეს). მაშ, რატომ ტოვებს მხატვრული შემოქმედება პოლიტიკური შეზღუდულობის შთაბეჭდილებას?

⁶ „მხედრები“, მაგალითად, დემოსის საყვარელი მსახურის პროტოტიპი კლეონა, დაჩაგრული მსახურებისა კი — ნიკიასი და დემოსთენე. მიუხედავად იმისა, რომ ხალხის მიერ იყო სტრატეგოსად არჩეული, ნიკიასმა მტერთან გადამწყვეტ ბრძოლაში სარდლობა მისთვის საძულველ კლეონს დაუთმო ამ უკანასკნელის კრახის იმედით, მაგრამ ამით შესაძლებლობა მისცა მას ბრწყინვალე გამარჯვება მოეპოვებინა და ხალხის ფავორიტად ქცეულიყო; თუმცა დემოსთენე აცხადებდა, რომ ეს გამარჯვება სინამდვილეში მისი დამსახურება იყო, რომელიც კლეონმა თავის თავზე მიიწერა.

სწორედ ამ გადასახედიდან იწვევს ჩვენს განსაკუთრებულ ინტერესს ძველი ატიკური კომედია, სადაც „სიტყვის თავისუფლება ისეთ საგნებზე და მოვლენებზეც ვრცელდება, რომლებიც ყველაზე თავისუფალ კონსტიტუციებშიც კი ტაბუირებულია“ (იეგერი 2001: 420). აქედან გამომდინარე დგება ამ კომედიის დემოკრატიასთან მიმართების საკითხი: მაინც, რა განსაკუთრებული პირობები იყო შექმნილი ათენში შემოქმედებითი თავისუფლებისათვის? რატომ იწყნარებდა დემოკრატიული რეჟიმი პოეტი-კომედიოგრაფის — არისტოფანეს კრიტიკულ პათოსს, მაშინ, როდესაც მისი თანამედროვე ფილოსოფოსი სოკრატე თავისუფალი აზროვნებისათვის სწორედ ამ რეჟიმმა სიკვდილით დასაჯა?

ათენის დემოკრატია, სარკე ჩვენი დემოკრატიისა — ასეთი სათაური აქვს ერთ თანამედროვე სამეცნიერო-პოპულარულ ნაშრომს (დიუფრენი 1994), რომელშიც ათენის სახელმწიფო კანონები და ვითარება თანამედროვე დემოკრატიული თვალთახედვით განიხილება (ანტიკური საბერძნეთის მიმართ მსგავსი ინტერესი სოციოლოგიურ კვლევებში განსაკუთრებით საგრძნობია). თავად ათენის დემოკრატიული სახელმწიფოს სარკედ კი, საერთო აღიარებით, სწორედ კომედია გვევლინება (კერძოდ, არისტოფანეს კომედიები, რაკი სრული სახით მხოლოდ მათ მოალწიეს ჩვენამდე), რამდენადაც კომედიის უანრი ეპოქალურ მოვლენებსა და იდეებს თანამედროვე ცხოვრებაზე მათი ზემოქმედებით, თანამედროვეთა ცოცხალი აღქმით წარმოგვიდგენს.

მართლაც რომ სარკესავით არის არეკლილი ჩვენთვის კარგად ნაცნობი (როგორც სამამულო, ისე საერთაშორისო მასშტაბით) რეალობანი ძველ ათენში: სახელმწიფო მოწყობის (*პოლიტიის*) საკითხის აქტუალობა; ოფიციალურად სწორედ პოლიტიასთან დაკავშირებული მსოფლმხედველობრივი ურთიერთშეუთავსებლობა იქნა დასახელებული ათენისა და სპარტის სამხედრო კავშირებს შორის დანყებული ომის (ე. წ. პელოპონესის ომის) მიზეზად (ბერძნულ პოლისებში დემოკრატიული თუ ანტიდემოკრატიული სახელმწიფო გადატრიალებები, შესაბამისად, ან ათენის, ან სპარტის აქტიური მხარდაჭერით ხორციელდებოდა); სახეზეა ომის მდგომარეობისათვის დამახასიათებელი ეგზალტაცია და უკულმართობანიც (მაგალითად, „სიტყვების მნიშვნელობებიც კი შეიცვალა: დაუფიქრებელი სითამამე ვაჟკაცობად იწოდებოდა, წინდახედული სიფრთხილე — ლაჩრობად...“ თუკიდდე, *ისტორია*: III, 82); მიუხედავად საომარი ვითარებისა, საგულისხმოა, საზოგადოების განსაკუთრებული ინტერესი აღზრდის პრობლემებისადმი. დემოკრატიის სიკეთესთან ერთად თავს იჩენს მისი თანმხლები უარყოფითი მხარეებიც: მაგ., მდიდარი მოქალაქეებისათვის სახელმწიფოსაგან თანხების „შენერა“ სამხედრო საჭიროებებისათვის (*ტრიერარქია*), სანახაობებისათვის (კერძოდ, თეატრალური წარმოდგენებისათვის — *ქორეგია*), *სიკოფანტია* (საზოგადოებრივი დამსმენების მიერ მდიდარ მოქალაქეთა ანტისახელმწიფოებრივ ქმედებებში მხილება და სანაცვლოდ მათ

მიერ სახელმწიფოს სასარგებლოდ გადახდილი ჯარიმიდან წილის მიღება)...

ყველაფერი ეს აისახება კომედიაში და საგანი ხდება კომიზმისა, რაც, სოციოლოგების დაკვირვებით, საზოგადოდ დამახასიათებელია პოლიტიკური, კულტურული და ზნეობრივი ქაოსით წარმოშობილი ნევროზისათვის, საგანგამო მდგომარეობისათვის, ინტელექტუალური რევოლუციისათვის... (რენო 2006).

სიცილი, როგორც ცნობილია, არისტოტელემ ადამიანის განმსაზღვრელ თვისებად აღიარა (*De partibus animalium*: III, 10, 673 ა 8, 28) და, ამგვარად, იგი, ვ. იეგერის მართებული შეფასებით, აზროვნებასა და მეტყველებასთან ერთად თავისუფალი სულის გამოსატყულებად მოიაზრა (იეგერი 2001: 414-415). ცხადია, სიცილი, ისევე როგორც მეტყველება და გონება, ადამიანის სიკეთის მაჩვენებელიც შეიძლება იყოს და ბოროტებისაც, სიბრძნისაც და სიბრიყვისაც, მაგრამ, ნებისმიერ შემთხვევაში იგი თავისუფალი რეაქციაა ამა თუ იმ სახის შეუსაბამობაზე. აქედან გამომდინარე, სიცილის თავისუფლება სიტყვისა და აზრის თავისუფლების დემოკრატიული პრინციპების ერთგვარი პრაქტიკული რეალიზაციაა (ცხადია, პიროვნების პატივისა და ღირსების ხელშეუხებლობის გათვალისწინებით).

სწორედ სიცილის თავისუფლების დემოკრატიასთან მიმართების თვალსაზრისით განვიხილავთ ამჯერად არისტოფანეს ფენომენს. ამ საკითხს ორი ასპექტი აქვს: ერთი — ეს არის არისტოფანეს მიერ დემოკრატიული პოლისის ცხოვრების კომიკურად წარმოდგენა, ხოლო მეორე — თავად პოლისის პოზიცია კომედიური წარმოდგენის მიმართ.

არისტოფანეს კომედიების შესახებ სხვადასხვა აზრი არსებობს: ო. მ. ფრეიდენბერგი, მაგალითად, თვლიდა, რომ არქაული კომედია, რომელიც დიონისური დღესასწაულებიდან წარმოიშვა (განმაქიქებელი იამბი მნიშვნელოვანი ელემენტია ამ დღესასწაულებისა, ასევე — წმინდასა და სათაყვანოს კომიკური სახით წარმოდგენა), რიტუალის კონტექსტში უნდა მოვიანოთ და არავითარი იდეურობა მასში არ უნდა ვეძიოთ, რომ მისი მიზანი სიცილია და სხვა არაფერი (ფრეიდენბერგი 1998: 345-371). მეცნიერი აღიარებს ანტიკური კომიკური პლანის შემეცნებით ფუნქციას, მაგრამ არ ცნობს მის პოლიტიკურ მიზანდასახულობას. თავის მსჯელობას იგი ამგვარად აყალიბებს: სამყარო ადამიანს ორი რიგის მოვლენებით წარმოუდგებოდა, რომელთაგან ერთი მეორის პაროდისა წარმოადგენდა. ამ სიტყვაში დღეს გარკვეული აბსტრაქცია და ლიტერატურულობა იგულისხმება, ანტიკურობაში კი ის იყო ჰიბრისტიკული ასპექტი სერიოზულისა, რომელიც მას „უკულმა“ ამოატრიალებდა... (იქვე: 345) ძველი კომედია არ არის პოლიტიკური. ის ქმნიდა პოლიტიკურ პაროდისა და არა სატირას. პაროდია უბრალო აწრდილია სერიოზული ჟანრისა, სადაც შინაარსის ნაცვლად არის

ჰიბრისტიკული „უკულმა“, რომელსაც უბრალოდ ფორმალური მსგავსება აქვს მასთან, რასაც მასხრად იგდებს და აჯავრებს. აჯავრებს კი იგი პერსონებს და არა იდეებს. შეცდომაში შევყავართ იმას, რომ იგი ათამაშებს ქურუმებს, პოლიტიკოსებს, ფილოსოფოსებს, სარდლებს... სატირა კი ყოველთვის იდეურია. ცალკეული პიროვნებების დაციინვისას მას მხედველობაში აქვს მოვლენა მთლიანობაში... ო. ფრეიდენბერგის აზრით, არისტოფანეს კომედიებში იდეების ძიება ნიშნავს მათ ვერ გაგებას (იქვე: 363). თანამედროვე ინგლისელი მეცნიერის — მ. ჰითის თვალსაზრისითაც, არისტოფანეს კომედია პოლიტიკურია მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც მის თანამედროვე პოლიტიკურ ცხოვრებას ხდის დაციინვის საგნად, მაგრამ რამდენადაც იგი პოლიტიკურ რეალობაზე ზემოქმედებას არ ისახავს მიზნად, აპოლიტიკურად უნდა ჩაითვალოს (ჰითი 1987: 42).

სხვები პირიქით, არისტოფანესთან სწორედ იდეოლოგიაზე (ლოსივი 1980: 175; რენო 2006) ან სატირაზე ლაპარაკობენ (ლოსივი 1980: 175-176; ბერძენიშვილი 1999); მეტიც, მიაჩნიათ, რომ კომედია ათენში ცენზორის როლში გამოდის, და რომ სწორედ ეს ანიჭებს არისტოფანეს კომედიებს იმ უჩვეულო სერიოზულობას, რაც მისი მხიარული ნიღბის მიღმა იმალება (იეგერი 2001: 421). მის შემოქმედებას აი, ამგვარად, ულტრათანამედროვე ტერმინოლოგიითაც კი აანალიზებენ: „არისტოფანეს ბუფონადის მიღმა პოლიტიკური მესიჯი უეჭველია, თავის იდეოლოგიას იგი თავისი მუზით გამოსახავს“ (რენო 2006). „მხედრებით“ მან ერთგვარი წინასწარი PR-აქცია ჩაატარა „ზომიერთა“ მხრიდან... მან გამოავლინა არაჩვეულებრივი ტალანტი იმიჯმეიკერისა და პოლიტიკენოლოგისა“ (პოლიტიკური... 2003).

საკიკურ კომედიაზე რიტუალური ჰიბრისტიკის ტრადიციების გავლენა უდავოდ მნიშვნელოვანი ფაქტორია, რითაც მართლაც შეიძლება აიხსნას ამა ქვეყნის ძლიერთა მიმართ კომედიოგრაფოსთა ზღვარს გადასული მოურიდებლობა: თუკი გარკვეულ დღესასწაულებზე ღმერთების გამასხარავება შეიძლება, ადამიანებისა — მით უმეტეს. ათენის პუბლიკას ნამდვილად უნდა ჰქონოდა რიტუალური ჰიბრისტიკის განცდა თეატრში წარმოდგენილი კომედიის ცქერისას (წინააღმდეგ შემთხვევაში, გაუგებარია, ანაქსაგორას, ალკიბიადეს, სოკრატესაგან განსხვავებით, რატომ არ წაუყენეს ასებუიას — უკრძალველობის ბრალდება არისტოფანეს, რომელიც ღმერთებს კარიკატურულად გამოსახავდა), მაგრამ ისიც უდავოა, რომ ხელისუფალთა და მათი პოლიტიკის საჯაროდ პაროდირება, ასევე მათი ძალაუფლების წყაროსი — დემოსისა, თუნდაც წმინდა ჰიბრისტიკული ასპექტით, დემოკრატიული სახელმწიფო სისტემის გარეშე შეუძლებელი იქნებოდა. ძველი კომედიის დემოკრატიასთან კავშირზე ბერძენი თავადვე ლაპარაკობდნენ: კერძოდ, მეგარელები პირდაპირ აცხადებდნენ, რომ მათთან კომედია დემოკრატიასთან ერთად დამკვიდრდა (არისტოტელე, *De poetica*: III, 1448 a 29).

ფაქტიურად, იგივე აზრია გამეორებული არისტოფანეს შესახებ გავრცელებულ ანეგდოტებში (რომელთა მნიშვნელობას ლ. ბინო არა მათ სინამდვილეში, არამედ მათ აზრობრივ დატვირთვაში ხედავს. იხ. ბინო 1843): რომ ის არ უყვარდათ ლაქედემონელებს, რადგან მათ აწყობდათ ხალხი მოტყუებული ყოფილიყო, რომ სპარსეთის მეფე საბერძნეთის ამბებს რომ იგებდა, მაცნეს ჯერ მათი ფლოტის შესახებ უსვამდა კითხვას, მერე კი — არისტოფანეს კომედიების მიმართ ათენელთა დამოკიდებულებაზე, რომ თურმე პლატონს ათენის საზოგადოების ჭეშმარიტი სახის გასაცნობად სიცლილის მმართველისათვის არისტოფანეს კომედიები გაუგზავნია და ა. შ.

ასე რომ, ჰიბრისტიკა შეიძლება განსაზღვრავდა კიდევაც კომედიის ხასიათს ათენში, მაგრამ რიტუალურიდან ის ნამდვილ პოლიტიკურ ჰიბრისტიკად განვითარდა (შესაძლოა, თავდაპირველად, ათენელთათვის შეუმჩნეველადაც). არისტოფანე აშკარად გამოდის რიტუალური პაროდის ჩარჩოებიდან; კონცეპტუალური კრიტიკის გამო წარმოდგენები პოლიტიკურ მნიშვნელობას იძენენ, რასაც ხელისუფალთა მხრიდან მის მიმართ წაყენებული პოლიტიკური ბრალდებებიც მონიშნავს (მათ შორის მისი კომედიის ანტისახელმწიფოებრივი ხასიათის შესახებ).

თუმცა ბრალდებებს არავითარი ვნება არისტოფანესათვის არ მოუტანია. ამიტომაც, მიუხედავად ყველაფრისა — რიტუალური ჰიბრისტიკის ტრადიციულობისა თუ ასევე დემოკრატიული პოლიტიკის ღირსებებისა — მაინც გაკვირვებას იწვევს ათენის სახელმწიფოსა და ხელისუფლების ტოლერანტობა. თეატრი, როგორც ცნობილია, ანტიკურ საბერძნეთში არა უბრალოდ გასართობი კულტურული დაწესებულება, არამედ სახელმწიფო სტრუქტურის ნაწილი იყო; დრამატული წარმოდგენების ორგანიზებაზე (თავდაპირველად, ეს იყო მხოლოდ ტრაგედია) სახელმწიფო ზრუნავდა; საკონკურსო სპექტაკლებზე დასწრება ყველა მოქალაქის საპატიო მოვალეობად ითვლებოდა, გამარჯვებულ დრამატურგს კი ოფიციალურ პატივს მიაგებდნენ. კომედიის წარმოდგენისას, რომელსაც მკვეთრად გამოხატული პუბლიცისტური ფუნქციონირება ჰქონდა (რაკი ის თანამედროვე მოვლენებზე რეაგირებდა), თეატრი ერთგვარი მედია საშუალების ფუნქციასაც ასრულებდა, აქ კი, როგორც ვთქვით, სახელმწიფო პოლიტიკისა და ამ პოლიტიკის განმსაზღვრელთა უმწვავესი კრიტიკა გაისმოდა. აქედან გამომდინარე, ო. საბი თვლის, რომ კომედია სახელმწიფომ თავად მოაქცია თავისივე სტრუქტურაში მისი გაკონტროლების მიზნით და, ამდენად, კომედოგრაფოსის, მათ შორის არისტოფანეს ფუნქციაც ათენის სახელმწიფოში ხელისუფლებასთან კამათის რიტუალი უნდა ყოფილიყო (საბი 2001). ამ შემთხვევაში უკვე საუბარია არა ტრადიციულ

* ამ თვალსაზრისით ლირიკული პოეზიის კომედიასთან მიმართების საკითხს ამჟღავნად არ ვეხებით.

ჰიბრისტიკაზე, არამედ პოლიტიკური დატვირთვის მქონე რიტუალიზებულ კრიტიკაზე, დაცინვაზე, რომელსაც სოციალური კათარსისის ფუნქცია ეკისრებოდა. ო. საბის აზრით, სწორედ ამით აიხსნება ის, რომ სახალხო კრებებზე არსებობდა აკრძალული თემები (ამას *აქარნელებიც* მოწმობს), თეატრში კი — არა; ამით აიხსნება სახელმწიფოს მიერ არისტოფანეს შეწყნარება (მეტიც, დაფასება) და სოკრატეს შეუწყნარებლობა, რომელიც თავისი კრიტიკული საუბრებით სახელმწიფოს მიერ დადგენილ წესრიგში ვერ თავსდებოდა.

უნდა აღინიშნოს, რომ ადამიანებში დაგროვილი აგრესიის განმუხტვის ფუნქციას ჯერ კიდევ სახალხო დღესასწაულებისთვის დამახასიათებელი იამბი ითავსებდა. ხოლო კომედიის ესთეტიკური განწმენდი ეფექტი ემოციური დაძაბულობის სიცილით მოხსნისათვის, როგორც ჩანს, ანტიკურობაში მართლაც იყო უკვე გაცნობიერებული (ფხაკაძე 2005: 340). ეს გამოცდილება შემდგომში სათანადოდ იქნა ათვისებული და განვითარებული ხელისუფალთა მიერ, რომლებიც საკუთარი კრიტიკის დაშვებას თანხმდებიან უფრო რადიკალური გამოვლინებების თავიდან ასაცილებლად. ცხადია, კომედია, მისთვის ნიშნული ანალიტიკურობის გამო, მით უფრო, ხალხზე ხელოვნების ზემოქმედების ძალას თუ გავითვალისწინებთ, არაპოპულარული ხელისუფალისათვის საკმაოდ საშიშია, მაგრამ, მეორე მხრივ, იგი აგრესიის განეიტრალების საშუალებაა, რაკი მისი წყალობით უსამართლობაზე ანუ არაადეკვატურობაზე რეაქცია არა რისხვა, არამედ სიცილია. თანამედროვე დემოკრატიულ სახელმწიფოებში, როგორც ვიცით, ნახალისებულიც კი არის ხელისუფლების დაცინვა ათასგვარი სატელევიზიო შოუების საშუალებით. გ. ბალანდიეს ნათქვამი აქვს: „ხელისუფლების უდიდესი ეშმაკობა მდგომარეობს იმაში, რომ მას ეკამათონ რიტუალურად, რათა სინამდვილეში იგი უფრო გაძლიერდეს“ (ბალანდიე 1978).

ხელისუფლებაზე საჯაროდ ხუმრობის შიში ნამდვილად არის ერთ-ერთი კრიტერიუმი რეჟიმის ავტორიტარულად კვალიფიკაციისათვის, მაგრამ არც ასეთი ხუმრობების დაშვება არის დემოკრატიულობის განმსაზღვრელი: მონარქებსაც ჰყავდათ მასხარები და პაროდისტის ნომერიც აუცილებლობით იყო წარმოდგენილი საბჭოთა კრემლში გამართულ ღონისძიებებზე. დაცინვა საშიში ხდება მხოლოდ კონტროლიდან გამოსვლის შემთხვევაში (რამდენადაც ღია და თავისუფალი სიცილი დამცინავის მხრიდან დასაცინისადმი შიშისა და რიდის გაქრობას და, შესაბამისად, საჭიროების შემთხვევაში, მასზე გადაბიჯების მზადყოფნასაც გულისხმობს: „საფრანგეთი — ეს არის აბსოლუტური მონარქია, სახუმარო სიმღერებით შეზღუდული“ — ეს სიტყვები რევოლუციამდე ცოტა ხნით ადრე ყოფილა ნათქვამი).

კომედიის თავისუფლება იმ სახით, როგორც ეს ძვ. წ. V ს-ის ათენში იყო, როგორც ცნობილია, არსად და აღარასოდეს განმეორებულა. მას უკვე არისტოფანეს სიცოცხლეშივე დაუნესდა

საზღვრები. ელინიზმის ხანიდან არისტოფანეს საერთოდ აღარ დგამდნენ, მიუხედავად იმისა, რომ მას ჰყავდა დამფასებლები რომშიც და შუა საუკუნეებშიც. მისი დადგმები მხოლოდ XX საუკუნეში განახლდა: პაროდის გასაგებად მაყურებლისათვის აუცილებელია კომედიაში აღწერილი მოვლენების ადეკვატური გამოცდილება.

არისტოფანეს კომედიების წარმატება (ყოფილა შემთხვევები, როდესაც თანამედროვე მაყურებელს ავტორი მოუთხოვია სცენაზე^{**) დასტურია იმისა, რომ ეს კომედიები, შედეგი დემოკრატიული პოლიტიკისა (მივიჩნევთ ათენის დემოკრატიულ რეჟიმს პოლიტიკური შიბრისტიკის შემწყნარებლად თუ რიტუალური კრიტიკის კოორდინატორად), დემოკრატიის (უფრო ზუსტად, მის თანმხლებ მანკიერებათა) დაცინვის უნივერსალურ ნიმუშებად გვევლინება. დღეს შეიძლება უცნაურადაც კი მოგვეჩვენოს, რომ ერთ დროს მის კომედიებში იდეების კრიტიკას ვერ ხედავდნენ, მოქმედ პირებს განზოგადებულ სახეებად არ მიიჩნევდნენ. რასაკვირველია, არისტოფანეს პერსონაჟებს კონკრეტული პროტოტიპები ჰყავდათ, მაგრამ მათ მიხედვით შემოქმედებითმა გენიამ ტიპაჟები შექმნა (მაგ., დემაგოგისა და სხვ.); არა მგონია, საკამათო იყოს დემოსის სახის განზოგადებული ხასიათი „მხედრებში“ (იხ. გორდეზიანი 2002: 487). დღევანდელი განსაკუთრებით თვალნათლივ ცხადყოფს, რომ არისტოფანეს მიერ არსობრივად არის დანახული და წარმოდგენილი პრობლემები, რომლებიც დემოკრატიის პირობებში შეიძლება გამოვლინდეს (ხალხისა და მისი რჩეულების ურთიერთდამოკიდებულებაში, სასამართლოსა და სამართლიანობის მიმართების, ტრადიციული და სოფისტური აღზრდის, სოციალური თუ გენდერული თანასწორობის, ომისა და მშვიდობისადმი დამოკიდებულების და სხვა მრავალი თვალსაზრისით).}

სწორედ ამის გამო არის ოცდახუთი საუკუნის წინანდელი კომედიები დღეს უაღრესად გასაგები და ახლობელი დემოკრატიული წყობის ქვეყნების ადამიანებისათვის. ამის გამოა, რომ არისტოფანეს პოლიტიკასთან მიმართების თემა აქტუალობას არ კარგავს და ის მკვლევარებშიც, რომლებიც ა. ვ. გომის შემდეგ (გომი 1938) ამ თემას „გაცვეთილად“ აცხადებენ (ჰითი 1987: 7), მის სხვადასხვა ასპექტებს თავადვე უძღვნიან მონოგრაფიებს (მ. ჰითის ნაშრომი გადაამუშავებული სახით კვლავ გამოქვეყნდა ონ-ლაინ ნიგნის სახით 2007 წელს).

პოლიტიკური კომედიის დრამატული ჟანრი საქართველოში, როგორც აღვნიშნეთ, უგულბელყოფილია (შოთა რუსთაველის აკადემიურ თეატრში ამ რამდენიმე ხნის წინ ანონსირებული პრემიერა სათაურით — „სტალინზე ნადირობა“, აღარ შემდგარა. თუმცა ჩვენთვის უცნობია პიესის შინაარსი და თანამედროვე პოლიტიკასთან

** ანალოგიური შემთხვევები სსრკ-ში გოგოლის « რევიზორის » დადგმასთან არის დაკავშირებული.

მისი მიმართება). ატიკური კომედიის ფუნქციონირებაზე დაკვირვება გვიდასტურებს, რომ ამის მიზეზი, ერთი მხრივ, დემოკრატიული თავისუფლების დეფიციტია (პოლიტიკოსებისაგან განსხვავებით, ხელოვანი, რომელიც ხელისუფლებაში მოსვლით არ არის დაინტერესებული, ისეთ პირობებში, როდესაც ოფიციალური თვალსაზრისისაგან განსხვავებული აზრი მტრულად აღიქმება, როგორც წესი, საკუთარ მდგომარეობას უფრთხილდება). თუმცა მიზეზი შეიძლება ბოლო ხანებში ჩვენში გაბატონებულ პოლიტიკურ ნიჰილიზმშიც ვეძიოთ, რის ანალოგსაც ისევ და ისევ ატიკური კომედიის ისტორიაში ვპოულობთ: მიუხედავად იმისა, რომ ბერძენისათვის დამახასიათებელი იყო კომიკურ პლანში განეხილათ არა მხოლოდ მითოლოგიური სიუჟეტები (ჩვენამდე მოღწეულია ტრაგედიებისა და კომედიების ერთი და იგივე სათაურები), არამედ, ასევე საზოგადოებისათვის ძალზედ მტკივნეული საკითხები, რეალური ცხოვრებისეული ტრაგედიები და უმძიმესი კონფლიქტები, — უკვე პელოპონესის ომის ბოლოს, როდესაც ათენის მდგომარეობა სრულიად უიმედო იყო (მით უფრო, როდესაც ომში დამარცხებას ათენში ოლიგარქიული გადატრიალებები და დემოკრატიული რევანშებიც დაერთო), კომედიის კრიტიკული პათოსი კულტურაზე და ყოფით მოვლენებზე იქნა გადატანილი... ის, რომ ამ პერიოდისათვის არისტოფანეს დაცინვა პოლიტიკასა და პოლიტიკოსებს აღარ ეხება, გარდა ცენზურისა, უთუოდ პოლიტიკური სკეფსისის შედეგიც უნდა იყოს...

რა გასაკვირია, რომ ის ვითარება, რომელშიც საქართველო უკანასკნელ ხანს აღმოჩნდა, დრამატული პოლიტიკური კომედიისაკენ აღარ განგვანყობდეს: არც უბრალო შიბრისტიკის, არც რიტუალური კრიტიკის, არც სრულიად თავისუფალი შემოქმედების თვალსაზრისით.

დამონემები:

არისტოფანე 2002: არისტოფანე. კომედიები. ტ. I, შესავალი წერილი, თარგმანი და კომენტარები ლ. ბერძენიშვილისა, თბ.: გამომცემლობა „ლოგოს პრესი“, 2002.

ბალანდრე 1978: Balandier G. Anthropologie politique. Paris: PUF, 1978 (3 ed.).

ბერძენიშვილი 1999: ბერძენიშვილი ლ. სატირა და არისტოფანეს „ფრინველები“. კრებული ANAQESIS, ფილოლოგიურ-ისტორიული ძიებანი, აკადემიკოს თინათინ ყაუხჩიშვილის საიუბილეოდ. თბ.: გამომცემლობა „ლოგოსი“, 1999.

ბინო 1843: Binaut L.-A., Aristophane - La comédie politique et religieuse à Athènes [ონ-ლან პუბლიკაცია] Revue des Deux Mondes, tome 3, 1843. მის: [fr.wikisource.org/wiki/Aristophane_-](http://fr.wikisource.org/wiki/Aristophane_-La_comédie_politique_et_religieuse_à_Athènes)

[_La_comédie_politique_et_religieuse_à_Athènes](http://fr.wikisource.org/wiki/Aristophane_-La_comédie_politique_et_religieuse_à_Athènes). Internet.

გომი 1938: Gomme, A.W. Aristophanes and politics, CR 52, 1938, p. 97-109.

გორდუზიანი 2002: გორდუზიანი რ. ბერძნული ლიტერატურა, ელინური ეპოქის ეპოსი, ლირიკა, დრამა. თბ.: გამომცემლობა „ლოგოსი“, 2002.

- დიუფრენი 1994: Dufresne J. La démocratie athénienne, Miroir de la nôtre [ონ-ლაინ პუბლიკაცია] (კვებუკი: გამომც. L'Agora. Recherches et communications inc., Bibliothèque de L'Agora. 1994) მის: <http://agora.qc.ca/biblio/dcmocratie.html>; Internet.
- იეგერი 2001: Йегер В., Пайделя. Воспитание античного грека. Т. 1, Пер. с немец. А.И. Любжина. М.: Грско-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 2001.
- პოლიტიკური... 2003: Основы компромата, Ч. 2, Политическая пародия [ონ-ლაინ პუბლიკაცია] «Телекритика», 7 თებერვალი 2003 (კიევი) მის.: <http://www.telekritika.ua/media-content/kritika/column/2003-02-07/1014>; Internet.
- ლოსევი 1980: Лосев А. Ф. Аристофан. Негнში: Античная литература. Под ред. А. А. Тахо-Годи, 3 изд. Москва: Издательство «Просвещение», 1980.
- რენო 2006: Renaut Ph. Aristophane, le joyeux réactionnaire [ონ-ლაინ პუბლიკაცია] (ლუვენ-ლა ნევი: გამომც. ლუვენის კათოლიკური უნივერსიტეტი, Folia Electronica Classica, 12 (juillet-décembre) 2006. მის.: <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/12/Arist/Aristophane.html>; Internet.
- საბი 2001: Sabit Au. Le théâtre d'Aristophane et la dérision de la démocratie [ონ-ლაინ პუბლიკაცია] «Revue Hermes», Informations divers, Calenda (გამომც. ავინიონის უნივერს. პროფ. ნ. პეტიტო, განთავსებულია 13 მაისიდან 2001) მის.: <http://calenda.revues.org/nouvelle882.html>; Internet.
- ფრეიდენბერგი 1998: Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. 2 изд., Москва: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998.
- ფხაკაძე 2005: ფხაკაძე მ. კომიკურის ფუნქციონირება სავსავერსებში. ნელინდელუი ელინისტიკასა და ლათინისტიკაში. თბილისი: გამომცემლობა «ლოგოსი», 2005, 3, გვ. 335-342.
- ჰითი 1987: M. Heath, Political Comedy in Aristophanes (Hypomnemata 87), Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1987.

ვერიპიდეს „ელენე“ და ბერძნული რომანი — მსგავსებები და განსხვავებები

ფილოლოგიურ მეცნიერებაში დღემდე აქტუალურია ბერძნული რომანის პრობლემები, იმ ჟანრთან დაკავშირებული საკითხები, რომელმაც მსოფლიო ლიტერატურის ერთ-ერთ ყველაზე პოპულარულ ჟანრს — რომანს დაუდო სათავე. ბ-ნი ალიკა ალექსიძე პელიოდორეს „ეთიოპიკის“ შესავალში წერდა: „რომანის პირველი მკვლევარის ფრანგი ფილოლოგის პიერ ჰიუეს (XVII ს.) შრომიდან მოკიდებული მსოფლიო ელინისტიკა დაულალავად ეძებს რომანის ისტორიულ და ლიტერატურულ საწყისებს“ (პელიოდორე 1972:5). სხვადასხვა ქვეყნის ელინისტიკები ამ ჟანრის საწყისებს მოიძიებდნენ, როგორც ბერძნული ლიტერატურის ჟანრებში, ისე ეგვიპტურ მითებში, ბიბლიურ ლეგენდებში, ისტორიოგრაფიის ხალხურ ნაკადში. ისევ ბ-ნი ალიკას დავესებს: „სად არ ეძებდნენ მეცნიერები დაბადების საიდუმლოებით აღბეჭდილი ბერძნული რომანის წინაპრებს?! ყველგან ეძებდნენ და თითქმის ყველგან პოულობდნენ, ყოველ შემთხვევაში, ნათელი ხდებოდა, რომ რომანის საწყისები ძვეს არა რომელიმე ერთი ჟანრის ფარგლებში, არამედ უკავშირდება აზროვნებისა და კულტურის სხვადასხვა დარგს და შემზადებულია ბერძნული ლიტერატურის განვითარების მრავალსაუკუნოვანი პროცესით“ (პელიოდორე 1972: 5).

ბერძნული ლიტერატურის ერთ-ერთი ჟანრი, რომელიც ამ კუთხით მკვლევართათვის ერთობ საინტერესო აღმოჩნდა, ბერძნული დრამა — ტრაგედია გახლდათ. საყურადღებოა, რომ საგანგებო ტერმინის უქონლობის გამო თავად ბერძნები თავიანთ რომანებს სხვა სახელებთან ერთად *δραμα*-ს (ქმედებას) ან *δραματικόν διήγημα*-ს (დრამატულ თხრობას) უწოდებდნენ. საზოგადოდაც, ბერძნული რომანის კომპოზიციაზე საგრძნობია ბერძნული დრამის გავლენა, დრამატული ტექნიკის ელემენტების გამოყენება — მოქმედების დაწყება შუაგული ამბიდან, წინამავალი ვითარების თანდათან, რეტროსპექტიულად ნათელყოფა, მძაფრი ეპიზოდით მოქმედებაში ჩართვა და ა.შ. ეს რაც შეეხება გარეგნულ მხარეს. უფრო მნიშვნელოვანი, ბუნებრივია, მსგავსების შინაგანი, არსობრივი ელემენტებია. ჩვენ სწორედ ამაზე გვსურს ამ სტატიაში ყურადღება შევაჩეროთ — კონკრეტულად კი, როგორც სათაურიდან ჩანს, განვიხილავთ ვერიპიდეს დრამა „ელენეს“, რომელსაც ბევრი მეცნიერი ბერძნული რომანის წინარე ლიტერატურულ ფორმად მიიჩნევს.

რა არის მოკლედ რომ ვთქვათ, დამახასიათებელი ბერძნული რომანისთვის?

ბერძნული რომანის პათოსს ქმნის სათავგადასავლო ფანტასტიკა, ელინისტური ეპოქისთვის დამახასიათებელი სინკრეტიზმი ანუ ბერძნული და აღმოსავლური სამყაროს კულტურული ურთიერთზიარება, ტუხე-ფორტუნის ანუ შემთხვევითობის ახალი ქალღმერთის აღიარება, ერთადერთისა, რომლის არსებობა უჭყველია ელინისტური ეპოქის ინდივიდუალიზმით დალდასნული ადამიანისთვის და რაც მთავარია, განსაკუთრებული სინამდვილის შექმნა, სადაც რეალური და არარეალური შერწყმულია, ანუ გამიჯვნა სინამდვილისაგან. ადამიანი ოცნებებით ქმნის იდეალურ ქვეყანას. იმ ქვეყანაში, რასაკვირველია, უჩვეულო სიტუაციები და პირობითობებია. სეგალის მიხედვით, რომანი ორ სამყაროდ ყოფს ქვეყნიერებას: ტკივილისა და გაჭირვების „რეალურ“ და მშვიდობისა და სიამეთა „იდეალურ“ სამყაროდ (სეგალი 1971: 557) რომანის მოქმედება ამ სამყაროთა შორის გარდამავალ სტადიაზე მიმდინარეობს, საბოლოოდ გმირი „იდეალურიდან“ „რეალურ სამყაროში“ ბრუნდება. ბერძნული რომანის სქემა შემდეგნაირია: შეყვარებულებს/ცოლ-ქმარს ბედი დაშორებს, ისინი სხვადასხვა ქვეყანაში ხვდებიან, უამრავი ფათერაკი გადახდებათ. ფიზიკური საფრთხის გარდა, მათ საშიშროება სხვა მხრიდანაც ემუქრებათ — მათი სიღამაზე მათ მიმართ ძალადობრივ ვნებას აღძრავს. გმირები ყოველნაირად ენინააღმდეგებიან ამგვარ ძალადობას, ბედი მათ კვლავ შეყრის, მაგრამ ისინი ისევ მტრის ხელში აღმოჩნდებიან, მიჯნურნი/ცოლ-ქმარნი პოულობენ გამოსავალს, ატყუებენ მოძალადეს, ახერხებენ თავის დაღწევას და ბედნიერად აგრძელებენ სიცოცხლეს. სწორედ ეს გახლავთ ამ ჟანრის ზოგადი სქემა, რომელიც მრავალ თავგადასავალს, ფათერაკს, უცხო ქვეყნებში მოგზაურობის საოცარი ხილულობით დატვირთულ სცენებს და სატრფიალო ინტრიგებს მოიცავს. რომანი იყო პოპულარული, ფართო მკითხველისთვის განკუთვნილი ჟანრი, ე. ნ. „ანტიკური დეტექტივი“, რომელიც ამავდროულად გარკვეული სქემატიზმით, შაბლონურობით, მთავარ გმირთა დახასიათების ერთგვარი ტრაფარეტულობით ხასიათდებოდა. და მაინც, ამ ჟანრსა და ევროპიდეს პიესა „ელენეს“ ბევრი აქვთ საერთო, თუმცა მსგავსებებთან ერთად ბევრია განსხვავებაც.

ევროპიდეს დრამა „ელენე“ ელენეს შესახებ ჰომეროსის პოემისაგან განსხვავებულ, ნაკლებად ცნობილ ტრადიციას ეყრდნობოდა. მითის ამ ვერსიის მიხედვით, ელენეს არ უღალატია თავისი ქმრისთვის, მენელაოსისთვის და არ წასულა ტროაში. ღმერთებმა მისი ეიდოლონი ანუ აჩრდილი შექმნეს და ტროაში პარისმა ელენე კი არა, სწორედ ეს აჩრდილი წაიყვანა, ტროას ომიც ამ აჩრდილის გამო მიმდინარეობდა. რაც შეეხება ხორციელ ელენეს, ის პერმესმა ეგვიპტეში მეფე პროტევსს ჩააბარა, რათა ამ უკანასკნელს

ქალი ქმრისთვის უმნიშვნელოდ შეენახა (ნადარეიშვილი 2001:106-114). ევრიპიდეს პიესის მოქმედება სწორედ ეგვიპტეში ხდება, სადაც ელენეს საფრთხე პროტევის გარდაცვალების შემდეგ მისი ვაჟიშვილის — თეოკლიმენოსისაგან ემუქრება, რომელსაც, ელენეს სილამაზით მოხიბლულს, მისი ცოლად შერთვა სწადია. ელენე, რომელმაც ყველაფერი იცის საკუთარი აჩრდილის შესახებ, სასტიკად განიცდის ეიდოლონის არსებობას, როგორც მისი სახელით მოქმედი სუბსტანციის არსებობას. იგი ამდენი ხანი ქმრის ერთგული იყო და ახლაც, თეოკლიმენოსის მუქარის მიუხედავად, არ აპირებს მენელაოსს უღალატოს, ამიტომაც სასახლიდან წამოსულა და მეფის აკლამასთან უნახავს თავშესაფარი. მას მხოლოდ ჰერმესის წინასწარმეტყველების იმედი აქვს, რომლის თანახმადაც ეგვიპტეში ჩამოვა მისი ქმარი, იხსნის მას მოძალადისაგან და ელადამი წაიყვანს. როგორც ვხედავთ, მითის ეს ვერსია, რომელიც ევრიპიდემ ამ ტრაგედიაში გაათამაშა, იმთავითვე ე.წ. არა „შესაძლებელ“, არამედ „შუუძლებელ“ რეალობას ეფუძვნებოდა. შუუძლებელია აჩრდილის არსებობა, ტყუილბერალო ომი ეოდოლონისთვის — ელენეს ცრუ ორეულისთვის და ა.შ. უჩვეულო იყო ევრიპიდესეული ელენე — ერთგული ცოლი, მეორე პენელოპედ ქცეული პენელოპეს არქეტიპული ანტაგონისტი. ამდენად, ამ პიესაში ბევრი რამ იყო უჩვეულო, ფანტასტიკური, ხილულობით და საოცარი მოვლენებით დატვირთული, რაც უკვე ქმნიდა ფანტასტიკურის იმ განწყობას, რომელიც არსებითად ბერძნული რომანის განწყობას წარმოადგენს.

ევრიპიდეს პიესა დიდხანს მეცნიერთა შორის ცხარე კამათის საგანი გახლდათ, უპირველესად მისი ჟანრული თავისებურების გამო. ბევრი მკვლევარი მიიჩნევდა, რომ კომედია თუ არა პიესა ტრაგიკომედია მაინც იყო, რომელიც სერიოზულ თემებს საერთოდ არ წარმოგვიდგენდა. ამგვარი ტენდენციის ფონზე უცებ ზედიზედ გამოქვეყნდა ნაშრომები, რომლებმაც დრამაში ფილოსოფიურ-თეოლოგიური საკითხები დაინახეს. „ელენეს“ ჟანრის განსაზღვრაში საგულისხმო როლი ითამაშა ერთიანი თემის აღიარებამაც. მეცნიერთა უმეტესობის აზრით, პიესის მთავარი თემა მოჩვენებითის/ხილულის და რეალობის დაპირისპირება გახლდათ, რაც სხვადასხვა ოპოზიციური წყვილების მეშვეობით მუდმივად თამაშდებოდა და ერთობ სერიოზულ ეპისტემოლოგიურ და ონტოლოგიურ კითხვებს სვამდა „რეალობის“ ბუნების შესახებ. მრავალი კვლევა-ძიების შემდეგ მეცნიერები მივიდნენ დასკვნამდე, რომ პიესა „ელენე“ რომანისა და გამოცნობის თემების შერწყმის პირველ ლიტერატურულ მცდელობას წარმოადგენს, რომელშიც რომანტიკული ფაბულა ოსტატურადაა გადახლართული სოფისტურ ინტელექტუალიზმთან (პიპინი: 151-163; სეგალი 1971: 557, 568; ლესკი 1983:316).

ახლა, თავად რომანებისა და პიესა „ელენეს“ მსგავსება-განსხვავების საკითხს მივუბრუნდეთ, რისთვისაც, ნაწარმოების სასიყვარულო მოტივები უნდა განვიხილოთ.

დრამა ელენეს მონოლოგით იწყება, რომელშიც მთავარი გმირი ქალი გადმოგვცემს თავის ისტორიას — ჩვენ მიერ უკვე ზემოთ მოყვანილ ტრადიციას ელენეს შესახებ, ხაზს უსვამს ქმრისადმი ერთგულებას, როგორც წარსულში, ისე აწმყოში, როდესაც მას ბარბაროსი მეფისაგან საფრთხე ემუქრება. ამასთანავე მკვეთრად აკეთებს აქცენტს იგი სახელზე — მოლაღატე ცოლის სახელზე, რომელიც მის უბედურებაშია დამნაშავე. რომანებშიც ხშირად, თუმცა არა ყოველთვის, გმირები გვამცნობენ თავიანთ თავს, თავიანთ ისტორიას, იმას, თუ როგორ ებრძვიან თავს დატეხილ გასაჭირს. საგულისხმოა, რომ როგორც ელენე, ისე რომანის გმირებიც თვლიან, რომ მათი სიღამაზე მათთვის მხოლოდ უბედურების მომტანია. თუმცა საყურადღებოა ის ერთობ მნიშვნელოვანი განსხვავებაც, რაც ელენესა და რომანის გმირ ქალებს შორის არსებობს. ესაა სახელი, რომელზედაც ამდენს ლაპარაკობს ელენე, ესაა მისი აჩრდილი — ეიდოლონი, რის გამოც ელენეს ორმაგი არსებობა აქვს — იგი ცხოვრობს, როგორც რეალურ, ისე მოჩვენებით სამყაროში.

ამასობაში, ამ იდილიურ ქვეყანაში, როგორადაც ეგვიპტეა პიესაში დახატული, ელინი ტევკროსი ჩამოდის. გმირი ვაჟკაცი თვალნინ რეალურ, ცოცხალ ელენეს ხედავს, მაგრამ იგი იმდენადაა დარწმუნებული, რომ რეალური ელენე ტროაში იყო, რომ მის წინაშე მდგომი ქალის ელენესთან მხოლოდ მსგავსებაზე ლაპარაკობს. აქ სხვადასხვა ოპოზიციური წყვილის — თვალჩგონება; თვალჩგონება — მემურობით იწყება რეალურისა და ხილულობის თემის ვირტუოზული გათამაშება. ამასთან, ტევკროსი ატყობინებს ელენეს, რომ გავრცელებული ხმების მიხედვით, მისი ქმარი, მენელაოსი დაიღუპა, რაც ელენეს თავზარს სცემს.

შეიძლება ითქვას, რომ ტევკროსის როლს რომანებში სხვადასხვა გმირი — უმთავრესად შიკრიკის ფუნქციით აღჭურვილი გმირი — ასრულებს, რომლებიც, როგორც წესი, არღვევენ იმ ინფორმაციულ ვაკუუმს, რომელშიც გმირები იმყოფებიან. მათ მოაქვთ ამბავი, რომელიც ჩვეულებრივ ცრუა, ჭორია.

მოჩვენებითობისა და რეალობის დაპირისპირების გარდა ელენეს რომანის ტრადიციული მიჯნურის /ცოლის ტიპისაგან ისევ სახელის თემაზე აქცენტირება განასხვავებს. ელენე მწარედ დასტირის თავის სახელს, რომელიც მისი უბედურების სათავეა.

ელენე ქოროს თავის ახალ უბედურებას ამცნობს. მენელაოსის დაღუპვის ცნობის მიღების შემდეგ, მის წინაშე ასეთი არჩევანია — ან ბარბაროსის ცოლობა, ან სიკვდილი. იგი თვითმკვლევლობას ირჩევს. ბერძნულ რომანებშიც, როცა ქალი სატრფოს დაღუპვის ამბავს იგებს, აცხადებს, რომ თვითმკვლევობით დაასრულებს სიცოცხლეს. ელენეს მოთქმაში ისევ იკვეთება მისი ორეულის თემა, რომელმაც მას ასეთი სახელი დაუმკვიდრა. „რომც შემეძლოს, მაინც ვერ დავებრუნდები სახლში, რადგან კარი ჩემთვის მუდამ დაკეტილი იქნებაო“ — ამბობს ელენე (ელენე 1954: 270). როგორც ვხედავთ, მოლაღატე ცოლის

სახელის გაბათილებას პიესის I ნაწილში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს.

ამის შემდეგ სცენაზე მენელაოსი შემოდის. ის ახლახან ხომალდის კატასტროფის შემდეგ თავის მეგობრებთან ერთად ეგვიპტის სანაპიროზე აღმოჩნდა. მან გამოქვაბულში ჩაკეცა ელენეს აჩრდილი, რომელიც მას, ბუნებრივია, ნამდვილი ელენე ჰგონია. ახლა კი ძონძებში გახვეული სასახლეს მიადგა, რათა დახმარება ითხოვოს. მენელაოსს წარმოდგენა არა აქვს, სად იმყოფება. მას თავისი სახელის — ტროას გადამწველი დიდებული გმირის — იმედი აქვს. სასახლის დარაჯი მას აფრთხილებს, რომ, როგორც ელინს, მას ამ ქვეყნის მეფისაგან ხიფათი ელის, რადგან მეფეს ელენეს შერთვა სურს და, შესაბამისად, ყოველ ელინში მტერს ხედავს. მენელაოსს დააბნევს სახელი „ელენე“ გაგონება, თუმც ეს სახელების ოდენ დამთხვევა ჰგონია, რადგან დარწმუნებულია, რომ თავისი ცოლი ელენე მას საიმედოდ ჰყავს გამოქვაბულში გამოკეტილი.

რომანებშიც გმირი შემთხვევით ხვდება იმ ადგილას, სადაც მისი სატროფოა, ისიც მიდის მმართველის სასახლეში, სადაც მოსალოდნელი ხიფათის შესახებ აფრთხილებენ, ეუბნებიან, რომ აქ არის ქალი, რომლის შერთვაც მმართველს სურს. მაგრამ რომანებში გმირმა მამაკაცმა დანამდვილებით იცის, რომ ეს ქალი მისი სატროფოა და ამიტომაც, ბუნებრივია, იგი სატროფოს გამოსახსნელად რჩება. მენელაოსი კი რჩება, რათა დახმარება მიიღოს.

უეცრად იგი ელენეს დაინახავს, რომელიც ახლახან დაბრუნდა თეონოესაგან. ქალი გახარებულია, რადგან წინასწარმეტყველმა მენელაოსის გადარჩენა აუწყა და ისიც უთხრა, რომ მალე იხილავდა ქმარს. იცის რა ეს ყოველივე, ელენე ძონძებში გახვეულ მენელაოსს მალე ამოიცნობს, მენელაოსს კი არაფრით არ უნდა დაიჯეროს, რომ მის წინაშე მისი ცოლია. ისევ იწყება მოჩვენებითისა და რეალურის გათამაშება სხვადასხვა ოპოზიციური ნყვილებით — ფიზიკური გარეგნობაჯგონება (ელენე 1945: 577); თვალიჯგონება (ელენე 1954: 575), თვალი-სხეული (ელენე 1954: 588). მენელაოსი მაინც დარწმუნებულია, რომ რეალური, ხორციელი ელენე მას გამოქვაბულში ჰყავს გამოკეტილი. კვანძს მხოლოდ სცენაზე შემოსული შიკრიკი ხსნის, რომელიც გვაუწყებს გამოქვაბულში გამოკეტილი აჩრდილის ზეცაში გაუჩინარების შესახებ. ბუნებრივია, რომანებში არ არსებობს აჩრდილი, ორეული და შესაბამისად, ევრიპიდეს ამ სცენას რომანების ამოცნობის სცენებში პარალელი არ დაეძებნება.

ამის შემდეგ ელენე და მენელაოსი ერთმანეთს გადაეხვევიან, ღმერთებს მადლობას აღუვლენენ და ერთმანეთს თავიანთ თავგადასავალს უამბობენ. ელენე აფრთხილებს ქმარს, რომ მას თეოკლიმენოსისაგან ხიფათი ელის. მენელაოსი ეჭვიანობს, ელენე თავგამოდებით უმტკიცებს ქმარს თავის ერთგულებას. ისინი ცდილობენ, გამოსავალი იპოვნონ. ელენე და მენელაოსი ერთგულების

საზეიმო ფიცს დებენ — ისინი ან ერთად იქნებიან, ან თვითმკვლელობით დაასრულებენ სიცოცხლეს. ყურადღება მივაქციოთ, რას აკეთებს ელენე ყველაზე უნინ — იგი ქმარს თავის ერთგულებას ატყობინებს, უყვება, თუ როგორი უმნიშვნელო იყო წარსულში და როგორ შეაფარა თავი პროტევის აკლდამას, როცა მის უმნიშვნელობას საფრთხე დაემუქრა. ამგვარად, დაიმსხვრა ელენეს ცრუ ხატი მენელაოსის თვალში. მაგრამ რათა ელენემ საბოლოოდ დაიბრუნოს თავისი იდენტურობა, როგორც ერთგული ცოლისა, იგი მენელაოსთან ერთად სამშობლოში, სპარტაში უნდა ჩავიდეს. თუ არ ჩავთვლით ელენეს ორეულის თემას, შეიძლება ვთქვათ, რომ რომანებშიც შეყვარებული წყვილი/ცოლ-ქმარი ამგვარად იქცევა.

ვერიპიდეს გმირების წინაშე ახლა ეგვიპტიდან თავის დაღწევის ამოცანა დგას. მენელაოსის მიერ წამოყენებული წინადადებები გაქცევის თაობაზე არარეალისტურია. ამასთანავე ელენე აუნყებს ქმარს, რომ ისინი უპირველესად წინასწარმეტყველ თეონოეს უნდა შევედრონ, რომ მან არ აუნყოს ძმას მათი გეგმის შესახებ.

თეონოე ამ პიესის ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო პერსონაჟია. გარდა იმისა, რომ იგი წინასწარ განჭურვებს მოვლენებს, იგი ე.წ. „მორალური ფილოსოფოსია“, რომლის სულშიც სამართლიანობის „დიკეს“ დიდი ტაძარი დგას. ცოლი და ქმარი თეონოეს რიგრიგობით მიმართავენ. ელენე ცდილობს, თეონოეში სამართლიანობა გააღვიძოს, მენელაოსი კი უფრო ემუქრება, ვიდრე ევედრება. ბოლოს, თეონოეს ვერდიქტი გამოაქვს და აღუთქვამს მათ, რომ ძმას მენელაოსის ჩამოსვლას არ გაუმხელს.

ზოგიერთი მეცნიერი თეონოესთან შეხვედრის სცენას რომანებისთვის სახასიათო სასამართლო სცენებს ადარებს და მათში ბევრ მსგავსებას ხედავს (პატიჩის 1961:40). ვფიქრობთ, ეს შედარება ერთობ ზედაპირულია. თეონოეს ვერდიქტი მნიშვნელოვანი თეოლოგიური, ფილოსოფიური თუ მორალურ-ეთიკური პრობლემების ფონზე გამოაქვს, რომლებიც უფრო მნიშვნელოვანია პიესის გააზრებისთვის, ვიდრე უშუალოდ შედეგი.

ელენე და მენელაოსი ახლა უკვე პრაქტიკული გამოსავლის — *mechanic*-ის ძიებაში არიან. რეალისტურ წინადადებებს ელენე აყენებს. მისი გეგმის მიხედვით, მენელაოსმა თავი მენელაოსის გადარჩენილ მეგობრად უნდა გაასალოს და მეფეს — თეოკლიმენოსს მენელაოსის სიკვდილი უნდა აუნყოს. ამის შემდეგ ელენე მეფეს ცოლობაზე უნდა დათანხმდეს, ოღონდაც მანამდე თეოკლიმენოსმა უნდა დართოს მას ნება, რომ ზღვაში ქმრის რიტუალური დაკრძალვის წესი აღასრულოს. თუ ამაზე თეოკლიმენოსი დაითანხმებს, მაშინ შუა ზღვაში გასულ ხომალდზე მენელაოსის მეგობრები ამოვლენ და ეგვიპტელთა ეკიპაჟს შეებრძოლებიან. როგორც ვხედავთ, პიესის ამ ნაწილში ისევ თამაშდება „სახელის თემა“ — ცოცხალი მკვდრად უნდა იქნას გამოცხადებული. რომანებშიც გმირები ადგენენ გაქცევის გეგმას,

ბარბაროსს თავიანთ ურთიერთობას არ უმხელენ და ღმერთებს ხსნას ვეედრებიან.

ლოყებდახოკილი და შავებში ჩაცმული ელენე და გადაცმული მენელაოსი თეოკლიმენოსს ეახლებიან. ელენე მას ქმრის ზღვაში დაკრძალვის ნებართვას სთხოვს, ბარბაროსი მზადაა ყველაფერი აუსრულოს ქალს, ოღონდ ელენე მას ცოლად გაჰყვეს. მის გულბრყვილობას, რომელიც სიბრყველი გადადის, ზოგჯერ ძალზე ირონიული ჟღერადობა აქვს. დაახლოებით ამგვარია ბარბაროსი მმართველის მოქმედება რომანებშიც.

ბოლოს, თეოკლიმენოსთან მაცნე შემოდის, რომელიც მეფეს ზღვაში გასულ ხომალდზე ეგვიპტელი მეომრების დაღუპვის ამბავს და ელენესა და მენელაოსის გაქცევის შესახებ ატყობინებს. განრისხებულ მეფეს თავისი დის მოკვლა უნდა. მაგრამ ამ დროს სცენაზე *Deus ex machina* — ელენეს ღვთაებრივი ძმები — დიოსკურები შემოდებიან, რომლებიც მეფეს ამცნობენ, რომ ყველაფერი ზევსის ნებით მოხდა. თეოკლიმენოსი ერწმუნება დიოსკურებს და ყველაფერი ბედნიერად მთავრდება.

რომანებშიც შეყვარებულები წარმატებით ატყუებენ ბარბაროს მოძალადეს. იქაც ხშირად ხდება სასნაული, რომელსაც ღმერთი უგზავნის გმირებს, რათა იხსნას ისინი. როგორც ვხედავთ, პიესის II ნაწილში გამოკვეთილი სასიყვარულო მოტივები ბერძნული რომანების მოტივებთან უფრო მეტ მსგავსებას ავლენენ.

საინტერესო საკითხია რომანის გმირი ქალებისა და ელენეს შედარება. მოკლედ მხოლოდ ის შეგვიძლია განვაცხადოთ, რომ რომანის მთავარი გმირები, როგორც ქალები, ისე მამაკაცები უფრო შაბლონური, სქემატური გმირები არიან. ელენე გაცილებით საინტერესო ლიტერატურული სახეა, ოღონდ არა ხასიათის ნიშან-თვისებათა სხვადასხვაობით, მათი სიმრავლით, ემოციური მდგომარეობის სიუხვითა და სხვა ამგვარი ფსიქოლოგიური ფაქტორების გამოისობით, არამედ იმით, რომ იგი ერთდროულად მოჩვენებით და რეალურ სამყაროში ცხოვრობს. მისი, როგორც ერთგული ცოლის სახე კი უპირველესად სწორედ მისი მოღალატე ცოლის მოჩვენებითი ხატის დამსხვრევით იქმნება, რის შემდეგაც ელენემ ერთგულება უკვე მოქმედებით უნდა დაამტკიცოს.

ვფიქრობთ, ევრიპიდეს ამ პიესაში მართლაც ძალზე საინტერესოდ თამაშდება სასიყვარულო ფაბულა, რომელიც მოგვიანებით ბერძნულ რომანში ნაირგვარი ვარიაციით დამუშავდა. თუმც, ჩვენი აზრით, რომანტიკული ფაბულა ამასთანავე გარკვეულწილად აქ ჩარჩოს როლს ასრულებს, რომლის შიგნითაც მთავარი თემა — მოჩვენებითისა და რეალობის დაპირისპირების თემა თამაშდება.

დამონებანი:

ლესკი 1983: Lesky A. Greek Tragic Poetry. New Heaven, 1983.

ნადარეიშვილი 2001: ნადარეიშვილი ქ. ევრიპიდეს „ელენე“ და მითოლოგიური ტრადიცია. ფილოლოგიის ფაკულტეტის ახალგაზრდა მეცნიერთა შრომები. წიგნი მეოთხე. თბ.: თსუ გამომცემლობა. 2001.

პატჩი 1961: Patichis P.L. Euripides' "Helen" and the Romance Tradition. 1961

პიპინი 1960: Pippin N. Euripides'. "Helen": A Comedy of Ideas. CP v. LV. #3, 1960

სეგალი 1971: Segal Ch. The Two Worlds of Euripides' "Helen". TAPA 102, 1971.

ჯელიოდორე 1972: ჯელიოდორე. ეთიოპიკა. თარგმანი გ. სარიშვილისა, შესავალი ნერილი ა. ალექსიძის. თბ.: გამომცემლობა „მერანი“, 1972.

მირიან მეფის „ნიგნ-ანდერძის“ მხატვრულ- ესთეტიკური ბუნებისათვის

„წმინდა წინოს ცხოვრების“ უძველესი რედაქციის შატბერდული და ჭელიშური ნუსხები მირიან მეფის „ნიგნითა“ და „ანდერძით“ სრულდება, რომლებიც ქართლის მოქცევისა და წინოს მოღვაწეობის ლოგიკურ შედეგად მოჩანს „მოქცევაჲ ქართლისაჲს“ ყველა დღეს არსებულ ვარიანტში (შატბერდული, ჭელიშური და სინური).

ამთავითვე უნდა ითქვას ორი რამ:

1) ეფიქრობთ, მეფის „ნიგნი“ და „ანდერძი“ მირიანისგან მომდინარე თხრობის ორი დამოუკიდებელი ნაწილი კი არა, ერთი მთლიანი ტექსტია, რასაც, სხვა ფაქტორებთან ერთად (ამჯერად მათზე არ შევჩერდებით), ადასტურებს მათი საერთო განწყობა და სულისკვეთება. მართლაც, „ნიგნი“ და „ანდერძი“ თითქოს ერთი ამოსუნთქვით არის წარმოთქმული მეფის მიერ და მეორე პირველის ლოგიკური გაგრძელებაა;

2) მირიან მეფის „ნიგნი-ანდერძი“ „მოქცევაჲ ქართლისაჲს“ ერთ-ერთი უძველესი ნაწილია და სიუჟეტურად, გარკვეულწილად, კრავს ციკლური აგებულების თხრობას.

რას წარმოადგენს მირიანის „ნიგნი-ანდერძი“ თავისი ფაქტობრივი, სულიერი და მხატვრულ-ესთეტიკური შინაარსით?

ფაქტობრივი თვალსაზრისით, „ნიგნი-ანდერძი“ მხოლოდ რამდენიმე დამატებით ცნობასა თუ ნიუანსს შეიცავს, ისე კი, ძირითადად, თხზულებაში წინ მოთხრობილი მნიშვნელოვანი მოვლენების ერთგვარი ლაკონიური გადმოცემაა. მაგრამ თავისი სულიერი შინაარსით იგი ნათელღებული მეფის აღსარებაა, შინაგანი გამოცდილებისა და პიროვნული გარდატეხის გზით „ახალ ცხოვრებას“ ზიარებული კაცის ესქატოლოგიური მოლოდინის იმედინი განცდაა, სულიერი ღვანლია, დაუბადებელი ნათლის ხილვის სასოებით გაცისკროვნებული. შესაბამისად, მხატვრულ-ესთეტიკური ბუნებით მირიანის „ნიგნი-ანდერძი“ ბიბლიურ-ქრისტილოგიურ წარმოდგენებსა და სახეობრივ სისტემას ეფუძნება. მაგრამ უნდა ითქვას, რომ თუმცა ის პირველივე ფრაზიდან მოყოლებული დასასრულამდე წმინდა წერილისა და ქრისტიანული ღვთისმეტყველების კონტექსტით შინაარსდება, აქ ვერ ვნახავთ ბიბლიიდან მოხმობილ ციტატებს. ამასთანავე, მიუხედავად ზემოაღნიშნული ემოციური განწყობისა, ტექსტი სტილური სისადავით გამოირჩევა. იგი უშუალო განცდისა და ჭეშმარიტი სულიერი შეგრძნებების კვალობაზე გაცხადებული აზრის სინატიფის ნიმუშია.

სწორედ ამგვარი ეთიკურობა აქცევს მას მაღალესთეტიკურ რაობადაც. აქ ერთი მხატვრული სახე შინაგანი ლოგიკით ეხმიანება მეორეს, მეორე — მესამეს, რაც განაპირობებს კიდევ ტექსტის საერთო სულიერი შინაარსის მთლიანობას.

ზემოთქმულის საილუსტრაციოდ ამჯერად ყურადღებას გავამახვილებთ ორიოდ ეპიზოდზე, რომლებიც, ვფიქრობთ, მეტნაკლებად ცხადყოფს მირიან მეფის „ნიგნ-ანდერძის“ მხატვრულ ბუნებას. მას შემდეგ, რაც მირიანი მოგვითხრობს, თუ როგორ მოხედა ღმერთმა ცოდვით დაბნელებულ ჩრდილომსაქვეყანას და „კვლად ცხოვრათ“, ქართველებს, რომელთა შვილნი „შეჭამა ცეცხლმა მსხვერპლად კერპთათვის“, და უდიდეს წყალობად მოგვივლინა წმინდა ნინო, ქართლის პირველი ქრისტიანი მეფე მკაფიოდ აცნობიერებს საკუთარ განვლილ გზასაც და ნათელმოსილ ანწყოსაც. ამიტომაც წერს: „ამან წმიდამან აღანთო გულსა ჩემსა სანთელი ნათლისაი და შუვა ღამესა ოდენ მეჩუენა მე მზმ ბრწყინვალმ, ქრისტე ღმერთი ჩუენი, რომლისა ნათელი მისი არა მოაკლდეს უკუნისამდე და მექმნა ჩუენ მოძღუარ და შემრთნა ჩუენ ერსა ქრისტესსა ნათლის-ლებითა წმიდისა და პატიოსნისა ძელისა თავყანისცემითა და მომცა ჩუენ შჯული ახალი ცხორებისაი და სიხარულისაი და ღირს-მყენა გემომს-ხილვად საიდუმლოთა უხრწნელთა ზეცისათა“ („მოქცევაჲ ქართლისაჲ“ 1964: შ. 158).⁶ მირიანის „ნიგნის“ ეს პასაჟი უაღრესად შთამბეჭდავია ესთეტიკური თვალსაზრისით, მაგრამ ესთეტიკურობა შუა საუკუნეების ქრისტიანულ ხელოვნებაში არ არის თვითკმარი ღირებულება. ესთეტიკური არის ის, რაც ეთიკურია, ეთიკურს კი რელიგიური ცნობიერება განსაზღვრავს. შესაბამისად, მხატვრული სახეც თავისი წარმოშობით უმთავრესად ბიბლიურია, თუმცა, არაიშვიათად ნიჭიერი ავტორის შემოქმედებითი აზროვნების დაღაც ატყვია. წმ. ნინომო „აღანთო გულსა ჩემსა სანთელი ნათლისაი“, — ამბობს მირიან მეფე. ბიბლიური ღვთისმეტყველების ერთ-ერთი ლექსიკონის განმარტებით, „Светильник – символ присутствия Божия. – “Ты Господи, светильник мой” (2 цар. 22,29). Этим возгласом псалмопеец исповедует, что Бог один дает свет и жизнь. Ведь Он Творец духа, который пребывает в человеке, подобно “светильнику Господню” (Притч. 20,20). Господь освещает Словом Своим, наставлениями Своими (Притч. 6,23), как светильник стезю верующего (Пс. 118,105)” (ლექსიკონი 1998: 1002). გულში ანთებული სანთელი, როგორც ღვთის თანადასწრების ან ღმერთთან თანაარსებობის, ღვთის სიტყვის გულში დამკვიდრების ნიშანი სახეობრივ მნიშვნელობას ინარჩუნებს მოციქულთა ეპისტოლურ

⁶ ქვემოთ „მოქცევაჲ ქართლისაჲს“ სხვადასხვა რედაქციის ტექსტს დავიმონებთ გამოცემაზე მიუთითებლად, მხოლოდ რედაქციის აღნიშვნით სანყისი ასოთი — შ., ჭ., ს.

მემკვიდრეობაშიც: „რამეთუ ღმერთმან, რომელმან თქუა ბნელისაგან ნათელი გამობრწყინვებად, რომელმან გამოაბრწყინვა გულთა შინა ჩუენთა განსანათლებელად მეცნიერებისა დიდებისა ღმრთისა წინაშე პირსა იესუ ქრისტესსა“ (II კორ. 4,6) ან: „და მაქუს ჩუენ უმტკიცესი სანინასწარმეტყუელოი სიტყუაჲ, რომელ კეთილ ჰყოთ, ეკრძალნეთ თუ, ვითარცა სანთელსა მნთებარესა ადგილსა შინა წყუდიადსა, ვიდრემდის დღე განათლდეს და მთიები აღმობრწყინდეს გულთა შინა თქუენთა“ (II პეტ. 1,19). ამგვარი სახეობრივი დატვირთვით ფუნქციონირებს „გულში ანთებული სანთელი“ მირიანის „ნიგნშიც“, სადაც პარალელურად შემოტანილია მეორე, სინონიმური მნიშვნელობის, სახე-სიმბოლო — „შუალამის მზე“: „შუეა ღამესა ოდენ მერუენა მე მზე ბრწყინვალე, ქრისტე ღმერთი ჩუენი რომლისა ნათელი მისი არა მოაკლდეს უკუნისამდე“ (შ. 158) (ჭელიშური ვარიანტი ამბობს: „მზე იგი სიმართლისაჲ, ბრწყინვალედ“).

მირიანის „ნიგნის“ ამ ეპიზოდს რ. სირაძე აკავშირებს „ნინოს ცხოვრების“ წინარე თხრობასთან, კერძოდ, მზის დაბნელების ეპიზოდთან თხოთის მთაზე. მკვლევარი წერს: „აქ არ შეიძლება არ დავინახოთ ასეთი შეპირისპირება: შუადღის დაბნელებული მზე და შუალამის მზის ბრწყინვალეა“ (სირაძე 1997: 95). თავისთავად, მირიანის „ნიგნში“, ფაქტობრივად, ტექსტშივე დაკონკრეტებულია ზემოაღნიშნული. სიმბოლოს საკრალური შინაარსი — „მზე ბრწყინვალე“ ანუ „მზე სიმართლისა“ არის ქრისტე ღმერთი. ჯერ კიდევ ძველ აღთქმაში მოსწავებულია იესოს მოსვლა, როგორც ნათლისა წარმართთა შორის: „ერმან მავალმან ბნელსა შინა იხილე ნათელი დიდი, დამკვიდრებულნო სოფელსა შინა და აჩრდილთა სიკვდილისათა, ნათელი გაბრწყინდა თქუენ ზედა“ (ეს. 9,20); „და სცე მშიერსა პური სულით გამო შენით, და სული დამდაბლებული აღავსო, მაშინ აღმობრწყინდეს ბნელსა შინა ნათელი შენი, და ბნელი შენი, ვითარცა შუადღე“ (ეს. 58,10). იოანეს სახარებაში თავად იესო ამბობს: „მე ვარ ნათელი სოფლისაჲ, რომელი შემომიდგეს მე, არა ვიდოდის ბნელსა, არამედ აქუნდეს ნათელი ცხოვრებისაჲ“ (იოან. 8, 12), ხოლო ლუკა მახარებელი ამ ნათელს სწორედ ამომავალ მზედ სახაევს: „მონყალეებითა წყალობისა ღმრთისა ჩუენისაჲთა, რომელთა მიერ მომხედნა ჩუენ აღმოსავალმან მალლით გამოჩინებად მათ ზედა, რომელნი სხენან ბნელსა შინა და აჩრდილთა სიკუდილისათა, და წარმართებად ფერკთა ჩუენთა გზასა მშუდობისასა“ (ლუკ. 1,78-79). იესო, როგორც მზე, დღედ აქცევს ღამეს, დანაშაულის, შიშისა და ცოდვის დროს. „ღამე იგი განგუემორა და დღე შემოგუეახლა, განვიშორნეთ უკუე საქმენი ბნელისანი და შევიმოსოთ საჭურველი ნათლისაჲ“, — მოძღვრავს რომაელებს პავლე მოციქული (რომ. 13,12). მირიანისთვისაც უკან დარჩა „საქმენი ბნელისანი“, წარმართული წარსული, და, „ნათლის საჭურველშემოსილი“, წმ. ნინოს მოძღვრების ძალით ქართველობასთან ერთად თავს ქრისტეს ერთან თანაშერტულად გრძნობს: „მექმნა ჩუენ მოძღუარ და შემრთნა ჩუენ

ერსა ქრისტესსა ნათლის-ღებითა წმიდითა და პატიოსნისა ძელისა თავყანისცემითა“ (შ. 158).

ძველი აღთქმის მიხედვით, უფალმა სხვა ერთა შორის ისრაელი გამოარჩია. ის იყო „წმინდა უფლისა... დასაბამი ნაშრომთა მისთა“ (იერ. 2-3), მისი „სამწყსო“ (ფს. 94,7), „ვენახი“ (ეს. 5,1), „ძე მისი პირმშო“ (გამ. 4,22). მაგრამ ისრაელი მრავალგზის ასცდა ჭეშმარიტ გზას და სცოდა, რის გამოც დაისაჯა კიდევ. ახალი აღთქმით, უფალი მიზნად ისახავს თავისი რჩეული ერის სულიერ გარდასახვას. იგი განწმენდს მას ცოდვილთაგან და, ამასთანავე, თავისი ჩანაფიქრის არეალში მოაქცევს წარმართ ერებსაც („მთავარნი ერთანი შეკრბეს ღვთისა თანა აბრაამისა“ — ფს. 46,10), რომლებიც მას უერთდებიან რწმენით. ამგვარად ჩამოყალიბებული ახალი ერი არის ის ერი, რომლის ცოდვებიც თავისი სისხლით გამოისყიდა იესომ. ამდენად, ის არის უკვე იესო ქრისტეს ერი: „რომელმან-იგი მისცა თავი თვისი ჩუენთვის, რაჲთა მიჴსნეს ჩუენ ყოვლისაგან უსჯულოებისა და განწმინდნეს თავისა თვისისა ერად მოგებულად, მობაძავად კეთილთა საქმეთა“ (ტიტ. 2,14). ეს არის ერი, რომელიც უნდა გამოვიდეს ბაბილონიდან - ბოროტების ქალაქიდან და შეიკრიბოს იერუსალიმში - ღვთის სამკვიდრებელ ქალაქში. ეს ზეციური იერუსალიმიცაა, ახალი იერუსალიმი, რომლის მოქალაქეც ხდება ერი ქრისტესი. ეს არის „ახალი ცა და ახალი ქვეყანა“, რომელშიც იწყება „ახალი ცხოვრება“. ამიტომაც მას შემდეგ, რაც მირიანის „ნიგნში“ საუბარია ნინოს საშუალებით ქართველობის თანაშერთვაზე ქრისტეს ერთან, ტექსტში შემოდის ახალი მხატვრულ-სიმბოლური სახე, შესატყვისი ჩვენი, როგორც ქრისტეს ერის, ესქატოლოგიური მომავლისა. ნინომო, ამბობს მირიან მეფე, „მომცა ჩუენ შჯული ახალი ცხოვრებისა და სიხარულისა და ღირს მყენა გემოქსნილვად საიდუმლოთა უხსრწნელთა ზეცისათა“ (შ. 158). „ახალი ცხოვრების“ რჯული, ანუ ქრისტიანობა, არის, ამავე დროს, სჯული სიხარულისა, რომელიც იესო ქრისტეს, მესიის, მხსნელის, ქალწულ მარიამის სხეულში უბინო ჩასახვით იწყება. „მოივლინა გაბრიელ ანგელოზი ღმრთისა მიერ ქალაქად გალილეაჲსა, რომლისაჲ სახელი ნაზარეთ. ქალწულისა თხოვილისა ქმრისა, რომლისაჲ სახელი იოსებ, სახლისაგან და ტომისა დავითისა, და სახელი ქალწულისაჲ მარიამ. და შევიდა ანგელოზი იგი მისა და პრქუა: გიხაროდენ, მიმადლებულო! უფალი შენ თანა; კურთხეულ ხარ შენ დედათა შორის“ (ლუკა 1,26-28). იესო ქრისტეს თავისი დაბადებით, ცხოვრებითა და ჯვარცმით ნუთისოფელში მოაქვს სულიერი სიხარული მორწმუნეთათვის, რომელიც მათ მარადიულ სიხარულად გადაექცევათ ისტორიის დასასრულს, „ახალ ცხოვრებაში“ — „ვიხარებდეთ და ვიშუებდით და მივსცეთ მას დიდებაჲ, რამეთუ მოვიდა ქორწილი კრავისაჲ და ცოლმან მისმან განმზადა თავი თვისი“ (გამოცხ. 19,7). ერი ქრისტესი, როგორც სასძლო, ამ ქორწილით სამუდამოდ უკავშირდება კრავს, სასძლოს, მის სიყვარულსა და ცხოვრებას. სწორედ ეს არის ზეცის უხრწნელი

საიდუმლო, რომლის „გემოისხილვის ღირსი“ გახდა ქართველობა ნინოს მიერ მისი მოქცევის შემდეგ.

მირიანის „ნიგნის“ ზემოთ განხილულ ღრმად ემოციურ ნაწილს მოსდევს თხრობა ცხოველი სვეტის დაფუძნების, ქვემო ეკლესიის აგების, საჯვრე ხის მოჭრის, მისგან სამი ჯვრის შემზადებისა და მათი აღმართვის, ნინოს „მაყვალთა ზედა“ ზემო ეკლესიის აღშენების, წმ. ნინოს გარდაცვალების, მისი დაკრძალვისა და ბოლში „ფრიად დიდი“ ეკლესიის აღშენება-შემკობის შესახებ. ტექსტის ამ მონაკვეთს თითქოსდა ყველაზე მეტად აქვს ამბის გადმოცემის სახე, თუმცა ეს თხრობაც, რომელიც, ზოგიერთი ცნობის დამატებით, იმეორებს „ნინოს ცხოვრებაში“ უკვე აღწერილ მოვლენებს, მხატვრულ-სახეობრივი ნიუანსებით არის გამდიდრებული, რაც სულიერად აშინაარსებს მირიანის ქრისტიანულ ღვაწლს. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ზემო ეკლესიის აღშენების მირიანისეული აღქმა: „და აღვაშენე, ეკლესია მამულოვანსა მას შინა ნინოისსა, და ვქმენ მას შინა საქმს, ქმნული უჩინოდ და ცხადი, დიდებამ მამულოვანთა მათ“ (შ. 159). ამ ეპიზოდს ყურადღება მიაქცია ე. ჭელიძემ და წინააღმდეგ გ. ჩუბინაშვილის გეომეტრიული ინტერპრეტაციისა, მისი სახისმეტყველებითი გააზრება შემოგვთავაზა. მკვლევრის დაკვირვებით, „ფრაზა „ქმნული უჩინოდ“ გულისხმობს „საქმედ ქცეულ“ განივთებულ უხილავ ძალას ანუ ეკლესიას. მეორე მხრივ, საჭიროა იმის გათვალისწინება, რომ ეკლესია, გარდა უხილავი ძალისა, განასახიერებს თვით ნივთიერ სამყაროს, ხილულ ანუ ცხად სინამდვილეს, არის სიმბოლო მთელი ხილული ქვეყნისა... ეკლესია, ეკლესიის შენობა, რომელიც თავის მხრივ ნივთიერია ანუ „ქმნილია“, არის განსახიერება როგორც „უხილავის“, ასევე „ხილულისა“ ანუ, რაც იგივეა, როგორც „უჩინოისი“, ასევე „ცხადისა“ (ჭელიძე 1985: 106). შესაბამისად, მირიანის სიტყვები ასე უნდა გავიგოთ: „ნინოსეულ მამულოვანში ავაშენე ეკლესია და იქ საქმედ ვაქციე, გავაცხადე ის, რაც უჩინოა (აღვასრულე ისეთი საქმე, რაც უჩინოც არის და ცხადიც ანუ სულიერიცაა და ნივთიერიც), რითაც განვადიდე მამულოვანი“ (ჭელიძე 1985: 107).

სახისმეტყველებით არის გასააზრებელი მირიანის თხრობა „ქუემო ეკლესიის“ შესახებაც: „და აღვაშენე ზემო ეკლესიამ თავისა ჩემისათჳს ქვითა და ერისა სიმრავლითა, რამეთუ ქუემოსა ეკლესიასა ერქუა „წმიდაი წმიდათაი“ და ყოლადვე ვერ ვიკადრებდი კართა მისთა განხუმად თჳნიერ მღდელთასა, რომელნი გალობედ მას შინა, რამეთუ შიში დიდი დაცემულ იყო ყოველსა ზედა კაცსა სუეტისა მისგან ცხოველისა და ახედვიდა ყოველი კაცი სუეტსა მას ვითარცა ძალსა ღმრთისასა. და მიხედვადცა ვერ ეძლო კაცთა სართულსა მისსა, რომელსა თჳთ ვხედავთ, და ვერ ვიკადრე წინაშე მისსა აღმოკუეთად მინაე სამარედ ჩემდა, რამთამცა დავსხენ ჳორცნი ჩემნი მის წინაშე, რამეთუ მეშინოდა მისგან ცოდვისა ოდენ მოქმედსა. და შევიმზადე ზემო საფლავი ჩემი, რამთა თჳალსა მისსა მივპრიდო და წყალობასა

მისა მივემთხვო აღდგომასა" (შ. 160). იმას, რომ სვეტიცხოვლის ტაძარს, ანუ «ქუემო ეკლესიას», მირიანის თქმით, ერქვა «წმიდა წმიდათა», მკვლევრებმა დიდი ხანია მიაქციეს ყურადღება და ეს სახელწოდება ძველ იერუსალიმთან, მოსეს კარავთან და სოლომონის ტაძრის «დაბირთან» (სჯულის კიდობნის ადგილთან), როგორც ღვთის გამოცხადების ადგილთან, დააკავშირეს (თ. მგალობლიშვილი, რ. სირაძე). ამასთანავე, «წმიდა წმიდათა» ქრისტიანულ ტაძრებში საკურთხეველს ეწოდება. მაგრამ ის, რომ მირიანის «წიგნში» ამ სახელით შიხსენიება მთელი ტაძარი, «განსაკუთრებული, თუმცა... არაუნიკალური მოვლენაა ქრისტიანულ სამყაროში» (კიკნაძე 1985: 61), რის დამადასტურებელი არაერთი მაგალითი არსებობს. როგორც ჩანს, ასეთი სახელწოდება — «წმიდა წმიდათა» — ტაძარს ენიჭება მისი განსაკუთრებული მდებარეობის ან მასში განსაკუთრებული სინმინდებების არსებობის გამო. მკვლევართა შენიშვნით, «მცხეთაში არსებული ეკლესიის «წმიდათა წმიდად» გამოცხადება განპირობებული იყო მასში იმ სვეტის არსებობით, რომელიც იმთავითვე სინმინდედ იქნა შერაცხილი. «სუეტი იგი ცხოველი» არის პირველი ეროვნული ქრისტიანული სინმინდე» (კიკნაძე 1985: 60-61). ვფიქრობთ, ნიშანდობლივია ისიც, რომ «ცხოველი სვეტი» თავისთავად ეფუძნება ადგილს, სადაც დაფლულია უფლის კვართი. ამდენად, ეს ორი უდიდესი სინმინდე აქ თანაარსებობს, რომელთაგან ერთი — კვართი, «ქე კაცისას» ჯვარცმამდელი სამოსი — საკურთხეველ ქრისტიანობის სიმბოლოა, ხოლო «ცხოველი სვეტი», როგორც ცეცხლოვანი სვეტი, — ჯერ კიდევ ძველი აღთქმიდან მომდინარე სახე უფლისა. ეგვიპტიდან გამოყვანილ ისრაელს ღმერთი ღამით უძღვის ცეცხლის სვეტის სახით: «ხოლო ღმერთი უძღოდა მათ... ღამე — სუეტითა ცეცხლისათა» (გამ. 13,21). ცეცხლის სვეტის სახით ჩამოდის ზეციდან მინაზე მცხეთის სვეტი-ცხოველიც. სიღონია ჰყვება: «...ვიხილეთ ხილვად განსაკრთომელი, რამეთუ სუეტი იგი ზეცით ქუყანად ცეცხლის სახედ ჩამოვიდოდა და მოეახლა ხარისხსა მას ზედა ეგრეთ აღმართებული» (ჭ. 141). ცეცხლოვანი სვეტის სახით ზეციდან მინაზე ჩამოსული სვეტი-ცხოველი სწორედ ღვთის ძალად განიცდება — «ახედვიდა ყოველი კაცი სუეტსა მას ვითარცა ძალსა ღმრთისასა» (შ. 160). ამიტომ როგორც მოსემ «გარე-მიიქცია პირი მისი» ცეცხლმოდებული და შეუნველი მაცულისაგან, «რამეთუ ეშინოდა მიხედვად წინაშე ღმრთისა» (გამ. 3,6), იმჟამინდელ ქართლშიც «მიხედვადცა ვერ ეძლო კაცსა სართულსა მისსა» (შ. 160).

იქ, სადაც მირიან მეფე საუბრობს იმის შესახებ, რომ «ქუემოსა ეკლესიასა» ერქვა «წმიდა წმიდათა», გვამცნობს, აგრეთვე, რომ ვერაინ იკადრებდა ამ ტაძარში შესვლას კვირა დღის გარდა, «რამეთუ შიში დიდი დაცემულ იყო ყოველსა ზედა კაცსა სუეტისა მისგან ცხოველისა» (შ. 160). სამეცნიერო ლიტერატურაში გარკვეულია, რომ მრევლის შეკრება სვეტიცხოვლის ტაძარში მხოლოდ კვირაობით არა იმის შედეგია, რომ ახალი რელიგიის შიში აბრკოლებდა მოსახლეობის

ეკლესიაში შესვლას, როგორც ვარაუდობდა ზოგი ხელოვნებათმცოდნე (გ. ჩუბინაშვილი, ვ. ბერიძე), არამედ გამოძახილი იერუსალიმური ლიტურგიკული პრაქტიკისა (კიკნაძე 1985: 63-64; მგალობლიშვილი 1991: 176-179). ხოლო რაც შეეხება შიშს, ის საერთოდ რელიგიური ცნობიერებისთვის დამახასიათებელი სპეციფიკური განცდაა. „ღვთისმოშიშება“ მორწმუნის ბუნებრივი სულიერი მდგომარეობაა. ეს ის შიშია, რომლის შესახებაც ფსალმუნთმეტყველი ამბობს: „დასაბამი სიბრძნისა შიში უფლისა“ (ფს. 110,10). როგორც ჩანს, ეს განცდა განსაკუთრებით გამძაფრებული ჰქონია მეფე მირიანს. ღვთისადმი უაღრესი კრძალულების გამო, ამბობს მეფე, „ვერ ვიკადრე წინაშე მისსა აღმოკუეუთად მიწაჲ სამარედ ჩემდა, რაფთამცა დაესხენ ჳორცნი ჩემნი მის წინაშე, რამეთუ მეშინოდა მისგან ცოდვისა ოდენ მოქმედსა და შევიმზადე ზემოდ საფლავი ჩემი, რაფთა თუალსა მისსა მიეპრიდო და წყალობასა მისსა მივემთხვო აღდგომასა“ (შ. 166). უფლის კვართს დაფუძნებული ცხოველი სვეტის წინაშე, ამ უდიდესი სინმინდევების მახლობლად მირიანს თავისი ცოდვილი ხორცის, სხეულის, დაფლვა, როგორც ჩანს, კადნიერებად და ამპარტავნებად მიუჩნევია. მას უმჯობესად შეურაცხავს ამ და სხვა ვნებათა დათრგუნვის გზით ღმერთთან სულიერი სიახლოვის მოპოვება. „წყალობასა მისსა მივემთხვიო აღდგომასა“ — ეს არის მეფის სასოება. ბიბლიური ტრადიციით, „Человеческая личность в силу своего теперешнего состояния, вся целиком обречена подпасть власти смерти: душа станет пленницей шеола, тогда как тело истлеет в могиле; но это будет только переходным состоянием, из которого человек по особой милости Божией воспрянет живым, подобно тому, как встают с земли, на которой лежали, как восстают от сна. Эта идея определённо высказанная уже в Ветхом Завете, стала средоточием христианской веры и надежды с тех пор, как Христис Сам вернулся к жизни, в качестве "первинца из мёртвых" (ლექსიკონი... 1998: 176-177). გარდა ამისა, იესო ქრისტე თავად არის აღდგომა და ცხოვრება: „მე ვარ აღდგომა და ცხოვრება. რომელსა ჰრწმუნენს ჩემი, მო-ღათუ-კუდეს, ცხოვდესვე“ — ეუბნება იესო ლაზარეს და მართას (იოან. 11,25). პავლე მოციქული კი მოძღვრავს რომაელებს: „უკუეთუ სული იგი აღმადგინებელისა იესოჲსი მკუდრეთით მკუდრ არს თქუენ შორის, რომელმან-იგი აღადგინა ქრისტე მკუდრეთით, განაცხოველნეს მოკუდავნიცა ეგე ჳორცნი თქუენნი დამკვიდრებულისა მის მიერ თქუენ შორის სულისა მისისა“ (რომ. 8,11). „მოკუდავთა ხორცთა განცხოველება“, ანუ უფლის წყალობა, რომელსაც მირიანი მოელის, უხრწნელი, სულიერი აღდგომაა, განახლებაა უკანასკნელი დროისა და ახალი ცხოვრების მიჯნაზე. პავლე მოციქული წერს: „ეგრეცა აღდგომასა მკუდართასა, დაეთესვის ხრწნილებით და აღდგების უხრწნილებით... დაეთესვის ჳორცი მშვნვიერი და აღდგების ჳორცი

სულიერი... კორცთა და სისხლთა სასუფეველი ღმრთისად დაძქდრებად ვერ ძალ-უც, არცა ხრწნილებამან უხრწნელებად დაიძქდროს. აჰა ესერა საიდუმლოსა გითხრობ თქუენ: ყოველთავე უკუე არა შევისუენოთ, ხოლო ყოველნივე განვახლდეთ მეყსა შინა ნამსა თუალისა უკუანაფსკენელთა მით საყკრითა, რამეთუ საყკრსა დაეცეს, და მკუდარნი იგი აღდგენ უხრწნელნი, და ჩუენ განვახლდეთ რამეთუ ჯერ-არს ხრწნილისა ამის შემოსად უხრწნელებამ, და მოკუდავისა ამის შემოსად უკუდავებამ" (I კორ. 15, 42-53). სწორედ ამგვარი უკვდავებით შემოსვის წყალობას მოელის მირიან მეფე ღვთისგან, თუმცალა მის სასოებას მსჭვალავს საკუთარი ცოდვიანობის მძაფრი შეგრძნება. ქართლის პირველი ქრისტიანი მეფე თავს „ცოდვისა ოდენ მოქმედს" უწოდებს და ამით სინანულის მადლიან გზას ადგება. ამ თვალსაზრისით ის ერთგვარ შუახიდადაც მოჩანს ფსალმუნთმეტყველსა და „გალობანი სინანულისანის" ავტორს შორის. აქვე შესაძლებლად მიგვაჩნია შევნიშნოთ, რომ მირიან მეფის სულიერი ნათესაობა, ერთი მხრივ, ბიბლიურ წინაპართან, ხოლო მეორე მხრივ, ქართველ შთამომავალთან მხოლოდ ცოდვისა და სინანულის ღრმა რელიგიური განცდით არ შეიგრძნობა. ჩვენი აზრით, მირიანის „ნიგნი-ანდერძიც" „პოეზიის" ნიმუშია, ოღონდ არა ფორმისა და ჟანრის, არამედ ძალუმად გამოვლენილი შინაგანი ღირიზმის კვალობაზე.

ზემოთ განხილული ორიოდე მცირე პასაჟი მირიანის „ნიგნი-ანდერძის" საერთო მხატვრულ-სახეობრივი ბუნების გამომხატველია. ისინი ნათლად წარმოაჩენენ იმ ფაქტს, რომ აღნიშნული ტექსტით მონოდებული სათქმელის „ლოგიკა" ბიბლიურ-ქრისტიანულ სახეთა უწყვეტ ჯაჭვს ეფუძნება. ამიტომაც ამ თვალსაზრისით მეფის „ნიგნი-ანდერძის" შესწავლა, ვფიქრობთ, არა მხოლოდ ლიტერატურულ-კულტუროლოგიური რიგის ამოცანაა, არამედ დიდად ნაადგება ტექსტის მეტნაკლებად პირვანდელი სახის აღდგენასაც. ამასთან დაკავშირებით ყურადღებას მივაქცევთ ერთ ეპიზოდს: მინად მიქცევის წინ მირიანი ნანა დედოფალსა და მთავარეპისკოპოსს უბარებს, იზრუნონ წმ. ნინოს სამარხი ადგილის „უკუწისამდე შეურყევლობასა" და მისთვის ჯეროვანი პატივის მიგებაზე, ხოლო საკუთარ ძეს სწავლის: „აჰა ესერა შეიცვალა ბნელი ჩუენი ნათლად და სიკუდილი ჩუენი ცხორებად. ან სადაცა ჰპოვე ქუეყანასა შინა შენსა ვნებასა იგი ქართლისანი მაცთურნი კერპნი, ცეცხლითა დანუენ და ნაცარი მათი შეასუ მათ, ვინც მათ ეგლოვდის, და ესე ამცენ შვილთა შენთა, რამეთუ მე ვიცი იგი, მსრწაფლ კავკასიათა შინა ვერ დაიღვეიან. ხოლო შენ ესრე ჰყოფდ: თავი შენი შეჰვედრე სუეტსა მას ზეგარდამოდიდებულსა და პატიოსანსა ჯუარსა, ცათა შინა ჩინებულსა და იყავნ შენი მისლვაი მინად ძილად საუკუნოდ სარწმუნოებებასა ზედა წმიდისა სამებისასა. ამენ" (შ. 162-163). ამ სწავლა-დარიგებაში, ისევე როგორც საერთოდ მირიანის „ნიგნი-ანდერძში", ავტორისეული სათქმელი ბიბლიური სახისმეტყველების

საშუალებით საცნაურდება. მაგრამ ამ ნაწილში „მოქცევაჲ ქართლისაჲს“ ტექსტები საკმაოდ სხვაობს ერთმანეთისაგან. კერპებთან დაკავშირებული თხრობა (ჩვენი აზრით, მირიანის „ნიგნანდერძის“ ერთ-ერთი უძველესი პლასტი), რომლის წყაროც გამოსვლათა წიგნი უნდა იყოს (32,20 — როცა სინის მთიდან დაბრუნებულმა, სჯულის ფიცრებით ხელდამშვენებულმა მოსემ ებრაელთა მიერ გამოდნობილი კერპი, ხბო, იხილა, აღშფოთდა რწმენაშერყეული, ჭეშმარიტი ღვთის დამვინყებელი ხალხის საქციელით, რჯულის ფიცრებიც გაუვარდა ხელიდან და „ხბომ იგი, რომელი ჰქმნეს, დანვა იგი ცეცხლითა, დამუსვრნა წვრილად და შთააბნია იგი წყალსა და ასვა იგი ძეთა ისრაელისათა“), არც ჭელიშურ და არც სინურ რედაქციებს არ შემოუნახავთ. სინურში ტექსტის ბოლო ნაწილი საკმაოდ გაუმართავია, რაც, როგორც ჩანს, დაზიანებული დედნით სარგებლობის შედეგია, ჭელიშური კი, ვფიქრობთ, ამ ნაწილში ასევე დაზიანებული დედნიდან უნდა მომდინარეობდეს, ვინაიდან მირიანის მიერ კერპთა დანვის მოთხოვნის ეპიზოდი აქ შეცვლილია უფრო ვრცელი, სავარაუდოდ, შედარებით გვიანდელი ჩანართით: „შეიცვალა ბნელი ჩუენი ნათლად და მწუხარებაჲ ჩუენი სიხარულად საუკუნოდ, რამეთუ არა-არსნი ესე არსად შევიცვალენით ძლიერებითა ქრისტეს ღმრთისაჲთა, რომელმან ქუესკნელით ჯოჯოხეთით ინება აღმოყვანებაჲ ჩუენი და გუხსნა ჴელთაგან მის კაცის მკვლელისათა, რომელი არაოდეს განძღებოდა სისხლითა ყრმათა ჩელთა და უმანკოთაჲ. და ესეცა უწყებულ იყავნ შენდა, რამეთუ მტერნი იგი, რომელნი გარდამოსთხივნა მქსნელმან ჩუენმან და შეპყრობილ ვიყვენით საცთურითა მათითა, რამეთუ ვიცი, ვითარმედ კავკასიათა შიგან არა დაილევინან, არცა დასცხრებიან ბრძოლისაგან კაცთაჲსა“ (ჭ. 162-163). თუმცა ეს ჩანართიც, მირიანის „ნიგნანდერძის“ საერთო მხატვრულ-მსოფლმხედველობრივი ბუნების შესაბამისად, ბიბლიური სახისმეტყველებით შინაარსდება. მიუხედავად იმისა, რომ, როგორც აღვნიშნეთ, ტექსტის შესაბამისი პასაჟი სინურ რედაქციაში საკმაოდ გაუმართავია („...სადა ჰჰოვნე ქუეყანასა შენსა შინა ვნებანი იგი, მათ იგულოვდეს. და ესე შეილთა შენთა და ამცენ, რამეთუ მე ვიცი იგი, ვითარმედ კავკასიათა შინა არა დაილევინან“, — ს. 56-57), აშკარაა, რომ იგი მეტ სიახლოვეს ამჟღავნებს შატბერდულ და არა ჭელიშურ რედაქციასთან და მის ნაკლებ-დამახინჯებულ ვარიანტს წარმოადგენს. ამასთანავე, ჩვენი აზრით, ლოგიკურადაც უფრო მოსალოდნელია მეფეს თავისი ვაჟისადმი უკანასკნელ დანაბარებში ყურადღება გაემახვილებინა კონკრეტულად კერპებზე. თანაც, სავარაუდოდ, ჭელიშურ ტექსტშიც ფრაგმენტულად შემორჩენილი ფრაზა — „ვითარმედ კავკასიათა შიგან არა დაილევინან“ — უნდა გულისხმობდეს სწორედ კერპებს, რომლებიც ისტორიულად კავკასიაში და, კერძოდ, საქართველოს მთიანეთშიც, მართლაც „მსწრაფლ“ „არ დალუულან“. ეს, ეტყობა, წინდანივე კარგად განუჭვრეტია მეფე მირიანს. ამიტომაც არა თუ

მხოლოდ შვილს აფრთხილებს საფრთხის შესახებ, არამედ უბარებს, შთამომავლობასაც მოუნოდოს სულიერი სიფხიზლისაკენ („და ესე ამცენ შვილთა შენთა“ — შ. 162), რათა „დაულევნელმა“ კერპებმა ვერასოდეს შეძლონ ნათელღებული და ცხოვრების გზაზე შემდგარი ქართველი ერის კვლავ სიბნელისა და სიკვდილისაკენ მიბრუნება.

დასასრულს უნდა აღვნიშნოთ, რომ მირიან მეფის „ნიგნიანდერძი“, როგორც ქრისტიანული მწერლობის ძეგლი, მთლიანად ბიბლიურ-ქრისტიანოლოგიურ სახისმეტყველებას ეფუძნება. მიუხედავად თავისი მცირე მოცულობისა, ის დამოუკიდებელი, თვითმყოფადი ტექსტია, ლიტერატურული ფაქტია, რომელიც თავისი მაღალმხატვრული დონით წინარექრისტიანულ სამწერლობო ტრადიციებზე მიაჩნდება. ამასთანავე, ცხადყოფს, რომ ნათლისღებიდან ორი-სამი ათეული წლის განმავლობაში ქართველობამ არა თუ თარგმნა ბიბლიური წიგნები, არამედ ინტელექტუალურად აითვისა ქრისტიანული სიბრძნე და რწმენით გაითავისა. შესაძლოა გამორიცხული არც იყოს, რომ ინტერესი ბიბლიური და, განსაკუთრებით, ახალი აღთქმის წიგნების მიმართ ჯერ კიდევ წარმართობის ეპოქის ქართლში გაჩენილიყო. თუ გავითვალისწინებთ იმ ფაქტს, რომ ახ. წ-ით პირველ საუკუნეში ჩვენში ანდრია პირველწოდებულმა იქადაგა ქრისტიანობა, ამასთან ერთად, საეჭვოდ არ მივიჩნევთ იოანე საბანისძის მიერ მოწოდებულ ცნობას, რომ VIII ს-ის 80-იან წლებისათვის ქართველები „ხუთასის წლისა ყამთა და უწინარეს-ლა შჯულდებულ ყოფილ არიან წმიდითა მადლითა ნათლისღებისათა“, არც თუ უსაფუძვლო იქნება ვარაუდი იმის შესახებ, რომ ოფიციალურ რელიგიად გამოცხადებამდეც ქრისტიანული მოძღვრება და იდეოლოგია თანდათანობით იკიდებდა ფეხს ქართლში, ალბათ, არა მხოლოდ ზეპირი, არამედ მნიგნობრული გზითაც. ყოველივე ზემოთქმულის კვალობაზე, უცნაურად და მოულოდნელად არ გვეჩვენება IV საუკუნის 50-იანი წლებისთვის ისეთი დახვეწილი, შინაარსობრივად ჩამოყალიბებული, სტილურად გამართული ტექსტის შექმნა, როგორც მირიან მეფის „ნიგნიანდერძი“. ჩვენი აზრით, ამას ხელს არ უშლის ის გარემოება, რომ ჯერჯერობით არ მოგვეპოვება V საუკუნის უწინარესი წერილობითი ძეგლები ქართულ ენაზე (ჩვენი ეროვნული დამწერლობის წარმოშობის საკითხი ხომ, მიუხედავად ხანგრძლივი კვლევა-ძიებისა, დღემდე საბოლოოდ გარკვეული არ არის).

დამონებანი:

ალექსიძე 2007: „მოქცევაჲ ქართლისაჲ“-ს ახლად აღმოჩენილი სინური რედაქციები. გამოსცა და წინასიტყვაობა დაურთო ზაზა ალექსიძემ. თბ.: საქართველოს საპატრიარქო, 2007.

ახალი აღთქმამა 1963: ახალი აღთქმამა უფლისა ჩუენისა იესო ქრისტესი. თბ.: საკათალიკოსო საბჭოს გამოცემა, 1963.

დავითნი 1881: დავითნი. ტფ.: 1881.

- კიკნაძე 1985: კიკნაძე ზ., მირზაშვილი თ. რას მოგვითხრობს მირიანის „ნიგნი“. კრიტიკა, № 6, თბ.: 1985.
- ლექსიკონი... 1998: Словарь Библейского Богословия. под редакцией Кеавье Лисон-Дюфура... Киев-Москва: "Кайрос", 1998.
- მგალობლიშვილი 1991: კლარჯული მრავალთავი. ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა და გამოკვლევა დაურთო თამილა მგალობლიშვილმა. თბ.: 1991.
- მოქცევად ქართლისად 1964: მოქცევად ქართლისად ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები. დასაბეჭდად მოამზადეს ილ. აბულაძემ, ე. გაბიძაშვილმა, ნ. გოგუაძემ, მ. დოლაქიძემ, გ. კიკნაძემ და ც. ჭურციკიძემ ილია აბულაძის ხელმძღვანელობითა და რედაქციით. I, თბ.: 1964.
- მცხეთური ხელნაწერი 1981...: მცხეთური ხელნაწერი. ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა და გამოკვლევა დაურთო ელ. დოჩანაშვილმა. თბ.: „მეცნიერება“, 1981, 1984, 1985.
- სირაძე 1997: სირაძე რ. „წმიდა ნინოს ცხოვრება“ და დასაწყისი ქართული აგიოგრაფიისა. თბ.: 1997.
- ჭელიძე 1985: ჭელიძე ე. „უჩინოდ და ცხადი“. კრიტიკა, № 6, თბ.: 1985.

Психоаналитический метод в литературоведении (на примере советской прозы 20-30-х гг. XX ст.)

Психоаналитический метод в литературоведении – метод трактования художественных явлений с помощью теорий венского психотерапевта З. Фрейда, а именно – теории влечений и теории бессознательного. Первоначально литературные факты в психоанализе играли лишь иллюстративную роль, позже – множество литературоведческих методологий использовали и используют различные аспекты данной науки, нередко тенденциозно переосмысливая фрейдовские понятия. Среди представителей психоаналитического течения в теории литературы особо выделяются И. Нейфельд, Ш. Мурон, Д. Рапкур-Лаферьер, И. Смирнов, Х. Блум (в работе „Западный канон“, уже несколько отступающий от основы психоанализа – Эдипова комплекса, находя у самого З. Фрейда назойливый комплекс Шекспира) и многие другие, использующие психоаналитические категории не систематически, а потому – несколько искажённо.

Цель данной статьи – на материале советской прозы 20-30-х гг. XX ст. выявить особенности взаимодействия соцреалистических (марксистских) категорий с категориями психоанализа, а также в контексте концепции „проективного самоанализа“ проанализировать понятия мифа, культуры и „положительного героя“, отображенные в литературе, выявив при этом важные психопоэтические доминанты как стилей писателей, так и стиля эпохи.

Марксизм довольно часто оказывается рядом с психоанализом – это и советский психоанализ 20-х годов, и научная деятельность Э. Фромма, Г. Маркузе, С. Жюжека и пр.

Попытки объединения психоаналитической и марксистской методологических платформ связаны с желанием адекватного анализа феномена социального и возможности прояснения механизмов функционирования социума, используя концепт „бессознательного“.

Например, современный неомарксист Т. Иглтон в книге „Литературная теория. Вступление“ настаивает на скрещении интерпретаций бессознательных и социальных процессов как двух аспектов одной человеческой ситуации с целью „решить проблему отношения между обществом и бессознательным“ (Eagleton 1996:151).

В Советском союзе 20-30-х годов дискуссия о психоанализе в основном сводилась к тому, является ли психоаналитическая философская система системой идеалистической либо материалистической и, соответственно, неприемлемой или приемлемой для коммунистического

общества. При чём Н.Бердяев точно подметил неслучайность заинтересованности психоанализом именно в этой геополитической ситуации, что „метод разоблачения иллюзий сознания у Маркса очень напоминает то, что делает Фрейд” (Бердяев 1990:80-81), с тем различием, что у первого действительность, отражённая в сознании, прежде всего – экономическая, а у второго – сексуальная (Бердяев 1990:81). Совмещение данных методов происходило не совсем органично. И если марксизм поддерживался руководящими партийными органами, то психоанализ воспринимался как чуждое советскому активному гражданину мировоззрение, пагубное именно своей тенденцией необходимости интроспективного осмысления макрокосма через личный микрокосм. Поскольку интроспекция – это возможность обретения истины, её постижение, что было ненужным в обществе, где истина не постигалась, а давалась уже готовой в принудительном безоговорочном порядке.

Потому не обошлось без организованного сопротивления утверждению метода З. Фрейда и его последователей. Это было связано как с вульгарно-популяризаторской пропагандой непрофессиональных психологов, так и с неудачей политической позиции Л. Троцкого (поддерживающего психоаналитиков и своеобразно использующего психоаналитические термины в своих статьях). Недолгое существование Государственного психоаналитического института (1922-1925) и фактический запрет дальнейшего исследования не сделали возможным научную адаптацию ценных достижений психоанализа советским обществом, хотя некоторые исследователи прямо указывали на потенциал психоаналитической науки, особенно в „области психической социальной гигиены” (выделение авторское – М. Н.) (Ермаков 1924:IX). Также немаловажным считалось использование психоаналитических методов в педагогике, так как ещё А. Макаренко заканчивал свою „Педагогическую поэму” (1925-1935) пожеланием увидеть простую деловую книжку „Методика коммунистического воспитания” (Макаренко 1988:621).

Попытку подобной педагогической адаптации теорий З. Фрейда к советскому дискурсу предложил Г. Малис в работе „Психоанализ коммунизма” (1924). Г. Малис считает, что центрами будущего общества будут детские коммунистические группы, а школу „заменит непосредственное знакомство детей с различными видами производства” (Малис 1924:76) для того, чтобы маленький индивид выбрал ту определённую область труда, которая, отвечая его психологической установке, поможет бесппроблемной сублимации энергии. При подобном полноценном избавлении от нереализованных желаний исчезнет потребность „вытеснить или удалить в нереальную жизнь (фантазию) некоторые свои стремления” (Малис 1924:76). В этом утопическом обществе фантазия станет жизнью, потому в фантазировании, а

следовательно и в чистом (без социальной целесообразности) творчестве не будет необходимости. Подобное же общество воссоздал Е. Замятин уже в антиутопии „Мы” (издана в 1924 году за рубежом), где сомнительное благополучие в Едином Государстве достигается уничтожением воображения и души посредством лоботомии, счастье и гармония оказывается несовместимыми со свободомыслием и индивидуальностью, недаром у замятинских персонажей нет имён, а вместо творческой речи – лозунги из единой Государственной Газеты.

Несколько другой аспект раскрывает А. Залкинд в работе „Фрейдизм и марксизм” (1924), пытаясь приспособить психоанализ к советской реальности, улучшив его при помощи рефлексологии И. Павлова. По его мнению, идеальное и, судя по всему, исключительно коммунистическое общество, должно принимать самое непосредственное участие даже в процессе творчества, а именно в сублимации, *„освобождении неполового, чуждого половому, материала из противоестественного полового плена”* (Залкинд 2001:163), а потому *„хорошо организованная социальная среда – лучший противоположной насос, лучший сублимирующий аппарат”* (Залкинд 2001:163).

Довольно интересно, что психоанализ рассматривается одновременно и как способ познания человека, и как способ познания социума, с одной целью – воспитать идеал (личности и общества). При этом немаловажным средством коллективного идеологического воздействия становится искусство, которое Л. Выготский предлагает понимать как *„социальное разрешение бессознательного”* (Выготский 1986:110).

Для исследования психобиографии писателей этой эпохи в парадигме их творчества, нами вводится концепция „проективного самоанализа”, которую мы понимаем как психоэстетическую стратегию существования художественного произведения в плане взаимоотношения автора и сотворённого им текста. При таком подходе каждый текст – это сознательная или бессознательная попытка анализа его автором собственного Я (или шире – своих желаний) при помощи идейно-образной проекции разноуровневых личных конфликтов и проблем, то есть путём их психолингвистического воплощения. Эта концепция поможет нам понять скрытые мотивации писательской активности, иначе говоря – раскрыть психорегулятивный механизм возникновения и бытия формально-содержательного аспекта архитектоники текста. Для этого мы в качестве материала будем использовать советскую прозу 20-30-х годов XX столетия. Концепцию „проективного самоанализа” можно соотнести с понятием сублимации (переключение / возгонка сексуальных влечений на несексуальные), так как важным в обоих случаях является социальное влияние, но тем не менее самоанализ подразумевает возможность заострения внимания на анализе автором самого себя в фиктивном мире художественного. Сублимация же – это просто процесс переключения

энергии, без выделения особенности данного пересключения при создании текста, проективного воплощения.

Литературовед В. Компанец подчеркивает, что в начальный советский период общая неконтролируемая, стихийная ситуация времени заставляла человека незамедлительно активно действовать, поэтому естественно и в литературном творчестве преобладало изображение „не сколько размышления и течения чувств, сколько их „результат“, обнаруженный в конкретном поступке” (Компанец 1980:41). Критики выступали против психологизации жизни подобных персонажей-экстравертов, вместо этого отдавая приоритет объяснению „социального только как коллективного” (Компанец 1980:37). Истинным героем эпохи признавался исключительно коллектив. Самоценность динамики и снижение психологического мотивирования в произведениях приводит к тому, что активизируются в первую очередь бессознательные, инстинктивные способы реагирования на факты реальности у субъектов, потому неслучайно, что именно психоанализ как методология исследования бессознательного выделялся настолько незаменимой и универсальной теорией для культурного контекста первых лет утверждения советского общества.

Довольно справедливо критиками отмечается тот факт, что в идейно-стилевом плане 1917-20-е гг. – это эпос революции, а 30-е – эпос созидания (Выходцев 1973). Литература 20-х – литература революции, её осмысление и осмысление её результатов. Литература 30-х – литература созидания, описания грандиозных архитектурных и культурных начинаний. Оба периода, по нашему мнению, воссоздали мифы, отражённые в герменевтически центральных текстах каждой из двух эпох, об основном психологически-идеологическом центре каждого из них. Соответственно, первый период – миф о революции („Голый год”, закончен в декабре 1920 года, Б. Пильняка как попытка восприятия хаотического движения социального изменения), а второй – миф о созидании („Котлован”, 1930, А. Платонова как анализ причин агрессивно-разрушительной трансформации данного мифа).

В психоаналитической теории механизм образования сновидений и художественных образов является идентичным к законам создания мифов, все эти психологические образования соотносятся с понятием фантазма (следствие процесса фантазирования), а миф определяется как коллективный сон наяву, то есть, иными словами, коллективное галлюцинаторное удовлетворение вытесненных желаний. С этой точки зрения понятными становятся основные мотивация проективного самоаналитического устремления данных писателей, которые правильно будет сформулировать как потребность самообоснования возможности нового социального бытия в условиях нестабильности окружающих общественных процессов. В своём выступлении „Художник и фантазирование” (1907) З. Фрейд объясняет читательское (рецептивное)

удовольствие от прочтения подобных материальных объективаций проективного самоанализа (то есть текстов) существованием так называемого „предварительного удовольствия“, поскольку „художник приводит нас в состояние наслаждения нашими собственными фантазиями“ (Фрейд 1995:134). Этим, по нашему мнению, и обосновывается психологическая необходимость создания некоторых действительно ценных в идейно-выразительном плане художественных произведений, так как психоэстетический акт проективного самоанализа у чутких и гениальных авторов никогда не бывает индивидуальным и уникальным, это скорее ёмкое психолингвистическое воплощение/реализация преодолённых и подавленных влечений коллективного сознательного/бессознательного.

Неосуществлённые и неосуществимые желания в процессе создания мифа притерпевают, по словам К. Абрахама, „массовое отодвигание“ (Абрахам 2002:312), чтобы потом вернуться уже в искажённой символической форме в объекте художественного процесса.

„Мегельный“ стиль Б. Пильняка выражался в идеи видения в революции архаического аспекта, филогенетически давнего восстания „стихийных“ сыновей против всемогущего отца, точнее даже не отца как личности, а „стафоры отца“ (З. Фрейд). Психоанализ, подчёркивая единство филогенеза и онтогенеза, позволяет на примере развития индивида увидеть развитие целого рода. В литературе же миф, выраженный в одном наиболее творчески ярком произведении, возможно соотносится с целой литературной эпохой. Революция в романе Б. Пильняка – это время реализации скрытых и подавленных влечений (что выражается в восстании угнетённых социальных классов), телеологическая специфика которых довольно нечётко выражена. Так, образ „кожаных курток“ характерен тем, что, очерчивая форму, абсолютно пренебрегает содержанием, они являются как бы разъединёнными. Художественное сознание (перцепция) не достигает уровня самосознания (апперцепции), перспектива преобладает над ретроспективой, движение опережает первопричину его, потому превалирует бессознательная мотивация, исключая даже возможность адекватного разрешения процесса „проективного самоанализа“ автором.

Сюжетная основа романа А. Платонова состоит в том, что строится „единственный общепролетарский дом“, а инженер Прушевский и вовсе считает его прообразом будущей башни, где обретут „вечное, счастливое поселение трудящихся всей земли“ (Платонов 1990:86), но при этом он крайне невротично относится к предназначению построек – „боялся воздвигать пустые здания – те, в каких люди живут лишь из-за непогоды“ (Платонов 1990:87). Следовательно, акт структурирования пространства приобретает символическое значение, которое в контексте „Котлована“ из-за отсутствия общей истины, в том числе и идеологической, превращается в бесцельное „великое рытьё“ (Платонов

1990:102). Преобладание лексемы „тело” в тексте А. Платонова также заостряет внимание на апсихологизированности описания, отчуждённой внешности коллективного конфликта. Абстрактное общественное тело находится в центре противостояния принципа реальности и принципа удовольствия, это своеобразно отмечает социалист Сафронов в тезисе-обращении: *„у кого в штанах лежит билет партии, тому надо беспрерывно заботиться, чтоб в теле был энтузиазм труда”* (Платонов 1990:107). Но целесообразен ли абстрактный труд, если нет того, кому он нужен – кто оценит грандиозность будущего уже в настоящем? А. Платонов деструктивно интерпретирует миф о созидании без духовного начала, по его мнению, такое созидание уже заполнено инстинктом смерти, стремлением закончить свою жизнь ранее исчерпания смысла в возведении коллективного дома.

3. Фрейд в 1939 году, развивая свои идеи про роль культуры в жизни личности, так анализирует своё „странное время”: *„С удивлением обнаруживаем, что прогресс заключил союз с варварством. В Советской России вознамерились приблизить к лучшим формам жизни около 100 миллионов людей, живущих в условиях подавления. Достаточно рискованно было лишить их „опиума” религии и тем самым установить им определенную меру сексуальной свободы, при этом подвергнув их жесточайшему гнету и лишив всякой возможности свободного мышления”* (Фрейд 1993:60).

Культура, в том числе и та, что отображена в художественном творчестве советского общества первых лет становления нового общественного строя – чрезвычайно неоднородное и противоречивое явление, которое довольно правомерно можно соотносить с психоаналитической концепцией понимания каждой культуры как репрессивной. То есть такой, что путём ограничения/подавления человеческих антисоциальных влечений и представлений обеспечивает возможность совместной жизнедеятельности. Поэтому человек, находящийся в цивилизованном обществе, подверженный влиянию культуры, глубоко несчастлив – с развитием цивилизации у индивида нарастает ощущение чувства вины и страха, а страх со временем видоизменяется в совесть, которая осознаётся З. Фрейдом *„результатом отказа от удовлетворения влечений”* (Додельцев 1989:60). В рассказе П. Романова „Культура” (1926) выведен персонаж конторщика чугунолитейного завода Кирюхина, который старается восстановить в окружающих его людях понятие культуры и хорошего тона, но не может воспитать их даже у своей жены. Он ощущает себя лишним человеком в абсолютно бескультурном мире, причём даже не задумывается над тем, что его культура – это вовсе не показатель его большого ума и образования, а скорее следствие отсутствия примера высокой культуры в его родной деревне. Автор иронично описывает бессильную ненависть Кирюхина к своему коллективу: *„И ему стало жаль себя, что он один во*

всей деревне такой умный, живёт такой культурной жизнью. И чем было больше жалости к себе, тем больше презрения ко всем, а в особенности к своей жене" (Романов 1991а:331). И в негативно-цензурном обращении персонажа к супруге полностью проявляется его личное понимание поведения культурного человека, обусловленное наличием искривленного типа культуры коммуниста, homo soveticus. П. Романов объясняет все несчастья главного героя именно этим размытым пониманием им тогдашней моральной культуры – „и будь бы он не так культурен, он бы чувствовал себя прекрасно" (Романов 1991а:331). Садистические наклонности конторщика Кирюхина, воплощённые в его по сути автоагрессивных монологах, тоже можно интерпретировать вслед за Р. Додсельцевым как влияние социума, как „результат перемещения агрессии со внешних объектов на стремления Я" (Додсельцев 1989:16).

Как один из выходов косвенно избежать репрессивного, ограничительного террора общества психоаналитики предлагают трактовать остроумие, а в парадигме теории „проективного самоанализа" целесообразно воспринимать сублимацию автора, направленную на высмеивание либо остроумное определение в его юмористических текстах, как выражение желаний коллективного бессознательного быть хотя бы художественно элиминированным из процесса общественной тенденции на вытеснение асоциальных интенций, настолько естественных для бессознательного человека, которым движут два основных инстинкта (инстинкт жизни (эрос) и инстинкт смерти).

З. Фрейд сравнивает остроумие с игрой (Фрейд 2005а:192), а юмор, как вид остроумия, понимает в контексте защитного процесса. При этом удовольствие, получаемое нами от юмористического действия, он объясняет экономией аффективной затраты энергии (Фрейд 2005а:250). „Острота обходит ограничения и открывает ставшие недоступными источники удовольствия" (Фрейд 2005а:112). В этом легко просматривается роль сатиры (подвид комического творчества) в советском обществе 20-30-х гг. – возможность получить даже незначительное удовольствие/удовлетворение от высмеивания хаотического/деструктивного социума. Особо выделяется в подобных произведениях анализ речевого новаторства – лингвистических реалий советского общества (например, у А. Платонова), когда неологизм выступает некой пустой формой, заполняемой разнообразным психологическим содержанием, при чём довольно часто – угнетающе устрашающим.

Юмор путём освобождения от энергии уже подготовленного неудовольствия (вызванного страхом перед нестабильной реальностью) переводит энергетический запас в удовольствие, используя различную технику остроумия. Своеобразная адаптация к негативному ожиданию, несведению, неуверенности в завтрашнем дне, когда, за довольно точной тогдашней поговоркой – к тебе „зайдут двое, а выйдут трое". Атмосфера

бескопечных арестов и просто исчезновений усиливает психогенно невротическое восприятие объективной реальности. К примеру, в рассказе П. Романова „Рулетка” (1926) грабители умело используют ограниченность/запутанность обывателей, которые воспринимают личностей с рулеткой для измерения комнаты за представителей власти. Потому в контексте советской литературы вывод персонажей, ограбленных после тщательных замеров и просчётов псевдочиновниками, выглядит очень актуально и смело: *„Чиновники приходят, их за жуликов принимаешь, – попал! Жулики пришли, их за чиновников принял. Опять попал”* (Романов 1991b:285). Различий между социальными и асоциальными элементами оказывается недостаточно для их разграничения.

Влиятельность отцовского начала как организующего в психопозитивском ядре советской прозы проявляется в призыве к „инженерам человеческих душ” создать образ „положительного героя”, который выдвигался идеологическими управляющими структурами как требование правдивого воссоздания типичного характера эпохи. В бессознательном индивида образ „положительного героя” можно ассоциировать с Я-идеалом, который определяется в психической структуре сверх-Я. Последнее психическое образование возникает вследствие идентификации с отцом, а точнее с тем, что Ж. Лакан называл „именами-отца”, что создают *„функцию отца прежде, чем мы достоверно узнаем об источнике рождения”* (Лакан 2006:66) И при этом, сверх-Я возникает в жёсткой борьбе с эдиповым комплексом, и чем этот комплекс был сильнее, тем *„строже впоследствии сверх-Я будет властвовать над Я как совесть... и как бессознательное чувство вины”* (Фрейд 2005b:858). Основные функции сверх-Я – самонаблюдение, совесть и определение идеала. Те же самые функции и требования свойственны советскому идеологическому аппарату, а советскую литературу как вместилище коммунистической идеологии в социалистическом смысле психоструктурно важно рассматривать сквозь призму становления образа „положительного героя”. Интересно, что с фетишистским отрицанием чувства вины, как следствия идентификации с общностью, современный психоаналитик С. Жижек связывает коммунистическую логику 30-х годов XX ст. (Жижек 2000:53). Вина, продуцируемая сверх-Я, базируется на знании того, что террор и расстрелы уничтожили многих неповинных людей, которые так и не смогли приблизиться к образу „положительного героя”, к этому художественному символу коллективного Я-идеала. Проследим особенности изображения данного образа идеального персонажа в прозе первых десятилетий XX века.

В романе А. Фадеева „Разгром” (1927) выводится „положительный герой” эпохи 20-х гг. XX ст – герой революции. Интересно проследить каким образом автор старается очертить своего персонажа, показать те характерные особенности, которые помогают утверждению его как идеала

и типичного представителя бурного времени. Несколько действующих лиц в тексте выводятся в соотношении с концепцией положительного субъекта повествования. Про отношение людей к Иосифу Левинсону, командиру партизанского отряда, сказано словами ординарца Ивана Морозова (Морозки) при их встрече: *„Как и всем в отряде, командир казался Морозке необыкновенно правильным человеком”* (Фадеев 1987:100). Но нам также рассказывают историю того, как из *„тицедушного еврейского мальчика с большими и наивными глазами”* становятся „правильными” героями, типичная история лидера в споре общественных обязанностей и личностных предпочтений однозначно выбравшего первое. Его характер формируется с детства, когда он *„беспомядно задавил в себе бездейственную, сладкую тоску... всё, что осталось в наследство от ущемлённых поколений, воспитанных на лживых баснях о красивых тичках”* (Фадеев 1987:156), и выработал свою систему управления людьми – *„знал также многие свои слабости и слабости других людей и думал, что вести за собой других людей можно, только указывая им на их слабости и подавая, пряча от них свои”* (Фадеев 1987:82).

И теперь им движет самая простая и нелёгкая мудрость – *„Видеть всё так, как оно есть, – для того, чтобы изменить то, что есть, приблизить то, что рождается и должно быть”* (Фадеев 1987:156). Настойчивое подавление своих слабостей и желаний – это предпосылка возникновения невроза, кроме того общий контекст времени тоже влияет преобладающе патогенно. Но в тексте А. Фадеевым несколько раз как бы мимоходом показано, что Левинсон бессознательно тянется к своему детству, беспроblemному, наивному и счастливому. Например, он сначала не будет дневального, который во сне *„чуть улыбался доброй детской улыбкой”* (Фадеев 1987:151), хотя по законам военного времени подобная доброта крайне чревата, а позже – спокойно выслушивает упадочнические, пораженческие слова Павла Мечика и лишь называет его „непроходимым путаником”, без каких-либо выговоров. Детство в психоаналитической теории – это время возникновения всех позднейших психических отклонений, вызванных переализованными вытесненными желаниями, но одновременно это время, когда индивид менее всего зависит от общества и потому недаром Левинсон (*„человек, всегда идущий во главе”* (Фадеев 1987:156)) с нескрываемым удовольствием часто ассоциативно возвращается в этот во многом нереально-выдуманый мир прошлого. В произведении есть ещё один персонаж, фобии которого символизируют фиксацию на детстве, – автор изображает инфантильную фалличность (маскулинность) Мечика, что скрыто в его фамилии, и это довольно чётко выведено А. Фадеевым в фразе, где описывается, как данного персонажа наполняет *„комнатный страх за свою маленькую жизнь”* (Фадеев 1987:96). Поэтому он и не положительный герой, а лишь антагонист гресв-воинов, он не живёт в коллективе и коллективом, что

важно для военной прозы 20-х годов и это один из основных показателей положительности.

Поражение, разгром партизанского отряда воочию показывает это их различие: Морозка умирает, своими предупредительными выстрелами спасая остальных (его смерть очень близка к определению альтруистического самоубийства, неслучайно даже коня под ним зовут Иудой); Мечик в экстремальных обстоятельствах успевает убежать, покинув отряд, и позже „с вороватым тихоньким паскудством” (Фадеев 1987:200), осуждая свой поступок, он всё же не может убить себя из револьвера; Левинсон спасается вместе с восемнадцатью, чудом оставшимися в живых, бойцами. Интересно, что автор, показывая слёзы командира, заканчивает произведение оптимистично, хотя и не совсем психологически достоверно – Левинсон „...перестал плакать; нужно было жить и исполнять свои обязанности” (Фадеев 1987:204). Даже образ разведчика Метелицы, который по мнению писателя и воплощает в себя всё то, что ассоциируется с героическим того времени, во многом утверждается как положительный герой посредством именно его героической смерти, смерть служит в художественной структуре произведения практически единственным средством самоутверждения личности. Важно отметить, что А. Фадеев, в принципе, так и не убеждает нас окончательно в том, что кто-то из персонажей является положительным героем эпохи, роман всё-таки про поражение героев, про их разгром, следовательно, автор показывает ситуацию исчезновения „положительного героя”, переходной этап от героев войны, заведомо трагически обречённых, к героям мирного времени, появление которых остаётся за границами хронотопа произведения. Своеобразные трудности с соответствием художественного протагониста положительному идеалу быстроизменяющейся эпохи преследовали А. Фадеева всю его жизнь и, вероятно, обусловили его преждевременную смерть. Стоит вспомнить про две редакции его „Молодой гвардии” (1945, 1951), где в первой „не совсем верно” была изображена революционная ситуация, а точнее – отсутствие „отцовского кода” в психологии молодогвардейцев (не выписано было само существование влияния старшего поколения коммунистов-подпольщиков в Краснодаре на младшее). Важность текстуальных автоцензурных изменений в это время – это характерное наличие влиятельного объективированного сверх-Я в обществе, когда рецензия или критическая статья могла стоить жизни. Неслучайно в предсмертном письме, обращенном к правительству, А. Фадеев заклеил подобные действия власти: „Не вижу возможности дальше жить, т. к. искусство, которому я отдал жизнь свою, забылено самоуверенно-невежественным руководством партии...” (Чхартишвили 2006:165). Объективированная контролирующая система правил и норм делает невозможной полноценную сублимацию асоциальных деструктивных желаний творческих личностей посредством художественного их перенесения на

более социализированный уровень, всемогущий контролирующий цензор оставляет для писателя место исполнителя и выразителя коллективных принципов общества – партийности, народности и социалистического гуманизма.

В 30-е годы образ „положительного героя” претерпел некоторые изменения, тут особенно показательна история рецепции романа Н. Островского „Как закалялась сталь” (1935). Тема войны в произведении переходит в тему восстановления народного хозяйства, с этим связана и трансформация героя, при чём критики не сразу распознали в Павке Корчагине новое художественное воплощение идеала времени, характерны слова первого исследователя жизни и творчества Н. Островского М. Кольцова: *„Не всех героев мы знаем. И не всех мы умеем заметить”* (Аннинский 1988:16). Писатель также проводит своего персонажа через испытание попыткой самоубийства, как и А. Фадеев, но там где автор „Разгрома” заканчивает, Н. Островский только начинает перестройку мировоззрения Корчагина, приводя его к осознанию необходимости даже невыносимую жизнь сделать полезной. В этом одно из главных достижений Н. Островского – его герои выведены интроспективно анализирующими свои поступки, их действия подвержены чёткой мотивированности в отличие от произведений А. Серафимовича, Д. Фурманова и А. Фадеева 20-х годов. Но это следствие как большей заангажированности индивида 30-х годов, так и повышения уровня императивности и однозначности в структуре образа Я-идеала, подобное динамическое становление образа „положительного героя” просматривается в истории всей советской литературы.

Психоаналитический метод в литературоведении позволяет иначе увидеть некоторые аспекты существования таких понятий как культура, миф, остроумие, „положительный герой” и т.д., немаловажно, что в контексте советской прозы 20-30-х гг. эти концепты несут довольно сильную психопозитивную нагрузку, что позволяет выявить как параметры личностного акта „проективного самоанализа” писателя, так и выделить характерные черты художественного стиля первых десятилетий существования Советского союза.

Философ М. Мамардашвили высказал довольно интересную мысль, исходя из структурного психоанализа Ж. Лакана, касательно сути самого новаторства З. Фрейда: *„Психоанализ имеет дело с теми явлениями, которые даны всегда в языке и никогда – вне его. Или явления такие, которые даны вместе с языком и их осмыслением”* (Мамардашвили 2001:386). Интерпретация бессознательного как не-словесного, а сознательного как словесного – очень важна для понимания всех феноменов, которые имеют отношение к слову, в нашем случае – к литературе. Проскрированные перипетии психической жизни автора в произведении – это и выговаривание своего симптома/невроза и способ анализа мира посредством анализа самого себя. А процесс

фантазирования, конечно, учитывая и его сублимативную и рецептивно удовлетворяющую функцию, в этом плане объясняется как способ упорядочивания мира суггестивной силой слова, вмещающего положительный заряд освобожденной энергии, способной структурировать объективную реальность на материале реальности психической.

Литература:

- Абрахам 2002: Абрахам К. Сон и миф // Эдипов комплекс и эротические сны. Клиническое применение. Серия „Классика психоанализа“ / Пер. с англ. В. А. Гришечкин, Т. Я. Казавчинская, В. С. Кулгина-Ярцева. М.: NOTA BENE, 2002.
- Ашнинский 1988: Ашнинский Л. „Как закалялась сталь“ Николая Островского. М.: Худож. лит., 1988.
- Бердяев 1990: Бердяев П. Истоки и смысл русского коммунизма. Репринтное воспроизведение издания УМСА-PRESS, 1955 г. М.: Наука, 1990.
- Выготский 1986: Выготский Л. Искусство и психоанализ // Выготский Л. Психология искусства. М.: Искусство, 1986.
- Выходцев 1973: Курс лекций по теории социалистического реализма. Под ред. П. С. Выходцева. М.: „Высш. школа“, 1973.
- Додельцев 1989: Додельцев Р. Концепция культуры З. Фрейда. М.: Знание, 1989.
- Ермаков 1924: Ермаков И. Предисловие // Джонс Э. Терапия неврозов / Пер. с англ. – Одесса: Гиз, 1924.
- Жижек 2000: Жижек С. Метастази насолоди. Шість нарисів про жінку та причинність. Київ: Видавничий дім „Альтернативи“, 2000.
- Залкинд 2001: Залкинд А. Фрейдизм и марксизм // Отечественный психоанализ / Сост. и общая редакция В. М. Лейбина. СПб.: Питер, 2001.
- Компанец 1980: Компанец В. Художественный психологизм в советской литературе (1920-е годы). Ленинград: Наука, 1980.
- Лакап 2006: Лакап Ж. Имена-Отца. Пер. с фр. /Перевод А. Черноглазова/ М.: Издательство „Гиозис“, Издательство „Логос“, 2006.
- Макаренко 1988: Макаренко А. Педагогическая поэма. М.: Правда, 1988.
- Малис 1924: Малис Г. Психоанализ коммунизма. Харьков: Космос, 1924.
- Мамардашвили 2001: Мамардашвили М. О психоанализе // Отечественный психоанализ / Сост. и общая редакция В. М. Лейбина. СПб.: Питер, 2001.
- Платонов 1990: Платонов А. Котловаш // Платонов А. Избранное: Повести, роман. Харьков: Прапор, 1990.
- Романов 1991а: Романов П. Культура // Романов П. Рассказы. М.: Правда, 1991.
- Романов 1991б: Романов П. Рулетка // Романов П. Рассказы. М.: Правда, 1991.
- Фадеев 1987: Фадеев А. Разгром // Фадеев А. Собрание сочинений: В 4-х тт. Т. I. М.: Правда, 1987.
- Фрейд 1993: Фрейд З. Человек по имени Моисей и монотеистическая религия / Пер. с нем/ М.: Наука, 1993.
- Фрейд 1995: Фрейд З. Художник и фантазирование // Фрейд З. Художник и фантазирование: Пер. с нем / Под ред. Р. Ф. Додельцева. М.: Республика, 1995.
- Фрейд 2005а: Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному // Фрейд З. Я и Оно: Сочинения. М.: Изд-во Эксмо; Харьков: Изд-во Фолио, 2005.

- Фрейд 2005b:** Фрейд З. Я и Оно // Фрейд З. Я и Оно: Сочинения. М.: Изд-во Эксмо; Харьков: Изд-во Фолио, 2005.
- Чхартушвили 2006:** Чхартушвили Г. Писатель и самоубийство. Энциклопедия литературы и искусства. М.: Захаров, 2006.
- Eagleton 1996:** Eagleton T. *Literary Theory: an introduction*. 2nd ed. Oxford: Blackwell Publishers, 1996.

სეკულარიზაცია ლიტერატურათმცოდნეობაში

საბჭოთა პერიოდში ქართველ მეცნიერებს დიდი ძალისხმევა დასჭირდათ იმისათვის, რომ სასულიერო მწერლობის კვლევა და სწავლება არ აკრძალულიყო, მაგრამ ვერაფერი უშველეს რელიგიურ ასპექტებს საერო ლიტერატურაში. ამიტომ 70 წლის მანძილზე დასახელებულ სფეროში უზარმაზარი ვაკუუმი გაჩნდა. პოსტსაბჭოურ პერიოდში რელიგიურ თემებზე ტაბუს მოხსნის შემდეგ მხატვრული ნაწარმოებების ამ მიმართულებით კვლევა უცებ გააქტიურდა, მაგრამ იმის გამო, რომ კვლევის ამ სფეროს აკრძალვით ლიტერატურათმცოდნეობის თავისთავად განვითარებაში ხელოვნური ჩარევა იყო განხორციელებული, დახშული კარის გაღებას ცარიელი სივრცის ცოტა არ იყოს დაჩქარებული ტემპებით შეესება მოჰყვა. ასეთ დროს შეცდომების დაშვების ალბათობა გაცილებით მეტია, მაგრამ ახლა, როცა ბალანსი ცოტათი მაინც აღდგენილია და დასაფიქრებელი დროც გვაქვს, შეგვიძლია ყველაფერს კუთვნილი ადგილი მიუწინოთ. ვფიქრობ, ბევრი რამის შეფასება-გადაფასებაა საჭირო, მაგრამ ეს უნდა მოხდეს მაქსიმალური ობიექტურობით, რომ ლიტერატურათმცოდნეობის ეს, ისედაც რეპრესირებული სფერო, მონესრიგების ნაცვლად კიდევ უფრო არ დავაზარალოთ.

თუნდაც სეკულარულ საზოგადოებაში ვცხოვრობდეთ და არ ვიყოთ რელიგიურები, თუ ვიკვლევთ ისეთ მწერალთა ნააზრევს, რომელთათვისაც სარწმუნოება, მათივე აღიარებით, „გულის ქეშმარიტებაა“, არ იქნება მართებული, რომ თხზულებათა მეცნიერული ანალიზისას არ გავითვალისწინოთ მათი რწმენა და შესაბამისი ეთიკურ-ესთეტიკური ღირებულებები. ლიტერატურათმცოდნეობის სეკულარიზაცია წინდანინვე გამორიცხავს ამ ხელოვანთა შემოქმედების სიღრმისეულ წვდომას.

ობიექტური მეცნიერული კვლევების გვერდით დღეისათვის მოქმედებს ორი უკიდურესი ტენდენცია. ერთნი ლიტერატურულ თხზულებას მხოლოდ იმ შემთხვევაში მიიჩნევენ „რელიგიურად“ თუ იგი, სასულიერო ტექსტების მსგავსად, პირდაპირ ქადაგებს ქრისტიანობას, მეორენი კი აცხადებენ, რომ ქრისტიანობის ქადაგებას არავითარი კავშირი არა აქვს ლიტერატურასთან. ვფიქრობ, რომ ორივე მხარე არასწორად სვამს საკითხს. მხატვრული ტექსტი შეიძლება პირდაპირ არ ქადაგებდეს ქრისტიანობას, ისევე, როგორც სახარებაში მოხმობილი ნებისმიერი იგავი, მაგრამ მის მხატვრულიგავურ პლასტში იყოს გადმოცემული დიდი სულიერი სწავლება. ქრისტიანობის პირდაპირი ქადაგება მართლაც არ არის ლიტერატურის საქმე, მაგრამ ადამიანის სულიერებითა და ზნეობრივი საკითხებით დაინტერესება (რაც უშუალო კავშირშია

მსოფლმხედველობასთან) როგორ ან რატომ უნდა ჩამოვაშოროთ ლიტერატურას. თუ ნაწარმოების ავტორს მკაფიოდ ჩამოყალიბებული თეისტური მსოფლმხედველობა აქვს, როგორ შეიძლება ეს არ აისახოს თხზულების იდეურ მხარეზე და პერსონაჟთა სახეების ავტორისეულ ხედვაზე და თუ ეს დამოკიდებულებები არსებობს, როგორ შეიძლება, რომ ისინი უგულვებელყოთ და ამოვიღოთ კვლევის არეალიდან. ალბათ საჭიროა, რომ გაირკვეს მეცნიერულისა და მხატვრულის გვერდით რელიგიურის შესაძლო წილი ლიტერატურულ კრიტიკაში.

ილია ჭავჭავაძე და მისი შემოქმედება ამ პიროვნებისა და მისი ნაღვანის ეპოქალური მნიშვნელობის გამო ამჯერადაც, ისე, როგორც არაერთგზის, ხდება ნიშანსვეტი, რომელიც განაპირობებს მოვლენათა შემდგომი განვითარების მიმართულებას და სამომავლო ტენდენციებს. ამიტომ თუ დღეს ლიტერატურათმცოდნეობაში გაიმარჯვებს ის აზრი, რომ მის თხზულებებში რელიგიური დისკურსის კვლევა უაზრობაა, გასაკვირი არ იქნება, რომ კვლევის ეს ასპექტი საერთოდ გაქრეს ჩვენი ლიტერატურათმცოდნეობიდან. ილია ჭავჭავაძის ნაწარმოებები კვლევის ყველა დონეზე — იდეურზე, შინაარსობრივზე, სახისმეტყველებითსა და ლექსიკურზე (ამ დონეთა სპეციფიკისა და შესაძლებლობების შესაბამისად) გაჯერებულია ქრისტიანული მსოფლმხედველობით. შესაბამისად ამ დისკურსის გათვალისწინების გარეშე სრულყოფილი წარმოდგენა ვერ შეგვექმნება ვერც შემოქმედებით ჩანაფიქრზე და ვერც მოვლენათა და პერსონაჟთა ავტორისეულ ხედვაზე. მის გარეშე არ გაიხსნება მხატვრულ გამომსახველობითი საშუალებებისა და ქვეტექსტების უმდიდრესი სამყარო და ხელში შეგვრჩება მხოლოდ ბანალური სიუჟეტები.

მხატვრულ ნაწარმოებში მსოფლმხედველობრივი ასპექტების მეცნიერული კვლევა უნდა ითვალისწინებდეს სამი სხვადასხვა დისკურსის — რელიგიურის, მხატვრულისა და მეცნიერულის თანაარსებობას. კონკრეტული საკითხების განხილვამდე აუცილებლად უნდა გაირკვეს, სად გადის საზღვრები მათ შორის და როგორ უნდა ვიკვლიოთ თითოეული.

როდესაც ვამბობ, რომ ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებაში ჩანს მისი მსოფლმხედველობა, აქ რეალიებისა და საეკლესიო წესების შესახებ თეორიული ცოდნის გარდა წარმოდგენებისა და შეხედულებების მსოფლმხედველობრივ სისტემას ვგულისხმობ, რომელიც ამ ცოდნისადმი დამოკიდებულებაში მყლანდება. ილია ჭავჭავაძემ მხოლოდ ინფორმაციულად კი არ იცის ის, რომ ჯვარცმული მაცხოვარი მამას თავისი ჯვარზე გამკვრელების შენდობას ევედრებოდა, არამედ თავადაც ითხოვს უფლისგან საკუთარი მტრების პატივბას:

„**ომ მტერთათვისაც, რომელთ თუნდა გულს ლახვარი**

მკრან,

შეიძლება ადამიანი არ იყოს ქრისტიანი, მაგრამ იცოდეს, რომ მაცხოვრის მიერ დანესებული ერთერთი საიდუმლო მსახურება არის ზიარება და იგი აუცილებელია სულის ცხოვებისთვის. ილიას მსოფლმხედველობა მულავნდება არა ამგვარ ცოდნაში, არამედ იმაში, რომ გაბრიელის („გლახის ნაამბობი“) საცოდაობის კულმინაციად მის უზიარებლად სიკვდილს წარმოაჩენს, „ოთარაანთ ქვრივში“ კი იმის აღსანიშნავად, რომ გიორგიმ ქრისტიანული თვალსაზრისით ღირსეულად განვლო ამქვეყნიური ცხოვრება, განსაკუთრებულად გამოკეთეს აღსასრულის წინ მისი ზიარების ფაქტს და მიცვალებულის ქრისტიანული წესით გაპატიოსნებას. ქრისტიანული რეალიების სწორ ადგილას და სწორი მიზანდასახულობით გამოყენებაში ჩანს ილიას პირადი დამოკიდებულება ზიარებისადმი, მისი მნიშვნელობის გათავისება და აღიარება.

თუ ადამიანი რელიგიური არ არის, ის იოლად ექვემდებარება ნებისმიერ მსოფლმხედველობას, მაგრამ ჭეშმარიტი რელიგიურობა გულისხმობს მხოლოდ ერთ მათგანთან თავსებადობას. ილია ჭავჭავაძე ქრისტიანულ სწავლებათა გაზიარება-გავრცელებით და უფლისადმი მიმართული ლოცვა-ვედრებით წარმოაჩენს თავის „ორმხრივ აქტიურ კავშირს ღმერთთან“ და, რამდენადაც რელიგიას ხშირად სწორედ ასე განმარტავენ, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ის აღიარებს თავის რელიგიურობას. ილია, ისევე, როგორც ყველა, ვინც ღვთის სიტყვას ისმენს და მისდამი ლოცულობს, ფაქტობრივად „ლაპარაკობს“ ღმერთთან. მის ამ გამონათქვამში არც ამპარტავნება ჩანს და არც მკრეხელობა და არამართებულია, რომ ამ სიტყვების დანერის გამო ის „გიჟად ან თვითმარქვიად“ წარმოვაჩინოთ (კაკაბაძე 2006).

რაც შეეხება მსოფლმხედველობის ერთადერთობას, ილია ჭავჭავაძეს ესეც კარგად აქვს არა მხოლოდ გაცნობიერებული, გათავისებულიც. ამას მოწმობს მისი სიტყვები: „სარწმუნოება ჭეშმარიტებაა გულისა და ორსახედ არ ჩაესახება ერთსა და იმავე გულს, როგორც ორსახე ჭეშმარიტებაა შეუძლებელი, ისე ორსახე სარწმუნოებაც. იგი ან ერთადერთია ერთს გულში, ან სულ არ არის. სარწმუნოება, რომლის დიდი ნასკვი ადამიანის სულიერ წიაღშია, ორთვალა და ორგულა ვერ იქნება, რომ ჩვენიც იყოს და თქვენიც ერთსა და იმავე დროს. იგი ერთთვალა და ერთგულაა, — თუ ასე ითქმის, ვერც თვალს და ვერც გულს ორად ვერ გაჰყოფს, რომ ერთსაც ჰხედავდეს მართლმადიდებლად და მეორესაც, ერთსაც განუზიაროს სასოება გულისა და მეორესაც. ამიტომაც შეურყეველი ერთგულება სხვის სარწმუნოებისა საკუთარის სარწმუნოების შერყევაა, უარყოფაა. თავდადებულნი ერთის სარწმუნოებისათვის, მეორესათვის თავდადებულნი ვერ იქნებიან... კაცი შეურყევლად მოსავია მარტო იმ სარწმუნოებისა, რომელსაც აღიარებს და გულში

ატარებს" (ჭავჭავაძე 2007: 279,280). ამდენად, ის, რომ ილია ჭავჭავაძე რელიგიური პიროვნებაა, რომ მისი მსოფლმხედველობა თეისტურია და რწმენა ქრისტიანული, წესით საკამათო არ უნდა იყოს.

არანაკლებ მნიშვნელოვანია იმის გარკვევა, თუ რა მიმართებაშია მწერლობა ავტორის რელიგიურ მრწამსთან და არის თუ არა ილია რელიგიური მწერალი. ხელოვნება და კერძოდ მხატვრული ლიტერატურა მნიშვნელოვნად არის განპირობებული წარმოდგენების, შეხედულებების, ემოციური და რაციონალური ფაქტორების იმ სისტემით, რომელიც საფუძვლად უდევს ავტორის მსოფლმხედველობას და შემოქმედებაში მნიშვნელოვნად აისახება მწერლის აღმსარებლობა. ამდენად, ნებისმიერი რელიგიური მწერლის თხზულებათა მსოფლმხედველობრივი კუთხით კვლევა მრავლისმომცემი თუ არა, უნაყოფო მაინც არ უნდა იყოს.

ხშირია შემთხვევები, როცა კრიტიკოსები რელიგიურ ასპექტში არ მოიაზრებენ რწმენით, აღმსარებლობით არსს და ცდილობენ მის ჩატევას კულტუროლოგიურ ჩარჩოებში. როდესაც ლაპარაკია არა მხოლოდ თეორიული ცოდნის დონეზე რელიგიური თემებისა და სახისმეტყველების გამოყენებაზე, არამედ ლირიკაში, ეპიკური თხზულების შემოქმედებით ჩანაფიქრსა და პერსონაჟთა სულიერი პორტრეტების ხატვაში არეკლილ ავტორისეულ მსოფლმხედველობაზე, ეს ჩარჩოები აუცილებლად უნდა გაფართოვდეს. პოსტსაბჭოთა პერიოდში სიტყვა „რელიგიის“ ლეგალიზაციას აზრი დაეკარგება თუ მასთან ერთად მასში ჩადებული შინაარსის აღიარებაც არ მოხდა.

ილია ჭავჭავაძის თხზულებებში რელიგიური დისკურსის კვლევა დაგვეხმარა არა მხოლოდ თხზულებათა შემოქმედებითი ჩანაფიქრისა და პერსონაჟთა ავტორისეული ხედვის წარმოჩენაში, არამედ რთული ტროპული სახეებისა და ქვეტექსტების ახსნაშიც. მიღებულ დასკვნებს ბევრი ოპონენტი გამოუჩნდა, მაგრამ მათი დაპირისპირება უფრო ემოციურია, ვიდრე მეცნიერული.

2006 წელს გამოქვეყნებულ ერთ-ერთ სტატიაში ცალსახად ხდებოდა იმის მტკიცება, რომ ილია ჭავჭავაძე რელიგიური მწერალი არ არის (კაკაბაძე 2006). რა თქმა უნდა, მას არც საღვთისმეტყველო თეოლოგიური ნაშრომები დაუწერია და არც აგიოგრაფიული თხზულებები, მაგრამ მისი პოეზია აღსავსეა უფაქიზესი რელიგიური გრძნობებით, ეპიკური თხზულებები კი ქრისტიანული სულიერებით და ზნეობრივი სწავლებებით. მწერალი დაურიდებლად ამხელს უმადლობას („კაცია — ადამიანი?!“), შურისძიებას („გლახის ნაამბობი“, „რამდენიმე სურათი ანუ ეპიზოდი ყაჩაღის ცხოვრებიდან“), გულგრილობას („სარჩობელაზედ“), ამპარტავნებას („ოთარაანთ ქვრივი“, „განდეგილი“) და ზნედაცემულობას („აჩრდილი“), მოგვიწოდებს შებრალეების („უცნაური ამბავი“), მიტყვების („ნიკოლოზ გოსტაშაბიშვილი“), მოყვასისა და ქვეყნისადმი თავდადებისაკენ („მეფე დიმიტრი თავდადებული“, „დედა

და შვილი“). ილია ჭავჭავაძის ისეთი პუბლიცისტური წერილები კი, როგორებიცაა: <ქრისტე აღსდგა> ტ.7, გვ. 571; „ქრისტეშობა“, ტ. 8, გვ. 623; <ქრისტეშობის მილოცვა> ტ. 9 გვ. 643; <აღდგომის დღესასწაული>, ტ. 9, გვ. 238; <აღდგომის მადლი და ჭეშმარიტება>, ტ. 10, გვ. 186; <ათონის ქართული საეანის შესახებ>, ტ. 8, გვ. 545; <ლუარსაბ ნამებული>, ტ. 8, გვ. 139; <წმინდა ნინოს დღესასწაული>, ტ. 7, გვ. 274; <ქართველი ერი და ღვანლი წმ. ნინოსი>, გვ. 21, ტ. 10; და მრავალი სხვა) ახალ ეპოქაში ახალი, პუბლიცისტური ფორმით გამოთქმული ქრისტიანული სადიდებლებია.

საინტერესოა, რაში ხედავენ ილია ჭავჭავაძის არარელიგიურობას იმაში, რომ რწმენას „გულის ჭეშმარიტებას“ უწოდებს და მის ერთგულებას ქადაგებს (ჭავჭავაძე 2007: 279) იმაში, რომ „მუხლმოდრეკილი“ ევედრება ღმერთს „სულის განათლებას“ და საკუთარი მტრების შენდობას (ჭავჭავაძე 1987: 57) იმაში, რომ უკიდურეს განსაცდელშიაც კი ღვთის ნებისადმი უსიტყვო მორჩილებას აღიარებს (ჭავჭავაძე 1987: 62) იმაში, რომ „დიდის ღმერთის საკურთხევლის“ ცეცხლს გრძნობს გულში და ამ ცეცხლით მოელის თავისი ქვეყნის გულის გათბობას (ჭავჭავაძე 1987: 103) თუ მის ღრმა რწმენაში, რომ „ცხოვრებას აცისკროვნებს სული, საქმით მეტყველი და ის უბოლო არის, ვით სულის შთამბერველი“ (ჭავჭავაძე 1987: 116); რომელი სწავლება მოეჩვენათ ურწმუნოებად „დამაკვირდისეული“ — რომ მტერს არა სისხლით, არამედ „სულგრძელობით“ უნდა ვძლიოთ და, „ცოდვის გუბეში“ მდგომს „მადლის ნყარო“ ვასვათ (ჭავჭავაძე 1987: 155-158), „აწრდილისეული“, რომელიც — „მცნების ნათლით ზეაღზიდვა-ამალღებისკენ“ მოგვიწოდებს (ჭავჭავაძე 1987: 184) თუ „ქართველის დედისეული“ — მომავალი თაობის „ქრისტეს მცნებით“ აღზრდის აუცილებლობაზე (ჭავჭავაძე 1987: 68). რა არის მისი არარელიგიურობის დამადასტურებელი ლირიკაში ცალსახად რომ აღიარებს „ჯვარცმული ღმერთის“ რწმენას (ჭავჭავაძე 1987: 143) თუ პუბლიცისტიკაში „ქრისტეს ძლევა მოსილ მოძღვრებას განვითარებით ლამპრად“ რომ მოიხსენიებს (ჭავჭავაძე 2005: 571), მისი განაცხადი: „მეც ქრისტიანი ვარ და არარა ქრისტიანობრივი არ მეუცხოება“ (ჭავჭავაძე 2005: 221) თუ მისი მოწოდება ღვთისგან მონიჭებული სიცოცხლის ქრისტეს მცებებით წარმართვისკენ (ჭავჭავაძე 1987: 61)

ილია ჭავჭავაძის არარელიგიურობის დამამტკიცებელ არგუმენტად მოჰყავთ ის, რომ მის თხზულებებში საინამდვილოს ტრანსფორმაცია არ ხდება და მისი ეპიკური პერსონაჟები სულიერ კათარსისს არ განიცდიან (კაკაბაძე: 2006).

ვნახოთ, რამდენად შეესაბამება კათარსისის სიუჟეტშივე განხორციელების ფორმა რეალიზმის ესთეტიკურ პრინციპებს. მწერლის შემოქმედების ფუნდამენტური ანალიზისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს იმ ლიტერატურული მიმდინარეობის თავისებურებათა გათვალისწინებას, რომელსაც იგი მიეკუთვნება.

რეალისტურ ლიტერატურაში ამბის აღება ხდება სინამდვილიდან, მაგრამ ავტორის ინტენცია, ისევე როგორც დამოკიდებულება სიუჟეტში განვითარებული მოვლენებისა და პერსონაჟებისადმი — სუბიექტურია და მის ჩამოყალიბებაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს მწერლის მსოფლმხედველობა. „მართალია, მე-20 საუკუნის ლიტერატურულმა კრიტიკამ არაერთხელ გადასინჯა „ავტორის“ პრობლემა ლიტერატურაში და, რბილად რომ ვთქვათ, მინიმალურად შეაფასა მისი როლი ტექსტში (ტ. ელიოტი, რ. ბარტი, ჟ. ჟენეტი და სხვ.), მე-19 საუკუნის ლიტერატურული ტრადიცია ვერ თავსდება ამ ინოვაციური გააზრების ფარგლებში“ (რატიანი 2006: 148). რეალისტური „მხატვრული ნაწარმოები გულისხმობს ავტორის „იქ ყოფნას“ მთელი თხრობის მანძილზე... მხატვრული თხრობის მიმდინარეობის პროცესი არის ავტორის მსოფლმხედველობისა და აზროვნების ინდივიუალურ თავისებურებათა კრისტალიზაციის უაღრესად რთული პროცესი, განხორციელებული მხატვრული სიტყვის მეშვეობით“ (რატიანი 2006: 19). სავსებით ვიზიარებ უახლესი კვლევის შედეგებით განმტკიცებულ ამ დასკვნებს, რომლებიც ფაქტობრივად ადასტურებს, სუბიექტური ფაქტორის მნიშვნელოვან როლს რეალისტურ თხზულებაში.

ილია ჭავჭავაძის, როგორც რეალისტი მწერალის, ამოცანაა ცხოვრების ავ-კარგის შეუღლებად აღწერა. მკითხველზე დადებითი სულიერი ზემოქმედების მოსახდენად მას რეალობის ამსახველ სიუჟეტში კი არ შეაქვს ცვლილებები, არამედ მოვლენებს ტოვებს ისეთად, როგორც ყოველდღიურობაში ხდება, მაგრამ წარმოაჩენს მათდამი თავის დამოკიდებულებას. ამიტომ მისი პიროვნული სახე და მრწამსი ამბის განვითარებაში კი არ უნდა ვეძიოთ, არამედ მისდამი დამოკიდებულებაში. მისთვის სიუჟეტით გადმოცემული ამბავი რომ მხოლოდ საშუალებაა და მთავარი — აზრია, კარგად ჩანს ილიას გამონათქვამში: „ხელოვნება არის განხორციელება სახეში იდეისა, აზრისა...“ და მკითხველისადმი დარიგებაში, ნაწარმოების კითხვისას „სულს ადევნე გულისყური და არა ხორცსაო, აზრსა და არა ამბავსაო, რადგან ამბავი მარტო აზრის გამოსახატავად არის აქ ჩართული და მოგონილი“.

რომ დავაკონკრეტო, ამ პრინციპების მქონე მწერალი იმას ვერ გვეტყოდა, გაბრიელმა სიკვდილის წინ სისხლის ცრემლები ღვარა, მწარედ შეინანა მის მიერ ჩადენილი ცოდვა და ცხოვრება (მოვლენათა ასეთი განვითარება რომ ტიპიური ყოფილიყო იმდროინდელი საზოგადოებისთვის, პრობლემაც არ იარსებებდა), არამედ გვაჩვენებდა სიუჟეტის ისეთ განვითარებას, როგორც რეალობას შეესაბამება (გაბრიელი ბოლომდე ვერ ხვდება, რატომ არ უნდა მოეკლა დათიკო და პირდაპირი განაცხადით: „სულ ტყუილია! მაინც ადამიანს მტერი არ შეჰყვარებიაო“ უპირისპირდება უფლის მცნებას), მაგრამ მხატვრული ხერხებით მიგვანიშნებდა, რომ გაბრიელმა ვერც

სხვას მოუტანა სიკეთე და საკუთარი სულიც წარინყმიდა. სწორედ ამას აკეთებს ილია.

რეალისტი მწერლის მიზანი მკითხველთან დიალოგია და არა გამოგონილი პერსონაჟის არარეალისტური მეტამორფოზა. დათიკოს, გაბრიელის, კაკოს, ლუარსაბისა და სხვა პერსონაჟთა ცხოვრების წესი და ქცევა კი არ წარმოაჩენს ამ თხზულებებში ავტორის სახეს, არამედ ყოველივე ამისადმი მისი დამოკიდებულება — გაბრიელის შედარებები მიმინოსთან, რომელიც „აღდგომის დღემდე“ ვერ აღწევს და ბოროტის ტყვეობაში, მის მიერ ხელ-ფეხშეკრული და თვალებშეშლილი იღუპება, კლდესთან, რომლის გაპობაც ვერ შეძლო, ღვთისგან ანთებულ ცეცხლთან რომელიც კლდემ ქვეშ მოიტანა და ჩააქრო, გასაფრენად მომზადებულ ფარშევანგთან, რომელსაც მშვენიერი ფრთები ასხია, მაგრამ ვერ დაფრინავს და სხვ. თუ ჩვენ ილიას მალალმხატვრული თხზულებები სახისმეტყველებისაგან გავძარცვით და ბანალურ, შიშველ ამბამდე დავიყვანეთ, რა თქმა უნდა, ავტორის ინტენციასაც უკუღმართად გავიგებთ და მისი ესთეტიკური ღირებულების მიმართაც გავგიჩინდება პრეტენზია (ნინიძე: 2005).

ცოცხალი მსმენელისა და მკითხველისა და არა იგავის გმირის სულზე ზრუნვა სავსებით შეესაბამება ქრისტიანულ მიზანდასახულობას. წმინდა წერილისეული იგავების აუცილებელი პირობა არ არის იგავის გმირის სულიერი მეტამორფოზა. მაგალითად, სახარებისეული ბოროტი მევენახე სინანულს არ განიცდის (მ. 21. 33-41), მაგრამ მისი ამბავი მაინც არის მოთხრობილი ოთხთავში. მხოლოდ დადებითი მაგალითი რომ ახდენდეს ჩვენზე ზემოქმედებას, ალბათ წმინდა წერილისეული ყველა იგავი ბედნიერად დასრულდებოდა, მაგრამ ასე არ არის: „სიძის“ ქორწილზე მოსული, რომელსაც „საქორწინე სამოსელი“ არ აცვია, ხელ-ფეხშეკრული განიგდება ჯოჯოხეთში. ათი ქალწულიდან სასუფევლის კარი ხუთს ეხშობა (მ. 25.1-12), ოთხი „ნიადაგიდან“ მხოლოდ ერთი ახერხებს ნაყოფის გამრავლებას (მ. 13. 18-24),

ღვთის სიტყვა სასუფევლის აღთქმაც არის და ჯოჯოხეთზე გაფრთხილებაც. მაცხოვრის ერთსა და იმავე ქადაგებაში გვერდიგვერდ ისმის: „ნეტარ ხართ...“ (მ.5) და „ვაი თქვენდა...“ (ლ. 6. 21-26). ხოლო რაც შეეხება ცხოვნებისა და წარწყმედის გზებზე შემდგართა რაოდენობრივ თანაფარდობას, მაცხოვრისავე თქმით: „მრავალნი არიან ჩინებულ და მცირენი რჩეულ“ (მ. 20.16). მკითხველზე დადებითი სულიერი ზემოქმედების მოხდენა ცხოვრებისეული უარყოფითი მაგალითის აღწერით და პერსონაჟის სულიერი დაღუპვის ჩვენებითაც შეიძლება, მთავარია ყოველივე ისე მოგვანოდოს ავტორმა, რომ ჩვენი სულის სიმების შერხევა შეძლოს. ამიტომ იმას, რომ ილია ჭავჭავაძე თავის თხზულებებში არ ახდენს რეალობის ტრანსფორმაციას და პერსონაჟის სულიერ მეტამორფოზას, ილია ჭავჭავაძის არარელიგიურობის დამადასტურებლად ვერ მივიჩნევთ.

თავად ილია „გლახის ნაამბობში“ იმის გასარჩევად, არის თუ არა კონკრეტული ლიტერატურული ნაწარმოები „სალმრთო რამ“, მღვდლის პირით ძალიან საინტერესო ახსნას გვთავაზობს: „ყველაფერი სალმრთოა, ჩემო ძმაო, რაც კაცის გულს გაუთბია, თითონ დამწვარა, ზღაპრისა არ იყოს, სანთელსავით და სხვისთვის კი გაუნათებია. კაცი ის არის, ჩემო ძმაო, რომელიც თავის გონების ნამუშევარს, გულის სიკეთეს, ხიდად გასდებს, რომ, თუ არ თითონ, სხვამ მაინც მშვიდობით გაიაროს. იმ ხიდს ზედ ამჩნევია ყოველთვის ღვთის მადლი, მაშინ ყველაფერი სალმრთოა“.

იმის გასარკვევად, უდევს თუ არა ილიას მხილებებს საფუძვლად რელიგიური მიზანდასახულობა, ვნახოთ, რაში არიან მხილებული ილიას პერსონაჟები. ლუარსაბს ამხელს ღვთიური სწავლების აღსრულებლობაში: „მართალი ხარ, ჩემო ლუარსაბ, შენ კაცი არ მოგიკლავს, კაცისთვის არ მოგიპარავს, ერთის სიტყვით, რაც არ უნდა გექნა, არ გიქნია, ესეც კარგია: უარარაობას ეგა სჯობია, მაგრამ ეხლა ეს უნდა გკითხო: რაც უნდა გექმნა, ის გიქმნია?... წირვა-ლოცვას არ ვაკლდებიო. რა გამოვიდა? იქ ყოველთვის გსმენია ჩვენთვის ჯვარცმულის ქრისტეს სიტყვა: „ვითა მამა ზეცისა, იყავ შენ სრულიო“. აბა, ან ერთს წამს შენს სიცოცხლეში მაგისტვის სცდილხარ?“ (ჭავჭავაძე 1988: 74-75) და კიდევ: „რა იცოდნენ ამათ, რომ თავისის ქცევით, თავისის ცხოვრებით არისხებდნენ ღმერთსა, რომელსაც თავისი სული ამათთვის შთაუბერია...“ მოთხრობაში „სარჩობელაზედ“ უმცროსი ძმის წერილის მეშვეობით მხილებულია პეტრეს გულგრილობა: „ღმერთი გულთამხილავია: მინამ საქმეს სასწორზედ დასდებდეს, ჯერ გულში ჩახედავს ადამიანს.“ „იქ, ღმერთს გავცეთ ყველამ პასუხი. სულ ყველანი იქ მივალთ და იქ დაუდგებით ერთმანეთს პირისპირ. ვნახოთ, ვინ გამოვა მართალი, ვინ მტყუანი. ღმერთი გულს უფრო სინჯავს, მინამ საქმეს; იქ სამართალი არ გაბრუნდდება“ (ჭავჭავაძე 1988: 237-239). ის კი, თუ რა მიზანი ჰქონდა ხოლმე ამგვარ მხილებებს, კარგად ჩანს „კაცია — ადამიანის?!“ ეპილოგში: „მე თუ შენ მიყვარხარ, მკითხველო, იმისთვის მიყვარხარ, რომ იმედი მაქვს ეგ გასწორების განზრახვა, დღესა თუ ხვალე, შენში გაიღვიძებს. ამ იმედს ნუ ნაგვართმევ. ნუ იფიქრებ, რომ ამ მოთხრობას შენი გაჯავრება უნდა. ამას მარტო ის უნდა, რომ შენ დაგანახვოს — რამოდენადაც შეძლება აქვს — შენი ცუდი, შენი ავი, რომ იცოდე, რა გაისწორო“. როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, ილიას მიზანი სწორედ მკითხველის კათარსისია. მის დაფიქრებას და ცოდვა-მადლში მის გარკვევის ემსახურება ისიც, რომ ილია ჭავჭავაძის ეპიკური თხზულებები რაიმე მნიშვნელოვანი კითხვის დასმით ან მრავალწინაგანმარტებით მთავრდება ხოლმე. პასუხი ამ კითხვაზე მკითხველმა უნდა გასცეს, დაუსრულებელი აზრი მკითხველმა უნდა დაასრულოს.

ქრისტიანული რელიგიისადმი ილია ჭავჭავაძის დამოკიდებულებას ასახავს უმდიდრესი დოკუმენტური მასალა და

მისი შემოქმედების მეცნიერული ანალიზი (სემანტიკის ნებისმიერ დონეზე), ამ მიმართულებით კვლევის საჭიროების საწინააღმდეგო არგუმენტად კი რჩება მხოლოდ ხმარებიდან გადავარდნილი ასოებისადმი მწერლის დამოკიდებულება, რაც ძალიან სუსტი დასაყრდენია.

დამონშებანი:

- კაკაბაძე 2006: კაკაბაძე გ. „ღმერთთან მისთვის ვლაპარაკობ“. გაზ. „ნივნები“. 11 აგვისტო. 2006.
- ნინიძე 2005: ნინიძე მ. გული და ესთეტიკა, ლიტერატურული ძიებანი, XXVI 2005.
- რატიანი 2006: რატიანი ი. ქრონოტოპი ილია ჭავჭავაძის პროზაში, თბ.: გამომცემლობა უნივერსალი, 2006.
- ჭავჭავაძე 1987: ჭავჭავაძე ი. თხზულებათა სრული კრებული ოც ტომად, ტომი I, თბ.: გამომცემლობა „მეცნიერება“ / „საბჭოთა საქართველო“, 1987.
- ჭავჭავაძე 1988: ჭავჭავაძე ი. თხზულებათა სრული კრებული ოც ტომად, ტომი II, თბ.: გამომცემლობა „მეცნიერება“ 1988.
- ჭავჭავაძე 2005: ჭავჭავაძე ი. თხზულებათა სრული კრებული ოც ტომად, ტომი 7, თბ.: „ილიას ფონდი“. 2005.
- ჭავჭავაძე 2007: ჭავჭავაძე ი. თხზულებათა სრული კრებული ოც ტომად, ტომი 14, თბ.: „ილიას ფონდი“. 2007.

XX საუკუნის დასაწყისის ქართული ლიტერატურული პერიოდიკის დასახელებები და ლიტერატურის პოლიტიკის საკითხები

რამდენადაც მრავალფეროვანია ბეჭდვითი პრესა, ფუნქციებისა და მიმართულებების, დამკვეთთა გემოვნებებისა და სოციალური სპეციფიკის შესაბამისად, იმდენად მრავალფეროვანია პერიოდული გამოცემების სახელწოდებათა სპექტრი. საზოგადოდ, სათაური არის, ერთგვარი, გზავნილი მკითხველთა წრის წინაშე მასში კოდირებული სემანტიკითა და ძირითადი აქცენტებით. სათაურის დეკოდირებისას გვიყალიბდება წინასწარი შეხედულება, ერთგვარი ხატი, რასაც განსაზღვრავს სახელწოდების შინაარსი, მისი ფიგურული და აკუსტიკური მონაცემები. *პეგასი, ფენიქსი, ერისიონი, ბესთერიო ბოიზი, ზნეკეთილი* და ა.შ. სათაურები, მართალია, არ გვანვდის ზედმინვენით ინფორმაციას გამოცემის საავტორო ჯგუფის, კონცეპტუალური საფუძვლის, და სხვა ფაქტორების შესახებ, მაგრამ გარკვეულ ინდექსებს მაინც წარმოადგენს.

XX საუკუნის დასაწყისამდე ქართული ლიტერატურული პერიოდიკა დამოუკიდებლად, თითქმის, არ არსებობს (რამდენიმე გამოცემა: ს. დოდაშვილის „სალიტერატურონი ნანილნი ტფილისის უწყებათანი“, „ტფილისის გიმნაზიის ყვავილი“, „ციცკარი“), 60-იანელების მოღვაწეობის პერიოდში ლიტერატურული სექტორი მიმაგრებულია საზოგადოებრივ პრესაზე. ვფიქრობთ, არა შემთხვევით, რადგან ამ პერიოდში ლიტერატურა საზოგადოების ფორმირების ინსტრუმენტად მოიაზრება. დამოუკიდებელი ლიტერატურული პერიოდიკის დასახელებებზე დაკვირვება ლიტერატურათმცოდნეობისათვის საინტერესოა, რამდენადაც სათაური წარმოაჩენს ავტორთა დამოკიდებულებას ისეთი პრინციპული საკითხების მიმართ, როგორცაა ლიტერატურის დანიშნულება და მისი ადგილი საზოგადოებაში. ჩვენი ინტერესის საგანს წარმოადგენს არა მხოლოდ დამოუკიდებელი ლიტერატურული პერიოდიკა, არამედ საზოგადოებრივ-ლიტერატურული ჟურნალ-გაზეთებიც, რომლებსაც ქვემოთ სპეციალურად მიმოვიხილავთ.

XX საუკუნის დასაწყისი (20-იან წლებამდე) ქართული ბეჭდვითი პერიოდიკისთვის საინტერესო ეტაპია. ამ მონაკვეთში საქართველოში შესუსტებულია იმპერიული რუსეთის გავლენა და ჯერ არ დამყარებულა საბჭოთა ნყობილება. ჟურნალ-გაზეთებს აწარმოებენ სხვადასხვა პოლიტიკური შეხედულებების, სოციალური ფენის, განსხვავებული ეთიკური და ესთეტიკური ღირებულებების ჯგუფები. 1921 წლიდან იწყება ლიტერატურული პროცესების და მისი

პროდუქტის ცენტრალიზებული ორგანიზება, რაც, თავის მხრივ, აისახება პერიოდიკის დასახელებებზე. თუ მანამდე სემიოსფერო ითავსებს ისეთ ჰეტეროგენულ ნიშნებს, როგორებიცაა „ბარიკადი“, „სხივი“, „ოქროს სანმისი“, „მეგობარი“, გასაბჭოების შემდეგ სახელთა სივრცე ღარიბდება და, ძირითადად, ასეთი სახით წარმოგვიდგება „პროლეტარული მწერლობა“, „საბჭოთა მწერლობა“ და ა. შ.

საქართველოს გასაბჭოება, იური ლოტმანის ცნებითი აპარატის მიხედვით, შეიძლება მივიჩნიოთ კულტურული ხაზის განვითარების წყვეტად. აფეთქებად, რომელიც, როგორც ფენომენი სპონტანურობის, წინასწარგანუჭვრეტელობის თვისებით გამოირჩევა და განაპირობებს მოვლენებს არაკანონზომიერად. მსგავსი გარდაქმნა შეინიშნება სახელთა როგორც რაოდენობრივ, ისე თვისობრივ მხარეებზე. საინტერესოა 1918-1921 და 1921 წლის შემდგომი წლების პერიოდული გამოცემების დასახელებებზე დაკვირვება, რაც განსაკუთრებით ცხადად და საინტერესოდ წარმოაჩენს ამ პროცესს.

პირსისეული ნიშნის თეორიის მიხედვით ნიშანი შეიცავს სამ მხარეს: სიმბოლოს, რეფერენციას და რეფერენტს. კონკრეტულ შემთხვევაში სიმბოლოა პერიოდული გამოცემის დასახელება, ხოლო რეფერენტი - გამოცემა: კონცეპტით, მასალით და ა.შ. ამასთანავე, სათაური და საკუთრივ გამოცემა შეიძლება მოვიზნოთ ერთი ტექსტის ორ ქვეტექსტად (თავის მხრივ, პერიოდული გამოცემა შედგება ახალი ქვეტექსტებისგან). მიუხედავად იმისა, რომ იური ლოტმანი ტექსტის სათაურისა და ტექსტის მიმართებასაც განიხილავს, როგორც აღმნიშვნელისა და აღსანიშნის დამოკიდებულებას, სისტემა ვერ გამოდგება ანალოგად იმგვარი მიმართებისა, როგორიცაა დასახელება და პერიოდული გამოცემა ამ უკანასკნელის მრავალკომპონენტიანობიდან და თვისობრივი სპეციფიკიდან გამომდინარე.

სახელი გამოცემასთან მიმართებისას შეიძლება ამყლავნებდეს მეტაფორულ, ან არამეტაფორულ დამოკიდებულებას. ნიშანი, რომელიც, როგორც მთლიანობა ეკვივალენტია გამოცემის იდეისა და შესაძლებელია, ჩაენაცვლოს მის შინაარსს, შეიძლება განვიხილოთ, როგორც მეტაფორული, რამდენადაც იგი გამოკვეთს არა გამოცემის ცალკეულ ასპექტებს, არამედ მთლიანობას. მაგალითად, „ცისფერი ყანები“ სრულყოფილად გადმოსცემს უურნალის პროგრამულ საფუძველს, მასში იმპლიციურებულ რამდენიმე ძირითად კონტექსტს, ამდენად, იგი მეტაფორული სახელია, ხოლო „ცისარტყელა“, როგორც ნიშანი, არამეტაფორულია, რამდენადაც მოცემული კონტექსტიდან გამომდინარე, შეიძლება იტყვდეს, ყველაზე ბევრ, ორ ასპექტს: ოპტიმიზმსა და მრავალფეროვნებას.

დასახელებები ვრცელდება რამდენიმე ნარატივის ველზე: ნაციონალური (*ამირანი, ოქროს ვერძი, საქართველო* და ა.შ.); საზოგადოებრივი აღმშენებლობის (*ნინ, ტალღა, ზვირთი, ქურა, თანამედროვე ქვეყანა* და ა.შ.); თავისუფლების და დამოუკიდებლობის

(პრომეთე, თავისუფლება, მეოცნებე ნიამორები და ა.შ.); მომავლისა და ოპტიმიზმის (ცის ნაში, ალიონი, აისი, რიჟრაჟი, მერცხალი, დასაწყისი, ხომლი და ა.შ.); საზოგადოებრივი განმანათლებლობის (გზა, მწყემსი, კვალი, ჩანგი და ა.შ.); სიმართლის გაცხადების (სიმართლის ხმა, საყვირი და ა.შ.); მემარცხენეობის (მემარცხენე, ბარიკადი, ლახვარი, შურდული და ა.შ.). თითოეულ სიმბოლოს აქვს ფართო სემანტიკური შესაძლებლობები, თუმცა დისკურსიული სემანტიკა გულისხმობს მათს დაყვანას გარკვეულ კონტექსტურ მახასიათებლებზე.

საინტერესოა, რამდენად უნიკალურია თითოეული ნიშანი, როგორც გარკვეული სემანტიკური ველის წევრი ამა თუ იმ დაჯგუფებისთვის (პერიოდული გამოცემის სარედაქციო წრისთვის) და არის თუ არა ის, როგორც ნარატიული სიმბოლო ამ დაჯგუფების, ერთგვარი, სპეციალური მარკერი. ამ სტრუქტურის გათვალსაჩინოებისთვის შევიშუშავთ სქემა, სადაც a ნიშნით გამოვსახეთ სოციალ-დემოკრატი მენშევიკების პარტია, რომლებსაც ათვისებული აქვთ მაშინდელი პერიოდიკის 90%, ხოლო b სიმბოლოს ქვეშ ვიგულისხმეთ სოციალ-ფედერალისტთა პარტია, რომელთაც მოკრძალებული ადგილი უკავიათ საზოგადოებრივ-ლიტერატურული ურნალ-გაზეთების წარმოებაში. c ნიშნით აღვნიშნეთ არაპოლიტიკური დაჯგუფებები, ხოლო მთავრული ასო-ნიშნებით — საკურივ სემიოტიკური ველები.

A - ნაციონალური

B - საზოგადოებრივი აღმშენებლობის

C - თავისუფლების და დამოუკიდებლობის

D - მომავლისა და ოპტიმიზმის

E - საზოგადოებრივი განმანათლებლობის

F - სიმართლის გაცხადების, მხილების

G - მემარცხენეობის

მიუხედავად იმისა, რომ, მაგალითად, B ველი თითქმის, მთლიანად, ათვისებული აქვს, მენშევიკური პარტიის პერიოდული გამოცემების დასახელებებს („ნიწ“ და ა.შ.), იმავე სისტემის წევრებია სოციალ-ფედერალისტების პერიოდული გამოცემების დასახელებებიც („ზვირთი“ და სხვ.) მსგავს შემთხვევასთან გაქვეს საქმე A სემანტიკურ ველში. ამ ჯგუფის დასახელებათა დიდი ნაწილი სოციალ-ფედერალისტებს ეკუთვნის (საქართველო, ამირანი და ა.შ.), თუმცა, ოქროს ვერძი, რომელშიც ნაციონალურ-კულტურული გზავნილებია აქცენტირებული, არაპარტიული ლიტერატურული დაჯგუფებების კუთვნილებაა.

A ----- b (საქართველო, ამირანი), c (ოქროს საწმისი)

B ----- a (ნიწ, ტალღა, შადრევანი, ახალი არჩევანი), b (ზვირთი, თანამედროვე ქვეყანა)

C ----- a (თავისუფლება), c₁ (მეოცნებე ნიამორები) c₂ (პრომეთე) და ა.შ. უმეტეს შემთხვევებში, პერიოდული გამოცემის კონცეპტუალური ხაზი არ თანხვედება ერთ რომელიმე ნარატიულ ხაზს და, ამგვარი არასპეციალურობის შესაბამისად, სახელწოდება, როგორც სიმბოლო, ვერ გადმოსცემს დაჯგუფების იდენტობის უნიკალურობას.

აღსანიშნავია, რომ სახელების უდიდეს უმრავლესობაში შეინიშნება საერთო მიდრეკილება. როგორც ჩანს, სხვადასხვა მსოფლმხედველობისა და პოლიტიკური მიმართულების დაჯგუფებებს ლიტერატურის დანიშნულებისადმი, ერთგვარი, შეთანხმება აქვთ. ლიტერატურის მათეული კონცეპცია დაკავშირებულია საზოგადოების აღზრდასთან. განთიადი, სხივი, დილა, სინათლე, ალიონი, მნათობი, შვიდი მნათობი, ამომავალი მზე და ა.შ. სახელთა დაყვანა შეიძლება ერთ ძირითად ნიშანზე: სინათლე, განმანათლებლობა, რომლის ინვარიანტებსაც წარმოადგენს თითოეული სახელი. პერიოდულ დასახელებებში ეს ნარატიული ხაზი თავს შეგვახსენებს საუკუნის მეორე ნახევარშიც, განსაკუთრებით დისიდენტური მოძრაობისა და საქართველოს დამოუკიდებულობის მოპოვების პერიოდში.

მეორე ტენდენცია, რაც იკვეთება საუკუნის დასაწყისის ქართული ლიტერატურული ჟურნალ-გაზეთების დასახელებებზე დაკვირვებისას, ეს არის ცალკეული პიროვნებების სახელების დარქმევა პერიოდული გამოცემებისთვის. მაგ.: აკაკის კრებული, გალაკტიონი და ა.შ. ეს მოვლენა განსაკუთრებით ხშირია საუკუნის მეორე ნახევარში. მსგავსი შემთხვევები საფუძველს გვაძლევს, ვიფიქროთ, რომ ქართულ სოციალკულტურულ სივრცეში დიდ ადგილს იკავებენ ცალკეული პიროვნებები, როგორც ავტორიტეტები. პიროვნება მეტაფორის, იდეის შესაბამისია. ის დიდ როლს თამაშობს კულტურული პროცესების წარმართვის საქმეშიც. როგორც იური ლოტმანი ამტკიცებს, კულტურულ აფეთქებაში საგულისხმო მნიშვნელობას იძენს საკუთარ სახელთა სამყარო და აფეთქებაც, ძირითადად, გენიოსებს უკავშირდება. ამდენად, ჩვენი აზრით, ანგარიშგასანევია მოსაზრება იმის თაობაზე, რომ ქართული ლიტერატურის პერიოდიზაციისას გათვალისწინებული იქნას ცალკეული ავტორების ფაქტორი.

პოლიტიკური დაჯგუფებებისგან განსხვავებით, რომელთა ჟურნალ-გაზეთები არ არის მარკირებული ადეკვატური ნიშნებით და ვერ ტოვებს უნიკალურობის შთაბეჭდილებას, ამ პერიოდისთვის მოქმედი ლიტერატურული ორდენის „ცისფერყანწელების“ ამავე დასახელების ჟურნალი ამ თვალსაზრისით გამონაკლისს წარმოადგენს. ჟურნალის სახელი ორიგინალური და განუმეორებელია. მასში გაერთიანებულია ის კომპონენტები (ვნებავთ, სტრატეგიებიც), რაც ქმნის პერიოდული ორგანოს იდენტობას, მის უნიკალობას.

ჟირმუნსკის მოსაზრება, რომ ლიტერატურის ისტორია შედგება ორი მაგისტრალური მიმართულების: კლასიკურის და რომანტიკულის დაპირისპირებისაგან, სამეცნიერო ლიტერატურაში დღესდღეობით გაზიარებულია. სიმბოლიზმი მრავალმხრივ იმეორებს რომანტიზმს როგორც სოციალურ და ეთიკურ სიბრტყეზე, ასევე მხატვრულ-ესთეტიკური ღირებულებების თვალსაზრისითაც.

ცისფერყანწლები თავიანთ მანიფესტებში ხაზს უსვამენ ცისფერის, როგორც მისტიკურის, რომანტიკულის, მეორე მხრივ, დიონისური სანყისის მნიშვნელობას თავიანთ ესთეტიკურ დისკურსში. სწორედ ეს პლასტებია იმპლიციურებული სათაურში „ცისფერი ყანწები“. სათაური არის იმ ესთეტიკური კონცეპციის ლაკონური აღმნიშვნელი, რის შესახებ მსჯელობა გაშლილია ლიტერატურული წრის მანიფესტებსა და ცალკეული წარმომადგენლების პუბლიცისტურ წერილებში.

სიმბოლოში შეიძლება იყოს იმპლიციურებული მრავალი პლასტი შესაბამისი მორფემებით, მაგალითად, დიონისური ხელოვნების კონტექსტს ცისფერყანწელთა პერიოდული ორგანოს დასახელებაში აცოცხლებს „ყანწი“ (მორფემა ითავსებს ნაციონალურ სემანტიკასაც — ქართულ ეთნოკულტურულ სივრცეში საკრალური დამოკიდებულებაა ღვინისა და სუფრის მიმართ), ხოლო რომანტიზმის წარატივს — „ცისფერი“. მათი ერთიანობა, რომელიც აკუმულირებულია ერთ სახელში, ხდება ლიტერატურული გამოცემის კონცეპტის მეტაფორული აღმნიშვნელი. საგულისხმოა ისიც, რომ სათაური არამარკირებულ დონეზე, შესაძლებელია, აკუსტიკურად, ატარებს ელიტურობის ელფერს და ამ დონეზე მნიშვნელოვნად განსხვავდება ისეთი სათაურებისგან, როგორებიცაა *ჩვენი საქმე, მეგობარი, ერთობა, ძმური სიტყვა* და სხვ.

გასაბჭოების შემდეგ ლიტერატურული ჟურნალ-გაზეთებისათვის სახელების მორგების მეთოდი თვისობრივად განსხვავებულია. ახალ სახელწოდებებში ლიტერატურა წარმოგვიდგება საბჭოთა პროდუქტად. ისევე გეგმიურად, როგორც საბჭოთა რენვის სხვა პროდუქციაა. *ლიტერატურული ქუთაისი, ლიტერატურული მახარაძე, ლიტერატურული საქართველო, ლიტერატურული მესხეთი, ლიტერატურული ქართლი, ლიტერატურული ცხინვალი* და სხვ. — სათაურებში აისახება, ერთი მხრივ, ისტორიული ხაზის განვითარების წყვეტა — დემოკრატიულ პრესას ჩაანაცვლებს ცენტრალიზებული სისტემის მიერ წარმოებული ჟურნალ-გაზეთები, მეორე მხრივ — დასახელებები აღნიშნავს, რომ ისინი განსხვავებულია არა მიმართულებების და აქცენტების, არამედ გამოცემის ლოკალიზების თვალსაზრისით. გასაბჭოებისდროინდელი ჟურნალ-გაზეთების დასახელებები ადეკვატურად გადმოსცემს იმ ისტორიულ ეტაპს, როდესაც ლიტერატურა რევიონული წარმოების პროდუქტსა წარმოადგენს.

XX საუკუნის დასაწყისის ურნალ-გაზეთების სახელებში იკვეთება ძირითადი ხაზი, რომელიც წარმოაჩენს ლიტერატურის საგანმანათლებლო დანიშნულებას საზოგადოებაში. ეს ხაზი კვლავ იჩენს თავს საუკუნის მეორე ნახევარში. ანალიზის საფუძველზე იკვეთება, რომ სათაურები, ძირითადად, ორი ტიპისაა, მეტაფორული და არამეტაფორული. მეტაფორული სათაური ხდება კოლექტიური კულტურული მემსიერების ინსტრუმენტი, გადმოსცეს კულტურული განვითარების ეტაპის თავისებურებები. პერიოდული გამოცემების სახელებზე დაკვირვება წარმოაჩენს ლიტერატურული პერიოდის თავისებურებებს, სტრატეგიებსა და აქცენტებს, ლიტერატურის ადგილსა და მის როლს, აგრეთვე ცალკეული საზოგადოებრივი და ლიტერატურული დაჯგუფებების მიმართულებებსა და მათს პოლიტიკას. პერიოდიკული გამოცემის სახელი არის, ერთგვარი, დისკურსიული ფანჯარა, რომელიც საშუალებას გვაძლევს, დავინახოთ სოციოკულტურული სივრცე მისი თავისებურებებითა და უნიკალურობით.

ტრადიცია და თავისუფლება

1957 წელს ნიუ-იორკში გამოდის ქართულ ენაზე დასტამბული კრებული, რომელსაც გივი კობახიძე რედაქტორობს. ამგვარი გამოცემის შემთხვევაში ბევრი ასპექტია გასათვალისწინებელი: თავისუფლების ხარისხი, მუშაობის პირობები და რაც მთავარია — მიზანი; რატომ ხდება ამგვარი გამოცემის მომზადება. ყოველ შემთხვევაში, ქართული ემიგრაციის სინამდვილეში, ვფიქრობ, მოცემული საკითხები ერთ მთლიან კონტექსტშია გასააზრებელი.

ტრადიცია და თავისუფლება. თავისუფლება ერის და თავისუფლება ინდივიდის. პასუხი, ერთი შეხედვით, ერთმნიშვნელოვანი. ეს ადამიანები თავისუფალნი კი არიან, მაგრამ ქვეყნის გარეთ. მართალია, უცხოეთში ავტორები თავისუფალნი ყოველგვარი იდეოლოგიისაგან არიან (ე.წ. „საბჭოთა ცენზურისაგან“), მაგრამ ისინი წარსულისაგან არ გათავისუფლებულან. გეოგრაფიულ წყვეტას გენეტიკური წყვეტა არ მოჰყოლია. ეს ბუნებრივიცაა, მემკვიდრეობის პრინციპი უნდა შენარჩუნდეს.

„კრებულის“ გამოცემას თავისი ისტორია აქვს, მას საკუთარი მკითხველი ჰყავს. აქ პირდაპირი კავშირია ანმყოფსა და მომავალს შორის. დროის დევიზი: „გახსოვდეს წარსული და გაიხედე მომავლისაკენ“ სხვა დატვირთვას იძენს. ყოველი ფაქტის მბობა იმდენადაა მნიშვნელოვანი, რამდენადაც ამას დაბეჭდვის (გახსენებისაც) შესაძლებლობა იძლევა. არ ვგულისხმობ მხოლოდ პოლიტიკურ ან სოციალურ თავისუფლებას, არამედ ლიტერატორის — ავტორის თავისუფლებასაც. აქ თვალშისაცემია ე. წ. „ქვიშის საათის“ პრინციპი: დრო შენ უნდა ჩართო. გიორგი გამყრელიძის, გივი კობახიძის, ლადო ბელიაშვილის ლექსების გვერდით დაბეჭდილია გალაკტიონ ტაბიძის, იოსებ გრიშაშვილის, ნიკოლოზ ნადირაძის და სხვათა პოეტური ნიმუშები; აკაკი და თამარ პაპავას, რევაზ გაბაშვილის, ირაკლი ოთხმეზურის ნარკვევები, ალექსანდრე მანველიშვილისა და გიორგი კერესელიძის წერილები, გრიგოლ დიასამიძის მოგონებები... სარჩევს ერთი თვალთ გადავლებაც ცხადჰყოფს, რომ რედაქტორს მასალის შერჩევასა საგანგებოდ უზრუნია, ავტორები ძალიან ფრთხილად და ზუსტად შეურჩევია. გეოგრაფიული არეალი კარნახობს სარედაქციო ინტერესებს: გივი კობახიძემ „გაითამაშა“ იდეა — სამანს იქით და აქეთ მყოფი საქართველო ერთ სააზროვნო სივრცეში მოექცია. ეს „კრებული“ არ არის როგორც ამგვარ შემთხვევებში იტყვიან, „ამერიკის კულტურაში ინტეგრირებული“ და შესაბამისად, განსხვავებული ვერსიების განხილვის შესაძლებლობებსაც ნაკლებად იძლევა, თუმცა-ღა

არაერთი (ფილოლოგიური, დოკუმენტური, ისტორიული...) თვალსაზრისითაა საყურადღებო და მნიშვნელოვანი.

რამდენიმე შტრიხი ისტორიიდან: ამერიკაში, კერძოდ, ნიუ-იორკში 1955 წლის დეკემბერში გამოვიდა გაზეთ „ქართველი ერის“ პირველი ნომერი. ეს იყო შტატებში სტამბური წესით დასტამბული პირველი ქართული გაზეთი. მართალია, მხოლოდ ერთი ნომერი გამოიცა, მაგრამ მკითხველთა დიდი ინტერესი და მოთხოვნები სხვა პერსპექტივებს სახავდა: ამ „მოუხერხებლობის“ ერთი დასტური — მკითხველის წერილიდან: „... ასეთი დიდი გაზეთის შენახვა ძნელია, მისი წასაკითხავად ხელში აღებაც არაა მარჯვე!“ (კრებული 1957: 5). რედაქციამ გაითვალისწინა საზოგადოების სურვილი და როგორც კი შესაძლებლობა მიეცა, ანუ ორი წლის შემდეგ, დასტამბა პოლიგრაფიულად მაღალ დონეზე (ცარცის ქალაქი), შავ—თეთრ ყდაში ჩასმული „კრებული“.

ახლა უშუალოდ გამოცემის თაობაზე.

პირველივე პოეტური ტექსტის გამჭვირვალე სათქმელი — გიორგი გამყრელიძის ლექსი „მინა ქართული“. აქვე, ქართულ მწერლობაში არაერთი ვარიაციით გავრცელებული სტრიქონები:

და მე ამ ქვეყნად შენი სადარი —
არ მეგულება სხვა კუთხე არსად.

ეს ლექსი უფრო მნიშვნელოვანი სხვა თვალსაზრისითაა. ემიგრანტულ მწერლობაში ერთი საინტერესო მხატვრული სახე მკვიდრდება, ეს — მგზავრია (ან მოგზაური). ადამიანი, რომელიც ფუძეს, კერას, თავის „შინას“ დაშორებია და სხვაგან გადახვენილა. თუმცა მისი შინა-არსი ორგვარი მნიშვნელობითაც შეიძლება გავიაზროთ: დედამინაზე „შემოხეტებული“ და სამშობლოდან წასული, გზაზე დამდგარი.

მგზავრი. ფუძე — გზა. სად მიდის იგი. საითკენ? ეს არის სირთულე. მწერლობაც სხვადასხვაგვარად გვიამბობს ამ ადამიანების თავგადასავალს. 1956 წელია, ივლისის ერთი ცხელი დღე; ქალაქ დაღლასიდან დაფიქრებული გზას დაადგება; უფრო ზუსტად, მისი ლექსის პერსონაჟი მიუყვება გზას: ლურჯი ჭალები, აჭრელებული მდელოები, თავდახრილი თაველები, ციხეები, ძველი კოშკები... მოულოდნელად ავტორი უშვებს ამგვარ შესაძლებლობას: „მკვდარს რომ ჩამესმას უფლის ხმა ზარად“. „რომ“ — სხვა განზომილებაა... სამყაროს შემომქმედთან მოკრძალებული გასაუბრება იმ სურვილის ასრულებას გულისხმობს, ღმერთის მეტს აღარავის რომ არ ძალუძს ამ მზისქვეშეთში; უფლის შემოთავაზებული წყალობა და გმირის პასუხი:

„აჰა, განიჭებ სიმშვიდეს მარადს —
და სამოთხეში თავშესაფარსა.“
ვეტყოდი: „გმადლობ, მამაო წმინდა,
მაგრამ თუ ჩემი ცხოვნება გინდა —

განგება ნყალობას მაინც მოიღებს: შორიდან გამოიკვეთება ოდისკენ მიმავალი გზა, ცაცხეები, მარანიც... მამულში დაბრუნებულს „სავალდებულო“ პერსონაჟი უნდა დახედეს; ხვდება კიდევ — დედა!

„დედავ, მოვედი მგზავრი გვიანი,
გზა მქონდა გრძელი, თანაც ქვიანი“...

ტრადიციულად, ქართველი ბრუნდება. „მოგზაურობა“ სრულდება. მგზავრი მასპინძლად იქცევა. მამული წარსულია, ანმყოფეა, შვილი მომავალი; ერთიანი განუყოფელი სივრცე — კონტექსტი, რომელიც სასურველიდან ეგებ, იდეალური ჰარმონიის „ილუზიასაც“ უშვებდეს. სხვა ავტორთა დასახელებაცაა შესაძლებელი; მათ ლიტერატურულ ტექსტებში განსხვავებული, თემცა-ლა ზუსტად გააზრებული სახე-სიმბოლოები „კრებულის“ პოეტურ ენას საინტერესოს და მრავალფეროვანს ხდის.

„კრებულის“ კიდევ ერთი საყურადღებო ასპექტი — სიმართლე, რომელიც საქართველოში ვერ დაიბეჭდებოდა. ვერ ვიტყვით, რომ მასალის სიუხვე, ან მოულოდნელი ფაქტის ამოტივტივება გააოცებს მკითხველს; არა, მაგრამ ერთია, საქართველოში ილია ჭავჭავაძეზე ამგვარი პათოსით და „ლია სიმართლით“ ვერ (და არ) დაინერებოდა. მკვლევლობის რამდენიმე ვარაუდი; არა მხოლოდ ერთი პიროვნების, ანდა ამ შემთხვევაში ერთი მწერლის ბიოგრაფიის მნიშვნელოვანი ნაწილია, არამედ „შენი“ ქვეყნის, უფრო ზუსტად, იმ რეჟიმის სახე და კიდევ იმის სურვილი, ოდესმე ნამდვილ ისტორიას ადამიანები რომ წაიკითხავენ! სხვებისთვის ეს — სამომავლოდ. იმათთვის კი, ვინც ახლა მათ გვერდით, უცხოეთში ცხოვრობენ — შესახსენებლად. ეს პირდაპირი კავშირია ანმყოსა და მომავალს შორის. ამავე კონტექსტში, ოღონდ გარკვეულ ფასეულობებთან მიმართებაშია გააზრებული და განხილული გრიგოლ ორბელიანის ღვანლი (ავტორი-გ. კერესელიძე). როგორც ამგვარ შემთხვევებში იტყვიან: „არის ტრაგედია კაცის და არის ტრაგედია საქმის“... ამ თემებზე საუბარს ემიგრაციაში არ ერიდებიან.

აქვე აღვნიშნავდი, რომ როცა ერთმანეთის გვერდითაა დაბეჭდილი: ნერილები შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანზე“ და მის მკვლევარებზე (ავტორები — გ. გამყრელიძე, ი. ოთხმეზური); გამოკვლევა მხატვარ ლადო სააკაძეზე (ავტორი-გ. მახვილაძე), ასევე, ქართული მოდემის წვლილი მსოფლიო ცივილიზაციაში (ავტორი-რევაზ გაბაშვილი), იმავდროულად, მოსკოვის ქართული ემიგრაცია და ბატონიშვილი დარეჯან (ავტორები- თამარ და აკაკი პაპაევები)... აკაკის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში, დოკუმენტური პროზის საინტერესო ნიმუშად რჩება, იმ ინფორმაციასთან ერთად, თუ როგორ აღბეჭდა მგოსნის სტუმრობა კინო-კადრებმა (ავტორი — გ. შაორელი). რედაქტორს სურს, სამანს აქეთ და სამანს იქით მყოფი

საქართველო ერთ კულტურულ სივრცეში მოაქციოს. რასაკვირველია, ტექნიკურად ეს ძნელი მოსაგვარებელი მაინცადამაინც არაა, გაცილებით რთულია, უცხოეთში დაბადებულ ყმანვილს(თუ ახლა უკვე მოზარდს) ლიტერატურული თუ სამეცნიერო მასალა იმგვარად მიანოდო, რომ მოანონო, იმავდროულად, დაამახსოვრო კიდეც, ამასთან, მშობლიური განცდა გაუღვიძო. მხატვრულ ფუნქციასთან ერთად ამ კრებულს „სხვა“ დატვირთვაც გააჩნია. აქ რამდენიმე ეპოქაა ერთ დროში. ესაა რედაქტორის თავისუფლება: ქართველ მკითხველს ის შესთავაზოს, რაც მას გამიზნულად აქვს ჩაფიქრებული — ამჯერად, სრულიად განსხვავებული ამერიკული კულტურის სამზერიდან. შემდეგ ნომრებში ეგებ, სხვა თემებიც დალაგებულიყო ერთმანეთის გვერდით... (სამწუხაროდ, გამოცემა შეწყდა).

ტრადიცია და თავისუფლება. „კრებული“ ინტელექტუალური მცდელობაა, აღდგეს კონტაქტი დაკარგულ დროსთან, დაკარგულ მწერლობასთან და დაკარგულ სამშობლოსთან.

მუსიკალური სტრუქტურა მარსელ პრუსტის ნაწარმოებში „სვანის მხარეს“

მარსელ პრუსტის ეპოპეის „დაკარგული დროის ძიებაში“ შესახებ შექმნილი ნაშრომების ბიბლიოგრაფიული ჩამონათვალი არავის უქმნის ილუზიას, რომ ეს გრანდიოზული ქმნილება ყველა რაკურსითაა შესწავლილი. უფრო მეტიც, ირკვევა, რომ ზოგიერთ საკითხს მკვლევარები განსაკუთრებით უფროთხიან. ერთ-ერთი ასეთი პრობლემა პრუსტის მონუმენტური რომანის მხატვრული სტრუქტურაა, რომელიც, თავად პრუსტის თქმით, საოცრად ჰგავს მუსიკალური სიმოფნიის აგებულებას.

1913 წელს ჟურნალისტ ანდრე ლევისთან ინტერვიუში პრუსტი საზოგადოებას აცნობს თავისი ნაწარმოების სტრუქტურულ ესკიზებს და წუხს, რომ მისი რომანის ცალკეული ნაწილების გამოქვეყნება მკითხველს ვერ შეუქმნის მთლიანობის შთაბეჭდილებას, თუმცა, დასძენს, რომ ეპოპეა, თავდაპირველი ჩანაფიქრის მიხედვით, უნდა ყოფილიყო ოთხნაწილიანი ციკლი, ისევე როგორც სიმფონია. ამავე ინტერვიუში მწერალი საზოგადოების ყურადღებას ამახვილებს გამოსაცემად გამზადებულ ერთ ნიგნზე — „სვანის მხარეს“, რომელიც, მისი თქმით, იქნებოდა გრანდიოზული ციკლის პირველი ნაწილი და მისი მთლიანობის ფუნქციას, ისევე როგორც მთელ ეპოპეაში, შეასრულებდა მუსიკა.

„Ja musique m'a apporté des joies et des certitudes ineffables (...) Elle court comme un fil conducteur a travers tout mon oeuvre“ (Proust, 1994: 253)

პრუსტის მკვლევარი ყორჟ მატორე მწერლის მინიშნებების კვალდაკვალ ცდილობს, ასხნას მუსიკის მაორგანიზებელი როლი პრუსტის ნაწარმოების სტრუქტურისათვის და აღნიშნავს, რომ ეპოპეაში, ამა თუ იმ მიზნით, 40-მდე მუსიკოსია ნახსენები. აქედან — ვაგნერი 35-ჯერ, ბეთჰოვენი 25-ჯერ, დებიუსი 13-ჯერ, ბახი 8-ჯერ, მოცარტი 4-ჯერ და სხვა. მატორეს თქმით, ეს ჩამონათვალი არ იქნებოდა შთამბეჭდავი, რომ არა პრუსტის გამორჩეული პატივისცემა ვაგნერისადმი, რომელიც მწერალს მისი სულიერი ნინაპრის, შოპენჰაუერის ესთეტიკის ხორცშემსხმელად მიაჩნია. პრუსტიც, ისევე როგორც შოპენჰაუერი და ვაგნერი, მიიჩნევს, რომ მუსიკა სამყაროს საიდუმლო მაჯისცემის პულსატორია.

Marcel se réfère à Wagner parce que celui-ci a concretisé la théorie esthétique de Shopenhauer dont Proust a adopté certains éléments. Comme le philosophe allemand, Proust estime que la musique, art privilégié qui exprime l'Être et non les apparences, nous permet de pénétrer dans l'intimité du monde (Matoré 1972: 153)

ვიდრე ნანარმოების ცალკეული შემადგენელი ნაწილების განხილვაზე გადავალთ, საგანგებოდ უნდა გავუსვათ ხაზი, რომ, მიუხედავად აზრის გადმოცემის სპეციფიკური მანერისა, სიუჟეტის განვითარების არათანამიმდევრულობისა, პრუსტის ნანარმოების, თითქოსდა, ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელი ნაწილებს ერთმანეთთან აკავშირებს კომპოზიტორ ვენტეილის მუსიკალური ფრაზა, რომელიც ამა თუ ინტერპრეტაციით მრავალგზის გაჟღერდება და რომელიც შეგვიძლია განვიხილოთ, როგორც „სვანის მხარეში“ ნარმოდგენილი მთავარი ლაიტმოტივი (იგი თავის მარგანიზებულ ფუნქციას არ კარგავს ეპოპეის სხვა ნაწილებშიც).

ვენტეილის მუსიკალური ფრაზა პირველად გაიჟღერებს „სვანის სიყვარულში“, ვერდიურენებთან სვანის სტუმრობისას. ამ ეპიზოდში კვითხულობთ, რომ მუსიკამ სვანზე გამოგნებელი შთაბეჭდილება მოახდინა. ეს სიამოვნება მისთვის გაუცნობიერებელი დარჩა, რადგან ვიდრე სხვადასხვა ნოტიოა და ფრაზით მოხდენილი შთაბეჭდილება შეგრძნებად ჩამოყალიბდება, მათ პიანისტის თითების მოძრაობასთან ერთად მოტანილი ახალი შთაბეჭდილებები წალეკავს. სვანისათვის ეს ფრაზები არ იყო წმინდა წყლის მუსიკა, მისი ტკბობა ისეთივე გაუცნობიერებელი და მომთენთავი იყო ამ წუთებში, როგორიც ყოველთვის ფერწერაში, ხუროთმოძღვრებასა და ყვავილთა სურნელებში დანთქმული ბატონი სვანის გარინდებისას. ამიტომ საფუძველს მოკლებული არ არის იმის მტკიცება, რომ ვენტეილის მუსიკალური ფრაზის ინსენიუაციები უხვადაა „კომბრეშიც“ და „ქვეყანათა სახელებშიც“, ასევე ყველგან, სადაც, ამა თუ იმ სახით, ჩნდება რემინისცენციები ვაგნერის მუსიკალურ ნანარმოებებზე, მით უფრო, რომ, თავად პრუსტის თქმით, ვაგნერი ისეთივე სულიერი წინაპარი კომპოზიტორ ვანტეილისა, როგორიც ბატონი სვანი — ნანარმოების მთხრობელისა და, მაშასადამე, თავად პრუსტისა „Wagner est aïeul de Vinteuil comme Swann est le père spirituel du narrateur (...) Il existe une parenté d'inspiration et de technique entre Wagner et Proust“ (Laget 1992: 75).

პრუსტის მკვლევარი ჟორჟ მატორე აღნიშნავს, რომ მუსიკას პრუსტის ნანარმოებში მრავალგანზომილებიანი დანიშნულება აქვს. ის არის ერთგვარი ტესტი, რომელიც მუსიკის შესახებ გამართული საუბრებისას, საშუალებას გვაძლევს, გავიცნოთ პერსონაჟების გემოვნება, მათი დანიშნულება ნანარმოებში. მუსიკა არის ნანარმოებში ნარმოჩენილი დროისა და სივრცის დამაკავშირებელი ელემენტი, ნანარმოების არქიტექტონიკის მარგანიზებელი დეტალი, თბრობის ტემპის განმსაზღვრელი მექანიზმი...

მუსიკალური სიმფონია სონატურ-ციკლური ფორმის ნანარმოებია, რომელსაც აერთიანებს ნამყვანი იდეა, ვაგნერის ესთეტიკის მიხედვით კი („მომავლის მხატვრული ქმნილება“), „უსასრულო მელოდია“, რომელიც აგებული იქნება უსარსულოდ გრძელი, ერთმანეთში გარდამავალი, ურთიერთგამსჭვალული

მუსიკალური ფრაზებით. სიმფონიური ნაწარმოების ფორმის მთლიანობაში ასევე არსებით ფუნქციას იძენს კონტრასტი და ლაიტმოტივი.

თუ პრუსტის ეპოპეის ანალიზისას სიმფონიური ციკლის ნაწარმოების მოდელს გამოვიყენებთ, ამ ეპოპეის I ნაწილის („სვანის მხარეს“) სტრუქტურულ აგებულებაზე მსჯელობისას ყურადღება უნდა გავამახვილოთ სონატურ ფორმაზე. მით უმეტეს, რომ პრუსტის აღნიშნული ნაწარმოებიც, ისევე როგორც სიმფონიის I ნაწილი, არის მთელი ეპოპეის ერთგვარი ექსპოზიცია, სადაც ჩნდება ყველა ის ძირითადი თემა, მოტივი და კონტრასტი, რომლებიც შემდგომ ვარიაციულ დამუშავებას ჰპოვებენ ეპოპეის სხვა ნაწილებში. ამ თემებისა და მოტივების წარმოჩენა ნაწარმოებში ხორციელდება როგორც პარალელიზმის, ასევე კონტრასტულობის პრინციპით. ესენია: სვანის მხარე — გერმანტების მხარე; არისტოკრატიკა-ბურჟუაზია; ხელოვნება-რეალური ცხოვრება; კლასიციზმი — რომანტიზმი; ალეგრო-ანდანტე და სხვა.

სიმფონიური ციკლის მკაცრად განსაზღვრულმა ფორმამ დასრულებული სახე მიიღო XVIII ს-ის II ნახევარში, ვენის კლასიკოსების შემოქმედებაში (ჰაიდნი, მოცარტი, ბეთჰოვენი). ამავე ნორმატივებით განისაზღვრა სონატური ფორმაც, რომელიც მიუხედავად მრავალგვარი ინტერპრეტაციისა, მაინც ერთ ძირითად სამნაწილიან სქემას ეყრდნობა — ექსპოზიცია, დამუშავება, რეპრიზა, შესაბამისად — ალეგრო, ანდანტე, რონდო.

პრუსტის ნაწარმოებიც („სვანის მხარეს“) სამი ნაწილისაგან შედგება, რომელთაგან პირველის სტრუქტურა („კომბრე“) უნდა განვიხილოთ სონატური ალეგროს მოდელის მიხედვით, მეორე ნაწილის („სვანური სიყვარული“) თემატურ-სტრუქტურული ანალოზისას გავითალისწინოთ ანდანტეს სპეციფიკა, ხოლო პრუსტის ნაწარმოების მესამე ნაწილის (ქვეყანათა სახელები: სახელი) განხილვისას — რონდოს თავისებურება.

სონატური ალეგრო ჩქარი ტემპით შესასრულებელი მუსიკალური ნაწარმოებია, რომელსაც ახასიათებს თემათა სიუხვე, კონტრასტულობა და პარალელიზმი, როგორც თემათა ურთიერთდაკავშირებისა და ურთიერთგარდამავლობის მექანიზმი. პრუსტის ნაწარმოების პირველი ნაწილი „კომბრე“ განსაცვიფრებელი სიზუსტით იმეორებს მუსიკალური ალეგროს სტრუქტურასა თუ შესრულების ტემპს. ამ ნაწილში წარმოდგენილია ოთხი ძირითადი თემა, რომელთა შინაგან პლასტებში წარმოჩნდება კონტრასტები ან პარალელები. მაგ სვანის თემა ხელოვნების თემის პარალელურად ვირთადება მაშინ, როდესაც თვით სვანის თემის შინაგანი შრეები უხეადაა დახუნძლული კონტრასტებით — მაგ. სვანის პორტრეტი და მისი ხასიათი, სვანი — ესთეტი და პრაგმატიკოსი. ასეთივე კონტრასტები იკვეთება ხელოვნების თემაშიც: ფერწერა —

ფოტოგრაფია, კლასიციზმი — რომანტიზმი, ხელოვნების ესთეტიკური დანიშნულება და უტილიტარული დანიშნულება...

ამავე ნაწილშია წარმოგენილი კიდევ ორი თემა, გერმანტიებისა და ვენტიელის თემა, რომლებიც პარალელიზმის პრინციპით ჩნდებიან, მაგრამ კონტრასტი იკვეთება როგორც მათ შინაგან შრეებში, ასევე პირველ ორ თემასთან მიმართებაში, რადგან ბოლო ორი თემა გერმანტიების მხარიდან დანახული რეალობის შთაბეჭდილებებია, ხოლო პირველი ორი-სვანის სამოსახლოს მხრიდან დანახულისა. ამავე ნაწილში ვეცნობით წინააღმდეგობებით აღსავსე ვენტიელის პიროვნებას, გენიალურ კომპოზიტორსა და ტრაგიკული ხვედრის მქონე წარუმატებელ მამას.

მიუხედავად იმისა, რომ ავტორი ერთი თემიდან მეორეზე თავბრუდამხვევი სიჩქარით გადაინაცვლებს, მკითხველის ყურადღება ისე სწრაფად გადააქვს ერთი შთაბეჭდილებიდან მეორეზე, რომ სიუჟეტის თანმიმდევრულობის შეგრძნება სრულიად ქრება, „კომბრეში“ წარმოდგენილ შთაბეჭდილებათა ქაოსი მაინც შეკრულ სახეს იძენს ექსპოზიციისა და ფინალის ურთიერთკავშირის მეშვეობით. ნაწარმოები იწყება საღამოს სცენით, მთვლემარე მარსელის სანოლი ოთახით და სრულდება დილის სცენით, იგივე სანოლი ოთახით. რამდენიმე საათის განმავლობაში პერსონაჟის წარმოსახვის მოგზაურობა დროსა და სივრცეში წიგნის 166 გვერდზეა გადმოცემული. მოთხრობილი და სათხრობი დროების ამგვარი ურთიერთმიმართება მკითხველში ინვევს იმ თავბრუდამხვევი სიჩქარის შეგრძნებას, რომლითაც იგი მარსელის წარმოსახვასთან ერთად მოგზაურობს და უბრუნდება მარსელის ოთახს, სადაც სრულდება სონატური ალეგროს ბოლო აქორდები.

სონატური ფორმის მუსიკალური ნაწარმოების II ნაწილი — ანდანტე — პირველისაგან მკვეთრად განსხვავდება თავისი ლირიზმით, სენტიმენტალურობითა და შესრულების მდორე ტემპით, თუმცა, თემატური თუ მოტივური ნიუანსებით, მჭიდრო კავშირს ინარჩუნებს ალეგროსთან. სწორედ ამ ნიშნებით ემსგავსება პრუსტის ნაწარმოების II ნაწილი „სვანის სიყვარული“ ანდანტეს მუსიკალურ სტრუქტურას. აქ წამყვანი თემა სვანის სიყვარულია, ხოლო დამხმარე თემების ფარგლებში „კომბრეში“ წარმოდგენილი თემების ვარიაციული დამუშავება გრძელდება. მაგ. თუ „კომბრეში“ წარმოდგენილი საზოგადოების მსჯელობის თემა ხელოვნების უტილიტარული დანიშნულებაა, „სვანის სიყვარული“ გმირი მიდის დასკვნამდე, რომ რეალობა თავად ხელოვნებაა და არა ადამიანის ყოველდღიური ყოფა. ამ ნაწარმოებში წარმოჩენილია ვენტიელის ფრაზის ხუთჯერად გაჟღერებასთან დაკავშირებული შთაბეჭდილებები, რომლებიც თანადათანობით სვანის ინტიმურ განცდებად ყალიბდება და განსაცვიფრებელი ლირიზმით მუხტავს მკითხველს, რომელიც მისდაუნებურად სვანის სიყვარულის დაბადებისა თუ მისი განხიზველის თანამონაწილე ხდება.

„სვანის სიყვარულში“ ვენტიელის მუსიკალურ ფრაზას, რომელიც ასოციაციურად აქამდე სიყვარულითა და ხელოვნებაში დანთქმით განცდილ ტკობას უკავშირდებოდა, შემოაქვს ახალი მოტივური ნიუანსი-ტანჯვა, რომელიც პირველად შეიგრძნობა სვანის განცდაში მწარე რეალობის შეგრძნებასთან ერთად (ოდეტის ლალატი) და მჭიდროდ უკავშირდება თვით ვენტიელის მტანჯველ განცდებს, რომელიც მიჩქმალული იყო „კომბრეში“, ეპიზოდში, სადაც მუსიკის აღმატებული სამყაროდან რეალობაში დანარცხებული კომპოზიტორი იტანჯება საკუთარი ქალიშვილის მორალური სიმახინჯით.

„სვანის სიყვარულში“ წარმოდგენილი მოთხრობილი დრო რამდენიმე ნელს მოიცავს და ნიგნის 162 გვერდზე წამრდგენილ მოვლენებს გადმოგვცემს, ხოლო სათხრობი დრო — რამდენიმე საათს. ამიტომ თხრობის ტემპი გაცილებით უფრო ნებიერი და მდორეა, ვიდრე „კომბრეში“. „სვანის სიყვარული“ — ანდანტესა და „კომბრე“ — ალევროს შინაგანი ინტიმურ-იდუური კავშირი კვლავ მთხრობელისა თუ ავტორის მიერ არაერთგზის გააჟღერებული კითხვაა: „L'art est - il plus reel que la vie?“ (Proust, 1976, 128).

პრუსტის ნაწარმოების მესამე ნაწილში „ქვეყანათა სახელები“ — „სახელი“ გრძელდება პლატონის მოძღვრების პრუსტისეული დამუშავება საგანთა სახელების შესახებ. (ბალბეკი — აგრძელებს | თავში წარმოდგენილ თემას — საფრანგეთის ისტორია, ფლორენცია — ხელოვნების თემას, ჟილბერტი — სიყვარულის მოტივს) აქ ერთმანეთს უკავშირდება სხვადასხვა ქვეყნებისა და ქალაქების შესახებ შექმნილი ასოციაციური შთაბეჭდილებები, მაგრამ ამ ფონზე „ქვეყანათა სახელებში“ თავს იყრის ყველა ის ცნობილი თემა და მოტივი, რომელიც წარმოდგენილი და დამუშავებული იყო ნაწარმოების პირველ და მეორე ნაწილებში. (მარსელის სიყვარული — სვანის სიყვარულის ვარიაციაა, სვანი — მზრუნველი მამა — ვენტიელის თემის ვარიაციაა). ამ მოვლენათა და შთაბეჭდილებათა ერთგვარი წრე იკვრება მთხრობელის განზრახვით — დანეროს ნიგნი — მოგონებათა ტაძარი, სადაც იგი თავს მოუყრის აქამდე განცდილსა და დროებით თავშეფარებულ მოგონებებს სხვადასხვა მატერიალურ საგანში, დაკარგულს მანამ, სანამ მარსელი — მწერალი მოინადინებს, მოგონებები საგანთა ტყვეობიდან გაათავისუფლოს და აქციოს ხელოვნების ნიმუშად, უფრო უტყუარ, მარადიულ და ერთგულ მემატიახედ, ვიდრე წარმავალი და მოლიცლიცე მატერიალური სამყაროა. ძველი და ახლადგამოკვეთილი თემების ურთიერთმონაცვლეობა „ქვეყანათა სახელების“ სტრუქტურას აახლოვებს რონდოს მუსიკალურ ფორმასთან.

ამგვარად, მარსელ პრუსტის მინიშნება იმის თაობაზე, რომ „დაკარგული დროის ძიებაში“ მუსიკალური სიმფონიაა, შემთხვევითი არ არის, რადგან ეპოპეის პირველი ნაწილის „სვანის მხარეს“ ანალიზისას ირკვევა, რომ ამ ნაწარმოების ფორმა და აგებულება შეგვიძლია განვიხილოთ როგორც სონატაური ფორმის ნაწარმოები,

სადაც მუსიკა არის პერსონაჟების ფუნქციის განმსაზღვრელი დეტალი, დროისა და სივრცის დამაკავშირებელი ელემენტი, თხრობის ტემპის განმსაზღვრელი მექანიზმი და, მაშასადამე, ნანარმოების არქიტექტონიკის მათრგანიზებელი დეტალი.

დამონშებანი:

ტიერი 1992: Thierry L. "Du côté de chez Swann de Marcel Proust". Paris: Gallimard, 1992.

ჯორჯი 1972: George M. Musique romanesque dans la Recherche du temps perdu". Paris: Rilkincksieck, 1972.

კლოდი 1982: Klaude M. Proust. Paris: Seuil, 1982.

მარსელი 1976: Marcel P. "du côté de chez Swann". Moscou: Progrès, 1976.

მარსელი 1992: Marcel P. Serie "Les écrivains". Paris: Nathan, 1992.

მარსელი 1994: Marcel P. Essais et articles. Paris: Gallimard, 1994.

რეველი 1987: Revel J.-F. Remarques sur "A la recherche du temps perdu". Paris: Grasset, 1987.

ფსევდონონეს კომენტარები — ქრისტიანთა გზამკვლევი ბერძნულ მითოლოგიაში

ფსევდონონეს მითოლოგიური კომენტარები ადრექრისტიანული მწერლობის ცნობილი წარმომადგენლის, კაპადოკიელი მამის, გრიგოლ ნაზიანზელის თხზულებათა განმარტებების კრებულია, რომელიც VI საუკუნეშია შეთხზული ანონიმი ავტორის მიერ. *კომენტარებში* განმარტებულია ანტიკური მითოლოგიის სახეები, რომლებსაც გრიგოლ ნაზიანზელი თავის ჰომილიებში იხსენიებს. კომენტარები გრიგოლის ოთხ საკითხავს ეხება (*Orationes*: 4, 5, 39, 43). განმარტებები მოკლე „ისტორიების“ (αἱ ἱστορίαι) — ქართული ტრადიციის მიხედვით, „თხრობების“ სახითაა წარმოდგენილი, რომლებიც მთლიანობაში მითოსურ სიუჟეტებზე აგებულ პატარ-პატარა ამბების კრებულს ქმნიან (ნიმო-სმიტი 1992).

გრიგოლ ნაზიანზელის ლიტერატურული მემკვიდრეობა ადრექრისტიანული მწერლობის მიერ ანტიკური ლიტერატურული ტრადიციების მიღებისა და შეთვისების თვალსაჩინო ნიმუშია. „გრიგოლმა ყველაზე უკეთ შეათავსა ელინიზმი და ქრისტიანობა“, „ქრისტიან პოეტთა შორის ყველაზე უფრო ანტიკური“ — ასე ახასიათებენ გრიგოლ ნაზიანზელს ქრისტიანული კულტურის მკვლევრები. როგორც ცნობილია, გრიგოლს ძალიან კარგი კლასიკური განათლება ჰქონდა მიღებული ათენში, სადაც მისი მასწავლებლები იყვნენ სოფისტი რიტორები; საფუძვლიანად ჰქონდა შესწავლილი ფილოსოფია, ლიტერატურა, რიტორიკა. შესაბამისად, არ არის გასაკვირი, რომ ანტიკური სამყაროს ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი სფერო, ანტიკური მითოლოგია — ანტიკური ლმერთები და გმირები, მითოსური სიუჟეტები და წარმართული რიტუალები — მთელი თავისი მრავალფეროვნებითა და ხატოვნებით არის წარმოდგენილი მის ჰომილიებსა და წერილებში. ანტიკური მითოლოგია გრიგოლთან უმეტესწილად მხატვრული ფუნქციით არის გამოყენებული. გრიგოლ ნაზიანზელი აზიანისტური რიტორიკული სკოლის წარმომადგენლად არის მიჩნეული (გინე 1911, ბეზარაშვილი 2004); მის თხზულებებში უხვად ვხვდებით ისეთ მხატვრულ ხერხებს, როგორცაა შედარება, პარალელიზმი, მეტაფორა, ანტითეზა და სხვ. მხატვრული სახეების აგებისას გრიგოლი ხშირად მიმართავს ანტიკურ მითოლოგიას. მაგალითად, „*ლაბირინთი*“ — კუნძულ კრეტაზე აგებული სასახლე თავისი უთვალავი და ძნელად თავდასაღწევი დერეფნებით — ბასილი დიდის სიტყვათა სიღრმისა და სირთულის მეტაფორაა ბასილისადმი მიძღვნილ ეპიტაფიაში (გრიგოლ ნაზიანზელის თხზულებები 2004: 113); ხოლო „*ლაბირი*“ — ანტიკურ

წყაროებში ხშირად მოხსენიებული გეოგრაფიული პუნქტი, ვინრო გასასვლელი ხმელთაშუა ზღვიდან ატლანტის ოკეანეში (დღევანდელი გიბლარტალის სრუტე) — ადამიანური შესაძლებლობების ზღვარის მეტაფორაა, რომელიც გრიგოლს ისევ ბასილი დიდის დასახასიათებლად აქვს გამოყენებული: ბასილი იმდენად იყო აღსავსე სწავლულებით, „რაოდენ დასატევენელ არს კაცობრივისა ბუნებისა, რამეთუ მიერ კერძო ლადირთა არწარსაველი“ (წმინდა გრიგოლ ნაზიანზელის თხზულებები 2004: 115).

აღსანიშნავია, რომ მთელი შუა საუკუნეების მანძილზე, ანტიკურ მითოლოგიაზე ინფორმაციის უაღრესი უკმარისობის პირობებში, *ფსევდონონეს კრებული* მითოლოგიური ცოდნის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს წყაროს წარმოადგენდა ბიზანტიელთათვის. ნიშანდობლივია ისიც, რომ ეს თხზულება ცნობილ, პოპულარულ მითოსურ სიუჟეტებთან ერთად საკმაოდ დეტალურ, ზოგ შემთხვევაში იშვიათ, ნაკლებად ცნობილ ინფორმაციასაც აწვდიდა შუა საუკუნეების მკითხველს. ამავე დროს *ფსევდონონეს მითოლოგიური კრებული* შუა საუკუნეების მკითხველისათვის წარმოადგენდა კარგ საცნობარო-საენციკლოპედიო ხასიათის წიგნსაც, რომელშიც ანტიკური ეპოქის გეოგრაფიული თუ საბუნებისმეტყველო ცოდნა იყო დაცული.

ფსევდონონეს მითოლოგიური კრებულის დიდ პოპულარობაზე მანიშნებს ის ფაქტი, რომ დღეისათვის ცნობილია ამ თხზულების შემცველი X-XVII საუკუნეების 150-მდე ბერძნული ხელნაწერი. ამ კრებულით დაინტერესება დიდი იყო ქრისტიანულ აღმოსავლეთშიც — ის სხვადასხვა დროს ითარგმნა სირიულ, სომხურ და ქართულ ენებზე (ბროკი 1971; მანადიანი 1902; აბულაძე 1941; გამყრელიძე ... 1989; ოთხმეზური 2002).

ფსევდონონეს მითოლოგიური კომენტარები თავდაპირველად ექვთიმე ათონელმა თარგმნა X საუკუნის მიწურულს, ხოლო მეორეჯერ ეს ძეგლი თითქმის ერთი საუკუნის შემდეგ, XI საუკუნის ბოლო ათწლეულში ითარგმნა შავი მთის ცნობილი მნიგნობრის, ეფრემ მცირის მიერ. ამ თხზულების ქართულად თარგმნა უშუალოდ უკავშირდება გრიგოლ ნაზიანზელის ლიტერატურული მემკვიდრეობის ქართულად გადმოტანას. *ფსევდონონეს კომენტარები* გრიგოლ ნაზიანზელის თხზულებათა უმნიშვნელოვანეს კრებულებშია დაცული: A-80, XIII ს.; A-518, 1708 წ.; *Jer. iber.* 43, XII-XIII სს.; A-109, XIII ს., A-1490, XIII ს. (ბრეგაძე 1988). ჩვენამდე ექვთიმეს თარგმანის მხოლოდ ფრაგმენტია მოღწეული — ორასამდე მითოლოგიური თხრობიდან მხოლოდ შვიდი. ექვთიმესეული ანტინარმართული ინტერპოლაციების, აგრეთვე, მისი თვალსაზრისით, ქრისტიანთათვის მიუღებელი პასაჟების კლების შედეგად, აქ თავად ექვთიმეს ტენდენციური პოზიცია და მისი დიდაქტიკურ-სამოძღვრო მისია უფროა გამოკვეთილი, ვიდრე *ფსევდონონეს კომენტართა* წარმართული სამყარო. მაშინ როდესაც ეფრემის თარგმანი ამ მხრივ

ტოლერანტულია. ჩანს ისიც, რომ ეფრემს კარგად აქვს გაცნობიერებული ამ კრებულის დანიშნულება. შავი მთის მნიგნობრის თარგმანში არაერთ მთარგმნელისეულ ექსპოზიციური ხასიათის ჩანართს ვხვდებით, რომელთა მეშვეობითაც კიდევ უფრო გამოკვეთილია ამ კრებულის საცნობარო-საენციკლოპედიო ხასიათი.

ეფრემისეული ჩანართები ქართველ მკითხველზეა ორიენტირებული — მთარგმანელის მიერ ახსნილია ბერძენ ლეტაებათა ზედწოდებები, ეპითეტები, ზოგ შემთხვევაში მინოდებულია დამატებითი ინფორმაციაც. ასეთია, მაგალითად, მსოფლიოს შვიდი საოცრების ჩამონათვალი, რომელიც არ დასტურდება ბერძნულ დედანში და რომლის წყაროდ ეფრემის ტექსტში ფილონ ბიზანტიელის შრომაა დასახელებული (ოთხმეზური 2002: 274-276). არც ეს ჩამონათვალი, არც მსოფლიოს შვიდ საოცრებასთან დაკავშირებით ფილონ ბიზანტიელის დამონება არ ჩანს სხვაენოვან ვერსიებში. ასე რომ, ამ ჩამონათვალის კრებულში ჩართვის ინიციატივა ეფრემს უნდა ეკუთვნოდეს. ნიშანდობლივია, რომ სწორედ ამ ეფრემისეული დანართით შემოდის ქართულ კულტურაში ინფორმაცია მსოფლიოს შვიდი საოცრების შესახებ.

უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ შავი მთის მნიგნობარს კარგად ესმოდა ანტიკურ სახეთა ფუნქცია გრიგოლის ჰომილიებში. თავის ჩანართში მსოფლიოს შვიდი საოცრების შესახებ იგი მიუთითებს გრიგოლის საკითხავში მათ მხატვრულ დანიშნულებაზე: „ესე ყოველნი (იგულისხმება შვიდი საოცრება) სახედ შემოიხუნა დიდმან გრიგოლი შუენიერებისათჳს და სიდიდისა სასწეულოთა მათ, დიდისა ბასილის მიერ აღშენებულთა ბჭეთა კესარიისათა“ (ოთხმეზური 2002: 276). გრიგოლის საკითხავებში ანტიკური სახეების ფუნქციის ამგვარი გააზრება სრულიად სხვაობს ამ საკითხის ექვთიმესეული ხედვისაგან, რომლის მიხედვით ანტიკურ სახეთა დანიშნულება გრიგოლის ჰომილიებში მხოლოდ წარმართული სამყაროს ბოროტებათა წარმოჩენა და მხილებაა: „რომელ მოიქსენებს ღმერთთა წარმართთასა და ბილნებათა მათთა და ბოროტთა მათ მსახურთა მათთასა, განსაქიქებელად მათდა და ჩუენდა განსამტკიცებელად, მორწმუნეთა, ვითარ ესევეთარნი იყვნეს ბილნი იგი და ცუდსახელნი ღმერთნი წარმართთანი“ (ოთხმეზური 2002: 154).

აღსანიშნევია, რომ ბიზანტიური მწერლობის ეს ყველაზე მეტად წარმართული შინაარსის ნიგნი საკმაოდ დიდი პოპულარობით სარგებლობდა შუა საუკუნეების ქართულ მწერლობაში. მისი გამოყენებისა და ციტირების არაერთ ნიმუშს ვხვდებით კლასიკური ხანის ქართულ ლიტერატურაში.

ფსევდონონეს კრებულის კვალი ქართულ მწერლობაში მკვლევართა მიერ კარგად შესწავლილი საკითხია (აბულაძე 1941; ინგოროყვა 1938; ასათიანი 1987). დღეისათვის, როდესაც უკვე გამოიცა გრიგოლ ნაზიანზელის თხზულებათა ქართული თარგმანების დიდი ნაწილი,¹ მითოლოგიური კრებულის გავლენის სფერო

შემოისაზღვრა – გაიკვავა, რომ შუა საუკუნეების ქართველი ავტორები თავიანთი თხზულებების გასამშვენებლად არა მარტო *ფსევდონონეს კრებულს*, არამედ თავად გრიგოლ ნაზიანზელის *ჰომილიებსაც* იყენებდნენ. აქ განვიხილავთ რამდენიმე მაგალითს, რომლებშიც კონტექსტი და ლექსიკური თანხვედრები შუა საუკუნეების ტექსტებში *ფსევდონონეს კრებულის* უშუალო ზეგავლენაზე მიუთითებებს.

ანტიკურ სახეებს *ფსევდონონეს მითოლოგიური კომენტარებიდან* ჩახრუხადის „თამარიანში“ ვხვდებით. ავტორის თქმით, თამარისადმი მიძღვნილ შესხმას ვერაფერს შემატებენ ძველი ფილოსოფოსები. მათი სახელების ჩამოთვლისას ავტორი ეყრდნობა მითოლოგიურ კომენტარებს, რაზეც, ფილოსოფოსების მოხსენიებისას, ამ ორ თხზულებას შორის ლექსიკური თანხვედრა მიუთითებს:

აპეტოსესგან მოპოვნებულ არს
ქუეყანის ზომა ქალდეველებად,
ვარსკულავთაღრიცხვა — ზოროასტროსგან,
ვერცა მათ ჯელ-ყვეს შენდა დარებად,
არისტოტელმან მეძიებელმან
თავი თვით მისცა საძიებელად.

არისტოტელესთან დაკავშირებით „თამარიანში“ ავტორი გულისხმობს ნაკლებად ცნობილი ლეგენდას არისტოტელეს შესახებ, რომელიც *ფსევდონონეს კომენტარებში* დასტურდება: მას შემდეგ, რაც არისტოტელე ვერ ჩასწვდა ზღვის მიქცევა-მოქცევის საიდუმლოს, ზღვაში თავი დაიღრჩო — რადგან ვერ გამოიძია გამოსაძიებელი, თავად გახდა საძიებელი (ოთხმეზური 2002: 41-42).

ფსევდონონეს კრებულთან ასევე უშუალო კავშირშია ამავე სტროფში მოხსენიებული აპეტოსე და ზოროასტრო. აპეტოსე — ქალდეველი გეომეტრი — „თამარიანის“ ივ. ლოლაშვილი უკვე გამოცემაში განმარტებულია, როგორც იაფეტი, ნოეს ძე (ლოლაშვილი 1957: 234). *ფსევდონონეს კომენტარებში* ვკითხულობთ: „პირველ ქალდეველთა მიერ მოპოვნებულ იქმნა ვარსკულავთმრიცხუველობა და ქუეყანისმზომელობა — ვარსკულავთმრიცხუველობა და უკუე ზოროასტროსგან, ხოლო ქუეყანისმზომელობა — აპლეთისგან.“ როგორც ვხედავთ, სწორედ ეს თხრობა წარმოადგენს „თამარიანის“ უშუალო წყაროს. ამ პასაჟის ბერძნულთან შედარების შედეგად გაიკვავა, რომ საკუთარი სახელი „აპლეთი“ საერთოდ არ არის ბერძნულ ტექსტში. უბრალოდ ზედსართავი სახელი ἄπλετος — „ძალიან დიდი“, „უზარმაზარი“ — მიჩნეულია საკუთარ სახელად და უთარგმნელად არის დატოვებული ქართულ ტექსტში (ბერძნულშია: ἔκ τὸν ἀπλέτου τῆς γῆς — „ძალიან დიდი მიწისაგან“ ნიმო-სმიტი 1992: 138) ამგვარი აღრევის საფუძველზე *ფსევდონონეს კომენტარის* ქართულ თარგმანში გაჩნდა არარსებული პერსონაჟი, ქალდეველი

გეომეტრი აპლეთი (ოთხმეზური 2002:74), რომელმაც შემდგომ ქართული მითოლოგიური კრებულიდან „თამარიანი“ გადაინაცვლა.²

ფსევდონონეს კომენტართა კვალი შეინიშნება კლასიკური ხანის ისტორიოგრაფიაშიც. დავით აღმაშენებლის ისტორიკოსი დავითის, როგორც საუკეთესო მონადირის, წარმოსაჩენად ქართველ მეფეს უპირისპირებს სხვადასხვა ხალხთა ისტორიის, ეპოსისა თუ მითოსის ცნობილ გმირებს, რომლებმაც სახელი გაითქვეს მონადირეობით. ცნობილ მონადირეთა შორის დასახელებულია „აქილევი კენტავროსისგან განსწავლულად მოისრობისა ელენთა შორის“ (შანიძე 1992: 202). კენტავრისაგან ისრის ტყორცნაში განაფული აქილევის სახე დავით აღმაშენებლის ისტორიკოსის თხზულებაში აშკარად მითოლოგიური კრებულიდან არის გადასული (ოთხმეზური 2002: 249).

ფსევდონონეს კომენტართა კვალი დასტურდება აგრეთვე თხზულებაში „ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანი“ და აქაც მხატვრული ფუნქციით — თამარის საქმრო ისეთივე შესაფერისი უნდა იყოს თამარისათვის, როგორებიც არიან სხვადასხვა ხალხთა ეპოსისა თუ მითოსის გმირები თავიანთი სატრფოებისათვის. აღმოსავლური, ბიბლიური და ქართული ეპოსის მიჯნურთა წყვილების გვერდით დასახელებულია ორი წყვილი ანტიკური მითოლოგიიდან: „ვითარ პელოპი, მკნედ მებრძოლი — ჰიპოდამისთვს, ენომასის ასულისა, ვითარ პლატონ — პერსეფონისთვს“ (კეკელიძე 1941: 80, 33). ამ მხატვრულ სახეთა უშუალო წყარო *ფსევდონონეს კომენტარებია*, ოღონდ ციტირებისას ერთი უზუსტობა იჩენს თავს — ერთმანეთში არეულია ანტიკური ფილოსოფოსის, პლატონისა და ანტიკური ღვთაების, პლუტონის სახელები. ამავე თხზულებაში გიორგი III-ის, როგორც საუკეთესო მონადირის, წარმოსაჩენად გამოყენებულია არტემისის მხატვრული სახე *ფსევდონონეს კრებულიდან*: „არტემისა სახედ, რომელი ითქუმის მთაფოლო, რომელ არს ღმერთი მონადირე“ (კეკელიძე 1941: 56, 30-31). *ფსევდონონეს კომენტარებში* ვკითხულობთ: „ენოდების არტემის ღმერთი ელაფივოლო, ესე იგი არს ღმერთი ირმის მოისარი“. ფრაზა „ესე იგი არს ღმერთი ირმის მოისარი“ ეფრემისეული განმარტებითი ჩანართია, რომელშიც ქართველი მთარგმნელი განმარტავს ანტიკური ღვთაების ეპითეტს „ელაფივოლო“ — იძლევა ამ სიტყვის ეტიმოლოგიურ თარგმანს (ἔλαφος — ირემი, βίλη — ტყორცნა). შუა საუკუნეების ისტორიკოსის თხზულებაში „ელაფივოლოს“ დამახინჯებული ფორმა „მთაფოლო“ წყაროდან ამ სიტყვის არასწორი ამოკითხვის შედეგად არის გაჩენილი (კეკელიძე 1955: 40-41).

დღეისათვის ძნელი სათქმელია, რამდენად ქმნიდნენ მხატვრულ ფეიქტს *ფსევდონონეს კრებულიდან* კლასიკური ეპოქის მწელობის ძეგლებში შესული მხატვრული სახეები — იშვიათი მითოსური პერსონაჟები და მათი სახელების დამახინჯებული ფორმები — არცთუ მოხერხებული შედარება გიორგი III-სა ქალღმერთ

არტემისთან, თანაც დამახინჯებული ეპითეგით „მთაფოლო“, არარსებული პერსონაჟის, აპეტოსეს გამოჩენა „თამარიანში“, პლატონისა და პლუტონის აღრევა „ისტორიანსა და აზმანში“ და სხვ. ფუიქრობთ, კლასიკური ხანის ტექსტებში მათ გარკვეული ბუნდოვანება შექჟონდათ, თუმცა თხრობის გაბუნდოვანებაც, როგორც ცნობილია, მხატვრული ხერხი იყო შუა საუკუნეების მხატვრულ აზროვნებაში, რომელიც ამაღლებული, მაღალფარდოვანი, მნიგნობრული სტილის მახასიათებლად იყო მიჩნეული.

ფსევდონონეს მითოლოგიური კრებულის ადგილი და როლი ძველ ქართულ მწერლობაში მხოლოდ ამ თხზულების კვალის წარმოჩენით არ იფარგლება. ეს წიგნი, სავსე სათავეგადასავლო, სატრფიალო და საგმირო ხასიათის სიუჟეტებით, ახალ თვალსაწიერს უხსნიდა ქართველ მკითხველს და გარკვეულ პირობას, საფუძველს ქმნიდა ქართული მწერლობის ახალი, საერო მიმართულების განვითარებისათვის.

გვიანდელ ეტაპზე, უკვე XVIII საუკუნეში, კიდევ ორჯერ ჩნდება ეს კრებული ქართულ მწერლობაში — რუსული ენიდან ნათარგმნ დავით ბატონიშვილის მითოლოგიურ ლექსიკონსა და სულხან-საბას ლექსიკონში. ეს უკვე ის ეპოქაა, როდესაც კულტურა და განათლება რუსეთის გზით, ჩრდილოეთიდან, შემოდის საქართველოში, თუმცა ძველი, დასავლური (ვგულისხმობთ, ბიზანტიას) ტრადიცია აქაც თავისდაუნებურად და თავისებურად იჩენს თავს. დავით ბატონიშვილის მითოლოგიური ლექსიკონის კვლევამ აჩვენა, რომ არაერთი თხრობა *ფსევდონონეს კრებულის* ეფრემისეული თარგმანიდან პირდაპირ არის გადასული ამ თხზულებაში (ასათიანი 1987, ოთხმეზური 2002). აქაც ანტიკური მითოლოგიის სახეები მხატვრული ფუნქციით არის საინტერესო დავით ბატონიშვილისა და მისი მკითხველისთვის. ბატონიშვილის მიხედვით, მისი ნაშრომი შედგენილია „წიგნთა და სტიხთა“ დასატკობად, იმ მიზნით, რომ ქართველმა მწერლებმა რუს და ევროპელ მწერალთა მსგავსად ანტიკური სახეებით შეამკონ თავიანთი ნაწერები. ხოლო სულხან-საბასთან თავს იჩენს ეფრემისეული სამეცნიერო-საგანმანათლებლო დამოკიდებულება *ფსევდონონეს მითოლოგიური კრებულის* მიმართ. სულხან-საბას ამ კრებულიდან ამოკრებილი აქვს ენციკლოპედიური ხასიათის ინფორმაცია, როგორიცაა მცენარეთა, ცხოველთა აღწერა, გეოგრაფიულ ტერმინთა განმარტებები და მისთ. და ჩართული აქვს ისინი თავის ლექსიკონში (მაგალითად, ასფოდელოსის, სალამანდრას, პითიას, ელუსიონის, ლაბირინთის და სხვა განმარტებები).

ნიშანდობლივია ისიც, რომ XIX საუკუნეში, ამ კრებულის ქართულად თარგმნიდან რვა საუკუნის შემდეგაც, მიუხედავად მისი სხვადასხვა დანიშნულებით არაერთგზისი გააზრებისა და გამოყენებისა, ქართველი მკითხველის წარმოდგენაში მაინც ცოცხალია ექვთიმესეული კრიტიკული დამოკიდებულება ამ თხზულებისა და ზოგადად, ანტიკურობის მიმართ. ერთ-ერთ XIX

საუკუნის მინანქარში ვკითხულობთ: „რადენ ბნელი სწორავს თულასა მზისასა, ეგოდენ სიბრძნე გარეშეთა — ჩუენთასა. ვითარ ბელიარ მიემსგავსების მქსნელსა, ეგრე ომიროს — ღმრთისმეტყუელსა გრიგოლის (cod. S-2581, 3v).

დამონებანი:

- აბულაძე 1941: აბულაძე ი. ელინთა ზღაპრობანი. ენის, ისტორიისა და მატერიალური კულტურის მოამბე, 10, 1941.
- ასათიანი 1987: ასათიანი ვ. ანტიკურობა ძველ ქართულ მწერლობაში თბ.: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1987.
- ბეზარაშვილი 2004: ბეზარაშვილი ქ. რიტორიკისა და თარგმანის თეორია და პრაქტიკა გრიგოლ ღვთისმეტყველის თხზულებათა ქართული თარგმანების მიხედვით. თბ.: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 2004.
- ბეზარაშვილი ... 2007: ბეზარაშვილი ქ. ოთხმეზური თ. გრიგოლ ღვთისმეტყველის თხზულებებისა და მათი კომენტარების კვლევა კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაერთა ინსტიტუტში. ბიზანტინოლოგია საქართველოში, მახარაძე ნ. დოლიძე თ. (გამომცემლები), 2007.
- ბრეგაძე 1988: ბრეგაძე თ. გრიგოლ ნაზიანზელის თხზულებათა შემცველ ქართულ ხელნაერთა აღწერილობა. თბ.: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1988.
- ბროკი 1971: Brock S. The Syriac Version of the Pseudo-Nonnos Mythological Scholia. Cambridge: University of Cambridge Oriental Publications, 1971.
- გამყრელიძე ... 1989: გამყრელიძე ა. ოთხმეზური თ. (გამომცემლები), ფსევდონონეს მითოლოგიურ კომენტართა ქართული თარგმანები. თბ.: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1989.
- გინე 1911: Guignet M. St. Grégoire de Nazianze et la rhétorique. Paris : A. Picard, 1911.
- გრიგოლ ნაზიანზელის თხზულებები 2004: Sancti Gregorii Nazianzani Opera, Versio iberica IV, Oratio, XLIII, ed. a B. Coulie, H. Meireveli et K. Bezarachvili, Ts. Kourtsikidze, N. Melikichvili, Th. Otkhmezouri, M. Raphava (Corpus Christianorum. Series Graeca, 52. Corpus Nazianzenum, 17), Turnhout-Leuven. Brepols publishers, 2004.
- ინგოროყვა 1938: ინგოროყვა კ. რუსთაველის ეპოქის სალიტერატურო მემკვიდრეობა. რუსთაველის კრებული 750, ტფ.: სახელგამი, 1938.
- კეკელიძე 1941: კეკელიძე კ. (გამომცემელი), ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანი, თბ.: 1941.
- კეკელიძე 1955: კეკელიძე კ. არტემი მთაფლო. ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, III, თბ.: სტალინის სახ. თბილისის სახ. უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1955.
- ლოლაშვილი 1957: ლოლაშვილი ივ. (გამომცემელი), ჩახრუხაძე, ქება მეფისა თამარისი. ძველი ქართველი მესობტენი I. თბ.: 1957.
- მანანდიანი 1902: Manandian A. Die Scholien zu fünf Reden des Gregor von Nazianz. Zeitschrift für Armenische Philologie I, 1902.
- ნიმო-სმიტი 1992: Nimmo-Smith J. (ed.), Pseudo-Nonniani in IV orationes Gregorii Nazianzani commentarii, colationibus versionum Syriacum a S. Brock, versionisque Armeniacae a B. Coulie additis (Corpus Christianorum. Series Graeca, 27. Corpus Naizanzenum, 2), Turnhout-Leuven: Brepols publishers, 1992.
- ოთხმეზური 1997: ოთხმეზური თ. ეფრემ მცირის ავტოგრაფული ნუსხის, შ-1276-ის, ერთი მთარგმნელისეული სქოლიოს შესახებ. ი. ჯავახიშვილის 120 წლისთავისადმი მიძღვნილი ისტორიულ-ფილოლოგიური კრებული, თბ.: 1997.

ოთხმეზური 2002: Otkhmezouri Th. (ed.), Pseudo-Nonniani in IV orationes Gregorii Nazianzeni commentarii, Versio Iberica, (Corpus Christianorum, Series Graeca, 50 Corpus Nazianzenum, 16), Turnhout-Lcuven: Brepols publishers, 2002.

შანიძე 1992: შანიძე მ. (გამომცემელი), ცხორებაში მეფეთ-მეფისა დავითისი. თბ.: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1992.

შენიშვნები:

1. გრიგოლ ნაზიანზელის თხზულებებისა და მათი კომენტარების ქართული თარგმანების პუბლიკაცია ხორციელდება ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის მეცნიერთა მიერ საერთაშორისო პროექტის ფარგლებში, ბელგიაში, ბრეჟოსის გამომცემლობაში, სერიით Corpus Christianorum. Series Graeca, Corpus Nazianzenum, Versio Iberica. 1998 წლიდან მოყოლებული დღემდე გამოიცა ექვსი ტომი. სამომავლოდ დაგეგმილია კიდევ რამდენიმე ტომის გამოცემა. დეტალურად ამის შესახებ იხ. ბეზარაშვილი ... 2007: 39-59.

2. ამგვარი აღრევები არცთუ იშვიათია ფსევდონონეს კომენტართა ეფრემისეულ თარგმანში. მაგალითად, სიტყვა *πᾶν ἴμερον* „მთელი დღე“ გაგებულია, როგორც საკუთარი სახელი, რის შედეგადაც ქართულ თარგმანში გაჩნდა არასრული რომელი ფილოსოფოსი *პანიშირი*. ასევე გაჩნდნენ ქართულ ტექსტში პერაკლეს თანამემენენი *აპილოსი* და *მელანპილოსი*, სინამდვილეში პირითოსისა და პერაკლეს ეპითეტები. ზოგ შემთხვევაში ბერძნულ წყაროში მოხსენიებული საკუთარი სახელები ეფრემის მიერ მეტყველების სხვადასხვა ნაწილებად — არსებით სახელებად, ზმნებად არის მიჩნეული. მაგალითად, ქართულ თარგმანში ვერ ვხვდებით საკუთარ სახელებს: ეხეტოსი, პოლესი, გეოგრაფიულ სახელებს: ლემნოსი, ეპიროსი და ა. შ. ეს არც არის გასაკვირი, რადგან, როგორც აღვნიშნეთ, ფსევდონონეს კრებული შეიცავდა ძალიან სპეციფიკურ, ნაკლებად ცნობილ ინფორმაციას ანტიკურობიდან, რაც, ცხადია, ზოგ შემთხვევაში უცხო და ბუნდოვანი შეიძლება ყოფილიყო XI საუკუნის მნივლოზობისათვის. ბერძნულ ხელნაწერებშიც შეინიშნება ამ სახელთა დამახინჯებული ფორმები; მსგავს შეცდომებს უშვებენ სირიელი და სომეხი მთარგმნელებიც. ეფრემის ერთ-ერთი კოლოფონი გვანდის საინტერესო ინფორმაციას იმის შესახებ, რომ ამა თუ იმ თხზულების მითოლოგიური პასაჟის თარგმნისას ქართველი მნივლოზობარი კონსულტაციისათვის ანტიოქიის პატრიარქსაც კი მიმართავდა. იოანე დამასკელის თხზულების „სიტყუარჲ სატფურებისათხს იზრუსალემისა“ თარგმნისას ეფრემი ვერ გაერკვა ერთ პასაჟში, სადაც მინიშნება იყო პერაკლეზე, კერძოდ, მისი მეცხრე გმირობის ერთ-ერთ უიშვიათეს ეპიზოდზე — პერაკლეს ჩასვლა ეშმაპის მუცელში მეფე ლეომადონის ასულის გადასარჩენად და შიჯთაუხის სიმბურგალისაგან თმის გაცემა. ამ პასაჟის გაგებაში ეფრემს დაეხმარა ანტიოქიის პატრიარქი, იოანე V ოქსიტენი, და საკმაოდ დეტალური ინფორმაციაც მიანოდა ეფრემს — დაუსახელა ამ მხატვრული სახის წყარო, ლიკოფრონის პოემა *ალექსანდრას კომენტარები* (ოთხმეზური 1997: 78-80).

Реминисценции из поэмы Адама Мицкевича «Конрад Валленрод» в повести Уиараго «Мамелюк»

Период конца XIX -начала XX века был временем значительного расцвета в истории польской и грузинской литературы. Характер литературного развития, по справедливому замечанию польских и грузинских литературоведов, во многом определялся своеобразием исторической обстановки, сложившейся на землях Польши и Грузии, утративших в конце XVIII века государственную независимость и входивших на тот момент в состав Российской империи. Это, прежде всего, подъем патриотических настроений и рост национально-освободительного движения, набравшего силы в преддверии буржуазно-демократической революции.

Усиление национально-освободительных тенденций в жизни польского и грузинского народов, вызванное усилившейся политикой русификации на территории Польши и Грузии, определило поворот литературы к национальной проблематике, привело многих художников слова к изображению героического прошлого своего народа, таких эпизодов из истории нации, которые могли напомнить современникам о былой мощи их страны, о ее боевой славе и одновременно служить материалом для поучительных параллелей и аналогий с современной национальной проблематикой. Это «Огнем и мечом», «Потоп», «Пан Володыевский» (1883-1886), «Крестоносцы» (1900) Г.Сенкевича, «Фараон» (1895) Б.Пруса, «Пепел» (1904) С.Жеромского, «Казимеж Великий» (1900), «Болеслав Смелый» (1902) С.Высяньского, «Год 1794» (1911) В.Реймонта; «Натела» (1900) А.Церетели, «Заря Исани» (1901), «Потухший огонь» (1913) В.Барнова, «Восстание в Гурии» (1902) Э.Ниношвили, «Мамелюк» (1912) Уиараго и др.

Глубокое внутреннее сопротивление национальному гнету, память о национально-освободительных восстаниях, жившая в памяти польского и грузинского общества, способствовали возрождению романтических традиций в литературе, влиянию великих романтиков, творчество которых было исполнено непримиримого бунтарства и жертвенного подвига. Под влиянием романтических традиций в литературе меняется историческое содержание, система художественных образов, принцип построения главного персонажа и др.

Именно в это время революционно-романтическая поэзия Адама Мицкевича становится центром притяжения для славянских и европейских литератур, достигает пика своей популярности. Мицкевича

сравнивают с Гете и с Байроном, называют гением общеславянского и мирового масштаба. Так, философ и поэт Владимир Соловьев считал, что только ради Мицкевича стоит выучить польский язык, а грузинский поэт и драматург Георгий Эристави из любви к поэзии Мицкевича овладел польским языком и стал одним из первых переводчиков его «Крымских сонетов» на грузинский язык, способствуя тем самым введению жанра сонета в грузинскую литературу.

О широкой популярности творчества Адама Мицкевича в Грузии первой половины XIX века, о грузинских переводах его поэзии и ее влиянии на грузинских писателей уже писали исследователи польско-грузинских литературных связей.

В Грузии конца XIX-начала XX века вновь возникает интерес к поэзии автора «Пана Тадеуша». Имя польского поэта часто встречается на страницах грузинской периодики того времени. Так, в 1893 году в журнале «Квали» была опубликована статья писателя, публициста и известного общественного деятеля Грузии Георгия Церетели, посвященная Мицкевичу и композитору Игнацию Падеревскому, популярному исполнителю сочинений Фридерика Шопена. Эта статья долгое время не обращала на себя внимание исследователей, в то время как она представляет несомненный интерес для изучения польско-грузинских литературных связей. Восхищаясь блестящей музыкой Падеревского, Церетели останавливается свое внимание на том, что лучшие произведения композитора созданы на стихи Адама Мицкевича, с которым «...как поэтом, в наш век никто не может сравниться ... Он воспел историческую эпоху Польши, - подчеркивает Церетели, - соединил и связал рожденных на одной земле одним чувством - любовью к родине...» В заключение статьи даны переводы двух стихотворений Мицкевича, выполненные Г. Церетели - «Когда б я лептой стал» и «Текут мои слезы» (ბერძეთელი 1893: 18-19).

Газета «Цнобис пурцели» за 1897 год сообщала читателям, что Польша готовится к празднованию 100-летнего юбилея со дня рождения своего любимого поэта, поэзия которого давно стала составной частью грузинской культуры (ცნობის ფურცელი 1897: 2).

Газета «Иверия», редактором которой был Илья Чавчавадзе, в 1898 году опубликовала большую статью, посвященную польскому поэту, в которой кроме биографических сведений был дан обзор его творческого пути (ივერია 1898: 1-4).

Составители «Грузинского календаря на 1903 год» включили в него некоторые сведения о творческой биографии Мицкевича, подчеркивая тем самым его популярность в Грузии.

Из поэтического наследия Адама Мицкевича особое место в грузинской литературе того времени принадлежит романтической поэме «Конрад Валленрод» (1828), названной в подзаголовке «Историческая повесть». Поэма посвящена борьбе литовцев с Тевтонским орденом во П-

ой половине XIV века. Ее герой – литовский патриот обманом проникает в Орден с целью уничтожить его могущество и освободить родину от его владычества. Сюжет поэмы во многом отвечал потребностям грузинской литературы, ориентированной на национально-патриотическую тематику и романтические традиции. Таким образом уже в недрах самой грузинской литературы была подготовлена почва для восприятия произведения польского поэта, что еще раз, на новом материале, подтверждает правильность теории «встречного течения», введенной в сравнительное литературоведение академиком А.В.Веселовским.

В грузинском литературоведении уже говорилось о влиянии поэмы «Конрад Валленрод» на историческую поэму Акакия Церетели «Баграг Великий» (1875) (Оцхели 2003), а в недавнем времени в печати появился материал о реминисценциях из нее в лучшем прозаическом произведении Церетели – исторической повести «Баши-Ачуки» (Оцхели 2007). Настоящая работа продолжает развитие темы о значении поэмы Мицкевича «Конрад Валленрод» для грузинской литературы.

Как известно, место каждой национальной литературы в мировом литературном процессе прежде всего зависит от ведущих писателей, которые олицетворяют характерные черты литературной школы или направления. Писатели второго плана часто остаются в тени, вне поля зрения, хотя не в меньшей степени украшают национальную литературу, способствуя ее известности и признание. С контактно-генетической точки зрения творчество таких писателей часто более показательно, «...потому что они, - констатирует словацкий компаративист Д.Дюришин, осуществляют преемственность межлитературных ценностей более прямолинейно. В их художественной манере более непосредственно проявляются характерные черты общих тенденций развития литературы, общепризнанные на данном этапе литературные нормы, благодаря чему эти писатели пользуются большей популярностью у читателей» (Дюришин 1979: 212). Это положение в полной мере соответствует примеру, на котором мы хотим остановить ваше внимание.

В 1912 году в журнале «Грдемли» была опубликована историческая повесть «Мамелюк» мало известного к тому времени очеркиста Кондратия Татарашвили. Повесть «Мамелюк» Татарашвили подписал псевдонимом Унараго. Именно под этим именем вошел он в большую литературу и, главным образом, благодаря повести «Мамелюк», которой суждено было стать жемчужиной не только его литературного наследия, но и украшением всей грузинской литературы первой половины XX века.

Мы берем на себя смелость выдвинуть гипотезу о том, что в повести «Мамелюк» отчетливо слышны мотивы из поэмы А.Мицкевича «Конрад Валленрод», которая, что было отмечено выше, оказала значительное влияние на творчество А.Церетели.

Кондратий Татарашвили, сын приходского священника, после окончания приходской школы в селе Абастумани (Зугдидский район),

продолжая семейную традицию, поступил в духовное училище г.Зугдиди, а затем в Тифлисскую духовную семинарию. В 1893 году будущего автора повести «Мамелюк» за участие в студенческой забастовке отчислили из семинарии и он вынужден был перевестись в Киевскую духовную семинарию.

После ее окончания Татарашвили вернулся в родное село, открыл там приходскую школу, а позже переехал в Тбилиси, где в течение нескольких лет исполнял должность священнослужителя. Активное участие в революционных событиях 1905 года резко изменило его судьбу. Спасаясь от гнева экзарха Грузии, Татарашвили эмигрирует в Европу, найдя убежище в Бельгии. Там он закончил отделение геологии Брюссельского университета и только в 1922 году вернулся на родину, где до конца своих дней читал лекции по геологии в Тбилисском государственном университете и заведовал там кабинетом геологии.

Первые литературные опыты Татарашвили относятся ко второй половине 90-х гг. XIX века, т.е. к периоду его возвращения из Кисва. Это были очерки, рассказы, новеллы, которые он создавал, по мнению исследователей его творчества, под влиянием грузинской реалистической школы – Ильи Чавчавалдзе, Акакия Церетели, Георгия Церетели и др. (ჯიბლაძე 1982: 433). Нельзя, как нам представляется, исключать возможности определенного воздействия на Татарашвили и творчества славянских писателей. Больше года провел он в Киеве и вполне естественно, что молодой человек, обладающий литературными наклонностями, мог сблизиться там с представителями украинской литературной среды. Творческая атмосфера Киева в 90-е годы XIX века была насыщена революционным духом польской поэзии, где Адаму Мицкевичу принадлежало особое место. Образ польского поэта-изгнанника, беззаветно служившего своему народу, отождествлялся в восприятии многих славянских поэтов с высоким призванием поэзии, ее значением, ролью и местом в жизни общества. Заметный след оставил Мицкевич в творческом наследии многих украинских писателей – Тараса Шевченко, Петра Гулака-Артемовского, Льва Боровяковского, Леси Украинки, Михаила Коцюбинского и др. Как утверждают исследователи украинско-польских литературных связей, в сознании многих украинских поэтов и писателей Мицкевич был «...одухотворенным символом священной поэзии, выражающим человеческую сущность в Вечном, обладающим умением спланировать культуру и народы любовью к отечеству» (Бялокозович 1985: 230). (Аналогичная мысль, что было отмечено выше, уже была высказана и Г.Церетели в статье, посвященной Мицкевичу и Падеревскому).

Знакомство Татарашвили с поэмой Мицкевича «Конрад Валленрод» могло, как представляется, идти двумя путями: через творчество его любимого поэта Акакия Церетели, который в биографической повести «Пережитое», опубликованной в середине 90-х годов, писал о влиянии на

него поэмы Мицкевича «Конрад Валленрод»; и через непосредственное знакомство с поэмой польского поэта в русских переводах, широко распространенных в киевских литературных кругах.

Сравнительный анализ повести «Мамелюк» и поэмы «Конрад Валленрод» дает основание говорить о значительной близости этих произведений.

По признанию Мицкевича, поэма «Конрад Валленрод» объединяет в себе замысел двух произведений, ибо первоначально он предполагал написать две поэмы. Отсюда в «Конраде Валленроде» две сюжетные линии – любовь Конрада и Альдоны – дочери литовского князя Кэйстута и борьба Конрада против Тевтонского Ордена. В отличие от Мицкевича, повесть Уиараго тяготеет к одной сюжетной линии. В его произведении отсутствует любовная линия. Это по-своему обедняет творение грузинского автора, но, с другой стороны, позволяет читателю сконцентрироваться только на национально-патриотической идее и на образе центрального героя.

И поэма Мицкевича и повесть Уиараго начинаются вступлением, где определяется время действия и обозначены действующие силы, которые должны прийти в столкновение. В поэме Мицкевича читаем:

Сто лет прошло, как нечестивцев кровью
Крест рыцарского ордена умылся...
Стал Неман рубежом Литвы с врагами:
С литовской стороны леса шумели,
Где алтари курились пред богами;
С другой, своей вершиной в небо целя,
Крест, символ немцев, плечи грозно ширил,
Как бы стремясь все земли Палеона
Пригнуть под власть немецкого закона...

(Мицкевич 1955: 321).

Таким образом, уже в начале поэмы польский поэт конкретизирует и время действия (XIV век) и указывает на противоборствующие силы – Литва и ее самый грозный враг – Орден крестоносцев, жестокий и воинственный завоеватель.

Уиараго в повести «Мамелюк» также обращается к далекому прошлому Грузии, к событиям 150-летней давности от описываемых в повести событий, т.е. к XVII веку. Он изображает местность, где бурная река Техури, также как в поэме Мицкевича река Неман, разделяет родственные народы на два лагеря: с одной стороны, Имеретия, успешно борющаяся с мусульманским Востоком за сохранение христианства, – с другой, Кахетия, насильственно омусульманенная, но продолжающая внутренне противостоять своим врагам.

Красивых девушек, сильных юношей и мальчиков христиан часто похищали из Кахетии и продавали в рабство – в Турцию, Иран. Египет.

Девушки заполняли гаремы шахов, султанов, богатых ханов, юноши пополняли отряды регулярной мусульманской армии, в которой грузинские и черкесские воины считались самыми отважными и сильными.

Трагическая судьба такого похищенного, проданного паше и ставшего впоследствии прославленным воином, грузинского мальчика составляет содержание повести Уиараго. Сюжетную канву поэмы Мицкевича составляет судьба захваченного в плен крестоносцами литовского мальчика, ставшего впоследствии Магистром ордена. «Случалось нередко, что пруссы и литовцы, детьми похищенные и воспитанные среди немцев, - пишет Мицкевич в предисловии к поэме, - возвращались на родину и становились самыми ожесточенными врагами немцев».

Воссоздавая страницы далекой и печальной истории своего народа, Мицкевич создает образ пламенного патриота, жертвующего жизнью ради спасения своего отечества. При этом поэт достигает такой художественной высоты и силы патриотического звучания, что поэма оказала огромное воздействие не только на польскую патриотически настроенную молодежь, для которой главный герой стал выразителем национально-освободительной идеи, но и на представителей других наций, народы которых утратили национальную независимость и стремились к ее восстановлению. Не удивительно, что Татарашвили-Уиараго, с юности принимавший участие в национально-освободительном движении, описывая трагическую историю своего народа, попадает под влияние поэтического гения польского поэта-патриота.

Хвичо, так звали в Грузии героя повести «Мамелюк», 7-8-летним ребенком был похищен работником и продан в Стамбуле на невольничьем рынке. После долгих мытарств он попал в Египет в кошную армию мамелюков (мамелюк - в переводе с арабского значит «купленный невольник»). Мамелюки, как известно, были рассеяны по всему Египту и на протяжении XIII-XVII веков пользовались там неограниченными правами, занимая высокие военные должности. Хвичо получил в Египте имя Махмуд и под этим именем, благодаря исключительным физическим данным, выносливости и смелости, стал прославленным воином армии мамелюков. Герой поэмы Мицкевича был похищен крестоносцами малолетним ребенком и не помнил имени, полученного им в Литве при рождении. Крестоносцы дали ему имя Вальтер-Альфа, а имя Конрад Валленрод он присвоил себе впоследствии сам. Под этим именем Вальтер-Альфа прославил своим мужеством Орден крестоносцев.

Путь героев к кульминационному моменту в жизни и ее трагической развязке начинается с избрания их на важную воинскую должность. Этот момент изображен обоими авторами с удивительной схожестью использованных ими художественных и лексических средств. Исследуя проблему литературного влияния, А.В.Федоров отмечает, что «В

тех случаях, когда нет авторских признаний об использованных ими влияниях, об их так называемых «вдохновителях», следует подчеркнуть важность стилистических сопоставлений, стилистического анализа, как одного из путей к установлению литературных связей» (Федоров 1961:302). Сопоставление художественных средств, использованных при создании поэмы Мицкевича и повести Уиараго еще раз доказывает наличие конкретных связей между произведениями польского и грузинского писателей.

Так Мицкевич, описывая избрание крестоносцами Конрада Валленрода Магистром Ордена, чрезвычайно важной акции в его жизни, создает атмосферу особой напряженности, ответственности и важности:

С Марисбургской башни звон раздался,
Гром пушек в барабанный бой вмешался;
Великий день для Ордена святого
В столицу рыцари спешат из дому...
Решать – на чьей груди кресту большому
Возлечь и меч большой кому на латы.
(Мицкевич 1955: 323).

Уиараго в своей повести практически повторяет нарисованную Мицкевичем картину. Описывая момент избрания Махмуда предводителем конной гвардии мамелюков, грузинский писатель использует такие стилиевые средства, которые сближают его повесть с произведением польского поэта: «На восточной окраине города Каира, на голом склоне хребта Мокотам, гордо высится крепость Саладина с высокими башнями и толстыми стенами,-пишет Уиараго. Однажды площадь перед крепостью заполнилась цародом... Собрались самые прославленные представители мамелюков со всех областей Египта... Мамелюки ходили по площади, собирались группами и спорили... Было ясно, что предстояло разрешить какой-то весьма важный вопрос. И вот на одной из башен крепости взвился стяг. Его поднимали только в исключительных случаях» (უიარაგო 1989: 11).

Стилиевые аналогии встречаем также при перечислении героических подвигов Конрада и Махмуда, поступков которые дают право избрать их на важную воинскую должность:

Он – чужестранец, - пишет Мицкевич о Конраде, - в Пруссии
бездвестный,

Прославил Орден славою повсеместной:
Он мавров разгромил в горах Кастильи,
Он оттоманов одолел на море,
Язычники пред ним в испуге стыли.
Он первым был всегда в воешном споре
И первым на турнирах был, готовый

Перед соперником открыть забрало,
И рыцарская доблесть отступала
Пред ним, ему отдав венок лавровый.
(Мицкевич1955: 323-330).

Так славят рыцари Конрада, избирая его Магистром Ордена. И мамелюки видят в Махмуде достойнейшего среди них.. «Он был первым, - говорят они о нем, - когда чернокожие племена в союзе с гомарами решили померяться силами с мамелюками –первым взобрался на стену крепости Сиута, а другие воины последовали за ним и взяли крепость; когда мамелюки сражались у Ассуана, а чернокожие, как саранча, влетели на них, именно Махмуд клинком врезался во вражеское скопище, поднял тем самым боевой дух мамелюков и они победили. Когда отряд мамелюков у развалин Фив был окружен албарскими племенами и мамелюки, не решаясь атаковать врага, готовы были сложить оружие, Махмуд поднял на дыбы коня и с боевым кличем ринулся на вождя готентотов, отрубил ему голову, привел врага в смятение и победил» (ჯობაძე1989:108-112). Радостным кликам не было конца, когда Махмуд был провозглашен предводителем конной гвардии.

Следуя романтической традиции грузинской и европейской литературы, опираясь на опыт автора «Конрада Валленрода», Унараго создает образ, сущность трагедии которого заключена в одиночестве. Махмуд одинок, как одинок и Конрад, именно поэтому они обречены на гибель. Конрад жертвует собой во имя свободы своего отечества: став Магистром Ордена он действует по заранее обдуманному плану возглавляет поход крестоносцев на Литву, предупреждает своих соотечественников о наступлении врага и наносит тем самым могуществу Ордена сокрушительный удар. Раскрыв тайну Конрада, крестоносцы приговаривают его к смерти.

У Махмуда, в отличие от Конрада, не было заранее составленного и продуманного плана мести. Внешне он был вполне доволен своей участью и казалось забыл о прошлом: о родине, родителях, похищении, мытарствах на чужбине. Но неожиданно все меняется. В Каир приходит известие о нашествии армии Наполеона. Мамелюки и конница под предводительством Махмуда готовятся к бою. Во время сражения с гвардией венецианцев, одной из частей армии Наполеона, Махмуд неожиданно услышал из уст смертельно раненного им «венецианца» слова, столь родные и близкие ему с детства: «Вай, нана!» Он оторопел! Его сознание прояснилось. Он понял, что жертвой его клинка стал грузин, с такой же трагической, как у него, судьбой, грузин, а не венецианец, вынужденный проливать свою кровь за чужие интересы. Махмуд вспомнил детство, родной дом, родителей, братьев. Вспомнил сколько пролил слез, тоскуя о родине, покрытым лессами горам и текущей среди них гулкой Техуре. С этого момента он перестал быть мамелюком. « - К

черту...пророка и ... аллаха!...Где же они? Беззаконие – вот аллах всего земного, а насилие – его пророк! - закричал Махмуд-бей. – К черту ваш ислам и вашу клятву» (უიარაღო 1989:467). Махмуд отрекся от принятого в неволе ислама и клятвы, данной мамелюкам и, как Конрад, своим бездействием во время боя привел воинство мамелюков к поражению. За это он поплатился жизнью. Его как изменника убили мамелюки.

И Конрад и Махмуд погибли как «изменники», но каждый, кто читает повесть о их трагической жизни и гибели понимает – это был подвиг во имя родины, это была великая жертва во имя любви к ней.

В секретном рапорте сенатора Новосильцева, составленного с целью возбудить дело о политическом преследовании Мицкевича, было сказано, что политическая цель поэмы «Конрад Валленрод» «...состоит в стремлении согреть утасяющий патриотизм...» (Горский 1955:119). Если учесть, какое воздействие поэма Мицкевича оказала на грузинских патриотов, то следует признать, что Новосильцев был, бесспорно, прав.

Проведенное исследование дает основание утверждать, что оставшееся в течение долгого времени неизвестным за пределами своего языка творчество Унараго было связано с мировым литературным процессом не в меньшей степени, чем творчество писателей более широкой мировой славы. Таким образом, результаты настоящего исследования подтверждают непререкаемую силу объективных закономерностей мирового литературного процесса, действующих на всем пространстве истории.

Литერატურა:

- Бялокозовиჩ 1985: Бялокозовиჩ Б. Мицкевич в восточнославянских литературах// Славянские литературы и мировой литературный процесс. Минск: 1985.
- Горский 1955: Цит. по: Горский И.К. Адам Мицкевич. М.: 1955.
- Дюришин 1979: Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. М.:1979.
- ივარია 1898: ივარია, 1898, 24 დეკემბერი.
- Мицкевич 1955: Мицкевич А. Конрад Валленрод// Адам Мицкевич. Избранные произведения в 2-х томах. Том 1. М.: 1955.
- Оцхели 2003: Оцхели В.И. «Конрад Валленрод» Мицкевича в Грузии//Студия Полопороссика.М.: 2003.
- Occheli 2007: Occheli Wiera. Reminiscencje poezji Mickiewicza w prozie Akakiego Cerelelego // Slavia Occidentalis.Tom 64. Poznan: 2007.
- უიარაღო 1989: უიარაღო. მამელუკი. თბ.: 1989.
- Федоров 1961: Федоров А.В. К вопросу о литературном влиянии// Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. М.: 1961.
- ცნობის ფურცელი 1897: ცნობის ფურცელი. 1897.
- ნერეთელი 1893: ნერეთელი გ. მიცეკევიჩი და პადერეესკი // კვალი. 1893, № 49.
- ჯიბლაძე 1982: ჯიბლაძე გ. ქართული ლიტერატურის ისტორია. ტ.V. თბ.: 1982.

ფსიქიკის რევოლუციიდან — ფუტურისტულ ლამეებამდე

„დააგდე კლასიკა თანამედროვეობის გემთან“ — ამგვარი ექსცენტრულ-ეპატაჟური მონოდებებით გამორჩნდნენ ფუტურისტები ავანგარდისტული ხელოვნების ავანსცენაზე, „სიტყვა სიახლეზე“, „ჩახლართულ, განთავისუფლებულ სიტყვებზე“ იმთავითვე იქცა ფუტურისტული იდეოლოგიის დემონსტრირების საშუალებად.

ავანგარდისტული მოდულაციის პირველი ეტაპი, ფსიქიკის რევოლუცია ლიტერატურაში, გადატრიალება „მოდერნ“-ის კანონიკაში- დღესღობით ამგვარად ფასდება ფუტურისტულიმსოფლმხედველობა ინტერკულტურულ სივრცეში. ფუტურისტული სიახლეების დემონსტრირების ექო 900-იანი წლების დასაწყისიდან მრავალი ათწლეულების განმავლობაში გაჰყვა ახალი თაობისაგან „სამრეწველო საუკუნედ“ სახელდებულ ახალ ეპოქას; სწორედ მისი დადგომით ამართლებდნენ თავიანთ მოსვლას ხელოვნებაში ფუტურისტები, რამეთუ ახალი დროის გამონჭევა ახალი სახეებსა და გამოსახვის ახალი ფორმების ძიებად მიიჩნეოდა.

ისევე როგორც სხვა ულტრამოდერნისტული გამოხატულებანი, ფუტურისტშიც საფუძვლებრივად უნდა მივიჩნიოთ, როგორც გარკვეულნილი პროტესტი ან მცდელობა პროტესტისა, რომელიც არა მხოლოდ ყოველივე კლასიკურისა და მონესრიგებულის ანტაგონისტურ დაპირისპირებას წარმოადგენდა, არამედ საზოგადოებრივი მორალისა და იდეალის ეთნიკურ-ესთეტიკურ ნორმების ანტითეზად წარმოდგებოდა.

1905-1907 წლებში იტალიასა და საფრანგეთში ერთდროულად იფეთქა შემოქმედებითი ესთეტიზმის, ფილოსოფიური ანალიტიკის, სიმბოლისტური მისტიკის, კლასიკური დისკურსის და რეალისტური მსახურებების ანტითეზამ და მსოფლიო არტელიტა ახალი, მწარე შემოქმედებითი და რეალისტური ფიქრების საზიარებლად იხმო. ფუტურისტში, კუბიზმის მსგავსად, უპირველესად თავი მიმდინარე კულტუროლოგიური პროცესებისადმი შეურიგებელი ოპოზიციით იჩინა. ეს იყო მიმდინარეობა აკადემიური მითოლოგიზმისა და თხრობითი სენტიმენტალიზმის წინააღმდეგ, იმპრესიონიზმისა და სიმბოლოების წინააღმდეგ. „მხატვრულ პრაგმატიკაში ახალი ფორმების ძიება სამყაროს წარმოსახვისათვის“ — ამ მიზნის გადასაწყვეტად სუფთა ემპირიული გამოცდილება ეცოტავებოდათ მომავალ ფუტურისტებს, რადგან მათი აზრით, მის შესავსებად დინამიკური და ტექნიკური საუკუნის არსის აღქმა იყო საჭირო: „ახალი რეალზმის“ დამკვიდრება და არა შეცნობა და ასახვა.

სხვა მიმდინარეობისაგან განსხვავებით (მაგ. კუზიზმი) ფუტურისზმის თეორიული გაფორმება რიგი მხატვრულ-პრაქტიკული ექსპერიმენტების შედეგად კი არ მომხდარა, არამედ ეგაზლტირებული ფორმით, დეკლარაციებითა და მანიფესტებით; ამდენად, ის იმთავითვე არა მხოლოდ ახალი გამომსახველობითი მიმართულების გამხატველად იქცა, არამედ აქტიურ საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ მიმდევრობიდაც, რომლის არსი ზოგჯერ არცთუ ჰუმანური იდეების პროპაგანდაც იყო, (მაგალითისათვის შეიძლება იტალიაში ანტისემიტიზმის აშკარა გამოვლინებანი და ე.წ. სოციალური უპირატესობის თეორიები მოვიშველიოთ.)

განსაკუთრებული შემოქმედებითი კულტივაცია ფუტურისტულმა ფილოსოფიამ იტალიაში განიცადა, თავისი არცთუ ხანმოკლე (50-იანი წლების დამდეგამდე) ისტორიის მანძილზე ფუტურისზმის იტალიელმა რეფორმატორებმა ფილიპო მარინეტიმ, უმბერტო ბაჩონიმ, ჯაკომო ბალამ, ჯინო სევერინიმ და კარლო კარამ ასამდე მანიფესტი გამოაქვეყნეს. რომის, მილანის, ტურინის, ვენეციის, პადუის და ნეაპოლის პერფომანსებმა საერთო ევროპული რეზონანსი ჰპოვა და „ახალი აპოსტოლის“ აგრესიული შედევრების, ანტიკულტურისზმის თეორიების, ცინიკური სიცილის, ინერციული აზროვნების მექანიკური ხელოვნების, ხედვითი კინემატოგრაფიზმის, სინთეტიკური ხელოვნების ტრიუმფალური ფანფარებით ჩაახშეს აქამდევარსებული მოდერნისტული პანთეიზმი. ფაქტია, ხელოვნების „რემეიკის“ გარდა, იტალიურ ფუტურისტულ მოძრაობას ცალსახა პოლიტიკურ- აგიტატორული მიმართულებაც გააჩნდა, ომის აგრესიული ცნება მათ „მსოფლიო ჰიგიენის“ ცნებად მიიჩნიეს, რითაც დანარჩენ მსოფლიოსთან აბსოლუტური იდენტობის ალბათობა წარმოუდგენელ რეალობად აქცევს.

იტალიური ფუტურისზმი ყველა მისი ანალოგისაგან განსხვავებული იყო, ფორმალურ-მეთოდური გაგებით- დიქტატორული, მხატვრული არსით კი მანერულ-ექსტრავაგანტური. მისი იდეოლოგიური მესაჭე და ბელადი იყო ფილიპო ტომაზო მარინეტი- ლიტერატორი, ინტერპრეტატორი, არტისტი, მემარცხენე — უდავოდ, ნიჭიერი და საინტერესო პიროვნება. როგორც თავად აღიარებდა, ამ გზაზე ის დააყენა „აღმფოთებამ ადამიანის პიროვნული მარტოსულობის, გაუცხოების გამო უსულგულო, ტექნიკურ ავტო-ჯუნგლებში, ამასთან ერთად, მარინეტის განსაკუთრებით იზიდავდა „ტექნო-ურბანისტულ ეპოქაში განზავებული პიროვნების ფაქტორი“, აქედან გამომდინარე იყო მისი ე.წ. „რექციული ოპტიმიზმიც, (მეომრის ნაციონალიზმი),“ რაც საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ევოლუციის ცალსახა მხარდაჭერაში გამოიხატებოდა.

იტალიაში ფუტურისზმის აღმოცენებას მეორე რენესანსს ადარებდნენ, მისი მოსვლა ხელოვნებაში ახალი ეტაპის დაწყებად განიხილებოდა. პირველი ფუტურისტული მანიფესტი

(გამოქვეყნებულია სულ 85-მდე მანიფესტი) გაზეთ „ფიგაროში“ დაიბეჭდა, ფუტურისტთა მჭევრმეტყველური მიმართვით მაშინვე მოიხიბლა როგორც იტალიელი, ასევე ფრანგი ელექტორატი, რასაც მალევე მოჰყვა ტრიბუნალური გამოსვლები მილანში, ტურინში, ვენეციაში, ნეაპოლსა და პადუაში, ექსტრავაგანტულ, მემარცხენე ავანგარდისტთა ახალი თაობით განსაკუთრებით იტალიის ეკონომიკურად უფრო მძლავრი მხარის, ჩრდილოეთის მკვიდრნი მოიხიბლნენ: „თითქოს პირველად დაერქვათ საგნებს თავიანთი სახელები, აღმოსავლური ფსიქოლოგია დადნა და გაიხსნა ახალი რეალობისათვის“- ამგვარად გამოხატავდნენ საკუთარ ემოციას და დამოკიდებულებას ფუტურისტთა „ფანები“. რა იყო ეს? პოზა? მანერა? პოპულარობა ინტელიგენციაში თუ „ობივალტურ-ხანჟური“ ფსიქოლოგიის გამოვლენა?-ამ კითხვებზე პასუხის გაცემას ფუტურისტები ძირითადად სწორად მანიფესტებში ცდილობდნენ.

„ჩვენი პოზიციის მთავარი ელემენტებია: გაბედულება, სიმამაცე და ბუნტარობა“-აცხადებდა მრინეტი „არ არსებობს სილამაზე ბრძოლის გარეშე, არ არის შედეგრი აგრესიულობის გარეშე, ბოლო დრომდე ლიტერატურა უმღეროდა ჩაფიქრებას, უმოძრაობას, ექსტაზსა და ძილს, ჩვენ კი გვირბა ვუმღეროთ შემტევე მოძრაობას, ციებინანის უძილობას, სავარჯიშო ნაბიჯებს, საშიშ ნახტომს და მუშტის დარტყმას“ (II ფუტურისტული მანიფესტი) „ჩვენ გვინდა დაუანგრიოთ მუზეუმები, ბიბლიოთეკები, ვებრძოლოთ მორალიზმს, ფემინიზმსა და ყოველგვარ მსგავს ოპრტუნისტულ და უტილიტარულ სიმდაბლეს“ („ათი მანიფესტის თეზისი“). „საჭიროა აღვსდგეთ იმ სიტყვათა ტირანიის წინააღმდეგ, როგორიცაა „ჰარმონია“ და „ქარგი გამოვნება“- ეს ძლიერ ელასტიკური გამოთქმებია, რისი გაშიფვრითაც შეიძლება დავადგინოთ რემბრანტის, გოიასა და როდენის ნამუშევრებშიც“ (III ფუტურისტული მანიფესტი). „ჩვენ გვსურს რომ ამიერიდან ისინი მღეროდნენ და ხმინობდნენ ჩვენს ტილოებში, როგორც დამაყრუებელი ტრიუმფალური ფანფარები“ (IV ფუტურისტული მანიფესტი)

მრინეტი ასევე სთავაზობდა საზოგადოებას „ხელოვნების ძლიერ ინტელექტუალური ფორმების - დრამატული და საოპერო თეატრების უარყოფას, ხოლო „სინთეტიკური გართობისათვის“ მუზიკ-პოლის კულტივირებას. „უნდა განვადიდოთ უგემოვნობა და ცინიზმი, უნდა გამოვიწვიოთ დიდებული ფუტურისტული სიცილი, რომელიც მსოფლიოს სახეს გააახალგაზრდავებს“ (III ფუტურისტული მანიფესტი).

ამ განცხადებათა ფონზე ფუტურისტები საკუთარ თავს „ანტიკულტურული, ანტიესთეტიკური და ანტიფილისოფიური“ მოძრაობის წარმომადგენლებად ასახელებდნენ.

ფუტურისტული იდეოლოგიის გასაავითარებლად სიცილის (ცინიზმის) გაფეტიშებასთან ერთად, იტალიელი ფუტურისტები

უცარი შთაბეჭდილებების, ტექნოკრატის, უტოპიის, თვითკმაყოფილების, დინამიზმის არსის განმხატვრულებას სთავაზობდნენ საზოგადოებას. ნიშანდობრივი ფაქტია ასევე. ფუტურისტების მიერ ხელოვნების კრიტიკოსების ცალსახა უარყოფა: ისინი „არასაჭირო და მავნე მოვლენად“ მიიჩნეოდნენ. სხვა მოდერნისტული მიმდინარეობისაგან განსხვავებით საუფეტურობა, როგორც ასეთი, ფუტურისტების შემოქმედებაში არა მხოლოდ კორექციას განიცდიდა, არამედ პირიქით დროთა განმავლობაში რთულდებოდა და იზრდებოდა.

რადიკალურად მემარცხენე შეხედულებანი მხოლოდ მარინეტის ულტრამემარცხენე ავანგარდისტული შეხედულებებით არ შემოიფარგლებოდა. იტალიური ფუტურისტული აქტივის წევრთა სია მრავალფეროვანი იყო, მათ შორის რამდენიმე განსაკუთრებით გამოირჩეოდა. ჯინო სევერინი ამ ჯგუფში განსაკუთრებული ფიგურა იყო, მას „დიდ ექსპერიმენტატორს“ უწოდებდნენ, მისი მხატვრობა ფრანგი იმპრესიოზონიზმის გავლენას აშკარად განიცდიდა, დეგას, რენუარისა და სეზანის ცეკვის, პლასტიკის მხატვრულმა აღქმამ სევერინის ტილოებში სასიკეთო კვალი დატოვა; დინამიურობა, არტისტული ინდივიდუალიზმი, თემისადმი ანალიტიკური მიდგომა, ე.წ. „ხაზის ძალა“ მისი გამომსახველობითი სამყაროს სავიზიტო ბარათად იქცა. ფუტურისტული იდეოლოგიის ნაწილად იქცა ჯინო სევერინის წერილი — „მანქანურობის ხელოვნება“ (1923): „ჩვენ გვიღებენ, როგორც მექანიზმებს. ჩვენც ვგრძნობთ, რომ ფოლადისაგან ვართ აშენებულნი. ჩვენ მანქანები ვართ, ჩვენც მექანიზმებულნი ვართ როგორც ჩვენი სამყარო“. იტალიური ფუტურიზმის სახეთა შორის მოიაზრებიან ასევე: უმბერტო ბაჩინი-მხატვარი, ფუტურიზმის თეორეტიკოსი და ფუტკულტურის პრაქტიკოსი, ცნობილი „ტექნიკური მანიფესტის“ ავტორი (1912), პორტრეტებისა და ავტოპორტრეტების შემოქმედი, „ნაციონალური ტენდენციების ექსტრავაგანტური გარდასახვის ოსტატი“; ჯაკომო ბალა- სწრაფი მოძრაობების მხატვარი, ტექნიკური ექსპერიმენტების აპოლოგეტი; კარლო კარა- დინამიური ბატალური სცენების მხატვარი, ექსპერიმენტატორი; ლუიჯი რუსალო-ბუნტარი და იდეალისტი.

1910 წლის 11 აპრილის ე.წ. „მხატვრობის მანიფესტს“ ხელს აწერდნენ ბაჩონი, სევერინი, კარა, რუსალო და ბალა — ეს იყო მხატვრულ-ფუტურისტული პროგრამა. „საჭიროა „შევავეინროვოთ“ უკვე გამოყენებული სიუჟეტები, რათა გამოვხატოთ ჩვენი ცხოვრება ფოლადისა, გაბედულებისა და სიჩქარისა“, „სუნთქვა მიმდინარე ნუთით, წამით, შემოქმედების „კინემატოგრაფიულობა“. მთლიანი განადგურება დასრულებული ხაზებისა და დასრულებული ქანდაკებებისა, გაუხსნათ ფიგურა როგორც ფანჯარა და მოვათავსოთ მასში ის გარემო, რომელშიც თავად ცხოვრობს“. (მხატვრული მანიფესტი).

ფუტურისტული იდეალი ორ არათანაბარ ჰიპოტეზასზე დაიყვანება. ერთია ადამიანი – რობოტი, მასებისათვის შექმნილი, და მეორე თვით ფუტურისტების მიერ შექმნილი ეტალონი — განსაკუთრებული პიროვნება, რომელიც ემორჩილება ძლიერების კულტს, მექანიკურ-მანქანური ელემენტები მის შინასამყაროშიც კარგად ჩანს, მისი „მხატვრული განსახიზვევაა ფილიპო მრინეტის გმირი, „პოეტიზირებული იდეალი“ „სუპერმენი“ აღმოსავლელი მმართველი „ფუტურისტი მაფარკა“ — რომელშიც ფუტურიზმის ოპონენტებმა იმთავითვე ნიციშეს ზარატუსტრას ვულგარული, მდაბალი, დანვრილმანებული ვარიანტი გააცნობიერეს, რომელიც მინდაგვარ მელანქონიურ რეფლექსიებსაც იყო მოკლებული და ლიტერატურულ რაფინირებულობასაც.

მარინეტი იმთავითვე ცდილობდა დაეცვა ფუტურიზმი ისეთი ბრალდებისაგან, როგორიცაა ალოგიკურობა — თავის მანიფესტში „განთავისუფლებული სიტყვები“ გამოიყენა ტერმინი „ლეთიური ინტუიცია“, რაც ფუტურისტულად წარმოადგენს სამყაროს. აქ კარგად გამოჩნდა ბერგსონისა და კროჩეს ფილოსოფიური თეორიების გავლენა, თუმცა ამას მარინეტი ნაკლებად აღიარებდა და თავისი თეორიის სათავეს სუფთა ლიტერატურულ წყაროებში ეძებდა, ისეთში, როგორიცაა დანტე ალიგიერი და ედგარ პო. აქვე უნდა მოვიხსენიოთ კარლო კარას მანიფესტი „ხმების, ხმაურისა და სუნის ფერწერა“. „ფერწერა, როგორც სულის პლასტიკური მდგომარეობა. მთლიანობაში უნდა შეასრულო ისე, როგორც მთვრალეები მღერიან და გამოსცემენ ხმებს, ხმაურს და სუნს.“ ფუტურიზმის პოეტიკა ექსცენტრიზმისა და ეგზოტიკის კულტია, გარკვეულწილად ნეოსმბოლისტური მიმართულებით; მხოლოდ აქ, მარადიულობისა და მისტიურობის გაღმერთების სანაცვლოდ ენერგია და აბსურდია გაფეტიშებული. ფუტურიზმის მხატვრულ-შემოქმედებითი გამომსახველობის ფორმები ნატურალიზმისა და იმპრესიონიზმის ნაზავს წარმოადგენს. მხატვრობაში დივიზიონისმისა და დინამიზმის ფორმები სეზანის მხატვრული სამყაროს გავლენასაც განიცდიან და კუბიზმისაც. ამავე დროს სახეზეა სიმბოლიზმისათვის დამახასიათებელი „სინთეტიკური ხელოვნების გადმოღება, შთაბეჭდილებათა სინთეზი“.

1912 წლიდან ფუტურიზმი ახალ ფაზაში შევიდა, რასაც სათავე დაუდო გამოფენამ პარიზის გალერეაში. აქედან დაიწყო შეხვედრა და შემდგომ პოლემიკა ფუტურისტებსა და კუბისტებს შორის. კუბისტები ფუტურისტებს ადანაშაულებდნენ ანტიმხატვრულ სიუჟეტურობასა და ლიტერატურულობაში ანუ ჟურნალიზმში, ხოლო ფუტურისტები კუბისტებს — „შენიღებულ აკადემიზმში“. ე.ი. კუბიზმში კულტივირდებოდა ფორმა შინაარსის გარეშე, ხოლო ფუტურიზმში — პირიქით. ფუტურიზმმა ამ დროისთვის იტალიაში თითქოს პოზიციები დათმო, კუბიზმის სასარგებლოდ. ფუტურისტებმა აღიარეს პიკასო, რომელსაც ადრე კლასიციზმში ჩარჩენას აბრალებდნენ, მატისი, რომელსაც ფორმალიზმს და დეკორაციულობას აბრალებდნენ, ლეჟე,

რომელიც თავისიანად გამოაცხადეს. ამდენად, იმპრესიონიზმი მათ დასჭირდათ იმ დროს, როგორც ფორმალურ-ტექნიკური ბაზა, ფორმალურ-გამამართლებელი საფუძველი. ამ დროიდან ფუტურიზმის ნიაღში კუბისტური ელემენტებიც გამოჩნდა (სევერინი, კარა, ბაჩინი). 20-იანი წლებისათვის იტალიურ ფუტურიზმში პოპულარული გახდა ტერმინი „საგნების კეთება“, შეიძლება ითქვას, რომ ის იტალიაში იქცა მოდერნისტულ კლასიკად.

პირველ მსოფლიო ომში ფუტურისტები მოხალისედ წავიდნენ, მაგრამ თვით ფუტურიზმმა ამ დროიდან „მოკედინების მსვლელობა“ იწყო. ამ პერიოდში ფუტურიზმი და კუბიზმი პარალელურ რეჟიმში ვითარდებოდა. 1922 წლის მანიფესტი მეორე მონვევის ფუტურისტებით შეივსო, გაჩნდა ახალი, „აბსოლუტური ფერწერის“ თეორია, გამოჩნდა ახალი სახეც-პრამპოლინი. 1924 წლიდან დაიწყო ფუტურიზმის დაგვიანებული აფეთქება, მაგრამ აქ უკვე ტერმინი უფრო თამაშობდა, ეს იყო უკვე სინთეზური ე.წ. „მომავლის მოძრაობა“, სადაც ფუტურიზმის სახელის ქვეშ სხვადასხვა სკოლების წარმომადგენლები გამოჩნდნენ. კლასიკური ხანის შემდგომ. 1920 წლამდე ფუტურიზმმა კიდევ შეძლო არსებობა აბსტრაქციონისტური, კუბისტური, ნატურალისტური და სურეალისტური ნიშნებითაც კი. ამ დროიდან კი მან გარკვეულად აპოლონისტური, ნარცისული სახეც მიიღო და პოლიტიზირებულ-შოვინისტური მიმართულებაც. ჯერ მოგვიანებით, იტალიაში შეიქმნა პოლიტიკური მანიფესტები, კარლო კარას წიგნი „ომი – მხატვრობა“, სევერინის ე.წ. პოლიტპლაკატები, ამ იდეოლოგიის დამკვიდრებას მარინეტისა და მუსოლინის ნაცნობობამ და იტალიურმა ფაშიზმმაც შეუწყო ხელი. მარინეტი და მისი მეგობრები მუსოლინის გვერდით ფაშისტურ დემონსტრაციებში მონაწილეობდნენ, მუსოლინიმ მირინეტის აკადემიკოსის წოდება მიანიჭა. 1930 წელს მარინეტის ახალი ფუტურისტული მანიფესტი გამოვიდა, თუმცა აქ მხატვრული მეთოდის ანალიტიკა აღარ იყო. ეს იყო საკუთარი პოლიტიზირებული პოლიტიკის ფსევდო-მხატვრული დასაბუთების მცდელობა.

...დანარჩენები დაიშალნენ. ფაქტია, ფუტურიზმმა მაინც დიდხანს შეინარჩუნა ფორმა, თუმცა ისიც ცხადია, რომ მისი კულტურულოგიური მნიშვნელობა და ფასი დამთავრდა 1920-1925 წლისათვის, ჯერ კიდევ მაშინ, სანამ მისი სინთეზი დაიწყებოდა. თუმცა მარინეტი თავის თავს 40-იან წლებამდე ფუტურისტად რაცხდა, ფაქტია, ფუტურიზმი თავის საუკეთესო და კლასიკურ ფორმაში სწორედ ამ დრომდე იყო. ამიტომ მთლიანად ამ უდაოდ მნიშვნელოვანი და საინტერესო მოძრაობის მოაზრება ფაშისტური იდეოლოგიის ჩარჩოში არასწორია, რადგან მასში ფრიად საინტერესო და მნიშვნელოვანი „ნოუ-ჰაუები“ განხორციელდა, მოდერნისტული ისტორიის განვითარების თვალსაზრისით. ეს ტენდენცია შემდგომში საბჭოთა მეცნიერებამ გამოიყენა, რადგან ფუტურიზმის მთლიანად მოაზრება მუსოლინის იდეოლოგიურ რაკურსში კიდევ უფრო

განამტკიცებდა მათი უარყოფითი დამოკიდებულების საფუძველს არა მხოლოდ კონკრეტულად ფუტურისზმის, არამედ მთლიანდ მოდერნიზმის მიმართულებით ხოლო დამოკიდებულების პოლიტიკა ამგვარი რომ იყო, ცნობილი ფაქტია.

განსაკუთრებულ მოვლენად ფუტურისზმი რუსეთში განიცადა, თუმცა იტალიურისაგან განსხვავებით რუსული ფუტურისზმი იყო უფრო სალონური, კამერული, იტალიური ფუტურისზმისაგან განსხვავებით უფრო ლოიალური თუ ლიბერალური აღმოჩნდა.

ფიგაროში გამოქვეყნებული პირველი მანიფესტი რამდენიმე დღეში ითარგმნა და დაიბეჭდა პეტერბურგში გამომავალ გაზეთში „ვეჩერ“. რუსეთში მას კუბოფუტირიზმ სუნოდებდნენ, იმდენად, რამდენადაც ამ ორი მიმართულების სინთეზს უფრო წარმოადგენდა, ვიდრე ფუტურისზმის ორთოდოქსალურ სახეს; ის იყო სკანდალური, რევოლუციის მომხრეთა იდეოლოგიის ამსახველი, მათ შორის იყო რამდენიმე ჯგუფი: 1. „გილეა“ (კრუჩინიზი, მაიაკოვსკი, ძმები ბერლიუკები, ხლებნიკოვი, კამენსკი. კრებულები: «Садок судей», «Поощенина общественному вкусу», «Дохлая луна», «Взгляд») 2. „Союз молодёжи“ (მოსკოვი) 3. „Ослиный хвост“ (პეტერბურგი). ამ ჯგუფების მიერ შემოტანილ ფორმალურ სიახლეთა შორის უნდა ავლნიშნოთ ლიტერატურაში ტექსტების ტრადიციების შეცვლა, ახალი ლექსიკა, სიტყვისქმნალობა, ე.წ. ზაუმური ლექსიკა, ფონემური არსი, ორკესტრიზმი, ვიზუალიზმი. რუსული ფუტურისზმის სახედ მიიჩნევა ვლადიმერ მაიაკოვსკი, რომლის შემოქმედებაშიც ფუტურისტულმა ფსიქოლოგიამ განსაკუთრებული ასახვა ჰპოვა, რაც უპირველესად რევოლუციური სამყაროს დაფასებასა და შეცნობაში აისახა.

ფუტურისტობა რუსეთში მოდური მოძრაობა იყო. მას იბრალებდნენ სხვა მიმართულების წარმომადგენლებიც. მაგალითად პოსტიმპრესიონისტები, პრიმიტივისტები და ფობისტები. ასევე ახალი ფორმალისტური სკოლის წარმომადგენლები (მაგალითად: პოსტექსპრესიონისტები და „ახალი ფორმალისტური ჯგუფის“ წარმომადგენლები).

ფუტურისტული ესთეტიკის ხიბლმა ქართულ ხელოვნებაშიც იჩინა თავი, ფუტურისტული თეთრი ღამეების წყება 1918 წლის ცნობილ ინტელექტუალურ ემიგრაციას მოჰყვა, როდესაც რუსი ფუტურისტები რევოლუციას გამოქცნენ და შემოქმედებით პლაცდარმად თბილისი არჩიეს. 1918 წლის 26 მაისის შემდეგ თბილისმა ფერი იცვლა, საქართველოს სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის გამოცხადება მხოლოდ ადმინისტრაციული ცენტრის არსებობას არ გულისხმობდა; ის კვლავ ხდებოდა კულტურის მექა, თბილისში გამოჩნდნენ წითელ რევოლუციას გამოქცეული რუსი მწერლები და მხატვრები. აღნიშნულმა პოლიტფაქტორმა ქართული შემოქმედებითი რეალობისათვის უცხო „მეთოდის მწერლობის“ ფორმა — ლიტერატურული მემარცხენეობის დამკვიდრებაც განაპირობა. რუს ფუტურისტთა შემოქმედებითი

გამომსახველობის არსი იდეურად ევროპული ანალოგის განსახოვნებას წარმოადგენდა, რაც უპირველესად ომის, ძალადობის, ფიზიკური აგრესიის წინააღმდეგ გამოხატული დემარშები იყო; თუკი ციურიხელი და ნიუ-იორკელი დადაისტიები პირველ მსოფლიო ომს გაექცნენ, რუსი ხელოვანნი ბოლშევიკურ რევოლუციაში ხედავდნენ ხელოვანისათვის უადგილო გარემოს და მათი პაციფისტური პოზიცია ეტაპაჟურ-უტრირებულ ფორმებში გამოხატული ამბოხისა და პროტესტის კვინესესტენცია იყო.

თბილისს ამ პერიოდში (1918 წლიდან) სტუმრობდნენ ცნობილი შემოქმედებითი მემარცხენეები: ალექსეი კრუჩინიხი, ივორ ტურენტიევი, ძმები ილია და კირილე ზდანევიჩები, ვასილ კამენსკი, სერგეი სუდეიკინი და ზიგმუნდ ვალიშევსკი. თბილისურ კაფეებში: „პარიზი“, „ფანტასტიკური ყავახანა“, „ინტერნაციონალი“, „ძმური ნუგეში“, „არგონავტთა იალქანი“ და „ქიპერიონი“. ისინი საღამოებს მართავდნენ. თბილისელებს მოწონდათ არაორდინალური, თავისუფალი სტილით მოაზროვნე ახალგაზრდა ხელოვანნი. კურონიხმა და კამენსკიმ თბილისში გამოსცეს ჟურნალები: „ზაუმნიკების კომპანია 41“, „ფუტურისტების სინდიკატი“ და „Футурасейнация“. ამასთან ერთად, ცნობილი ფაქტია, რომ ისინი განსაკუთრებით ქართველ სიმბოლისტებს დაუახლოვდნენ.

თბილისში შეიქმნა ალექსეი კრუჩინიხის და ვასილი კამენსკის სატირული ციკლები, კირილე ზდანევიჩის ქალაქური ესკიზები, თბილისელთა კერძო კოლექციებს დღესაც შემორჩა კრუჩინიხის, ტურენტიევის, კამენსკისა და სუდეიკინის მაშინდელი ჩანახატები და ავტოგრაფები ამ მოძრაობის შემოქმედთა თბილისური „გასტროლები“ ვფიქრობთ იქცა ერთ-ერთ განმაპირობებელ ფაქტორად მაქსიმალისტური ავანგარდიზმის საქართველოში დამკვიდრებისათვის. არც ერთი ზემოთაღნიშნული ლიტერატურული შეხვედრა თუ პრეზენტაცია ქართველ შემოქმედთა თანადგომისა და თანამონაწილეობის გარეშე არ მომხდარა. ისინი იმთავითვე დაუმეგობრდნენ ქართველ სიმბოლისტებს. გავლენის პროცესს არ დაუგვიანია და საქართველოში რადიკალურმა ავანგარდიზმმა არცთუ ისე მოგვიანებით, ნაყოფიერი ნიადაგი მაინც ნახა.

ამდენად ქართული შემოქმედებითი რეალობისათვის არცთუ უცხო „მეთოდის მწერლობის“ ფორმა ფუტურისტულ ძიებებშიც წარმოჩინდა. ვანგარდისტული მაქსიმალიზმი უპირველესად მომავალმა ფუტურისტებმა გაიზიარეს და პირველი ქართული დადაისტიური ჩანაფიქრებიც მალე გამოჩნდა, აქვე უნდა ითქვას ისიც, რომ ქართული დადა კიდევ უფრო ლიბერალური იყო – პოლიტპროტესტის რაიმე ნიშანწყალი მას არ გააჩნდა და მთავარი ის იყო, რომ კლასიკური სქემა ფუტურიზმი-დადა საქართველოში ერთგვარად პირიქით ფორმით გამოისახა: ჯერ დადაისტიური რადიკალიზმს მოუსინჯეს ნიადაგი ქართველმა მოდერნისტებმა, რაც შემდეგ ფუტურისტულ მოძრაობაში გადაიზარდა. მიუხედავად იმისა,

რომ რუსული შემოქმედებითი ემიგრაცია დიდხანს არ გაგრძელებულა, საქართველოში მან საინტერესო ისტორიაც დატოვა და „მემკვიდრეობითი მიმართულება“.

ქართველი ფუტურისმის პრეზენტაცია 20-იანი წლებიდან დაიწყო: 1922 წლის 23 აპრილი კონსერვატორია, 1923 წლის 2 თებერვალი ხელოვანთა სასახლე- ეს „დიდებული თარიღები“ ქართულ პოეზიაში ახალი წელთაღრიცხვის დაწყებად გამოაცხადეს სიმონ ჩიქოვანმა, ჟანგო ლოლობერიძემ, ბენო გორდუზიანმა, ნიკოლოზ შენგელაიამ, ირაკლი გამრეკელმა. ეს იყო ინიციატორთა პირველი თაობა, რომელთაც ქართულ შემოქმედებით სინამდვილეში საკუთარი თავის დამკვიდრების ყველა ნაცადი ხერხი გამოიყენეს ფუტურისტული აგიტაციიდან: ეს იყო მანიფესტები, ჟურნის პოეტის ინსტიტუტი, და რაც მთავარია გამოცემები: „H₂SO₄“ „ლიტერატურა და სხვა“, „დროული“, „მემარცხენეობა“, ... მათ შორის ნიშნული იყო 1924 წელს გამოსული „H₂SO₄“ - ფუტურისტული მანიფესტით, რჩეული შრიფტით, კონსტრუქტივისტულ-კუბისტური სურათებით და სარედაქციო საბჭოთი, რომლის შემადგენლობაში შედიოდნენ ბენო გორდუზიანი, ნიკოლოზ ჩაჩავა, ირაკლი გამრეკელი, პავლო ნოზაძე, სიმონ ჩიქოვანი, ჟანგო ლოლობერიძე, აკაკი ბელიაშვილი ასევე ბიძინა აბულაძე და შალვა ალხაზიშვილი. გამოცემათა შორის უნდა დავასახელოთ ასევე: „ლიტერატურა და სხვა“ (რედაქტორი ნ. ჩაჩავა, კ. ზდანევიჩის გაფორმება). გაზეთი „დროული“ (რედაქტორი ფ. ლოლობერიძე). „ზერო“ — ჟურნალი (ფ. ლოლობერიძე) და ჟურნალი „მემარცხენეობა“ (რედაქტორი სიმონ ჩიქოვანი).

ქართულ ფუტურისმს მინისძვრას ადარებდნენ მისი შემოქმედნი და მიუხედავად ხელოვნების სხვადასხვა მიმართულებითი არტეფაქტების გამოჩენისა, ევროპული ანალოგებისაგან განსხვავებით, საქართველოში ფუტურისმი მაინც უფრო ლიტერატურული მოვლენა იყო, და ამასთან ერთად, არცთუ განსაკუთრებულად ორთოდოქსალური. ერთი სახელდების ქვეშ გაერთიანდა კონსტრუქტივისმის, დადაიზმის და ფუტურისმის პრინციპები. ისინი არც მხატვრულ მეთოდოლოგიაში ყოფილან განსაკუთრებით ორიგინალური და რუსული ფუტურისმისაგან შორს არ წასულან.

სამაგიეროდ ქართველი ფუტურისტები, თავიანთ ევროპელი თანამოაზრეთა მსგავსად ერთმნიშვნელოვნად უპირისპირდებოდნენ სიმბოლიზმს, განსაკუთრებით მიუღებლად მიაჩნდათ ის თეორიტიკა, რომელიც სიმბოლისტურ მსოფლმხედველობას ამკვიდრებდა. ქართულ შემოქმედებით გარემოში კი ცხადია, ეს დაპირისპირება არჩილ ჯორჯაძეს და მისი მხატვრული ნაცსაყუდელის, „მშვენიერი სიცრუის“ თეორიას შეეხებოდა. სახვამხრივ ფუტურისტული ვნება-თაღელვანი საქართველოში ნაცნობი სცენარით მიემართებოდა: ინდუსტრიისა და პრიმიტივის ნაზავი, უბანიზმი, პოლემიკა ხელოვნების (ძირითადად ლიტერატურისა და კინოს) განვითარების პერსპექტივებზე, დაპირისპირდება არისტოკრატიულ მსოფლმხედვე-

ლობასთან, ე.წ. „ფსიქიკის რევოლუცია და შავი პოეზია“, სტილის, რიტმის, პუნქტუაციის აღრევა.

ფუტურისტული მხატვრული აზროვნების სავიზიტო ბარათებად უნდა მივიჩნიოთ სიმონ ჩიქოვანის 1921-1926 წლების პოეზია, ბენო გორდეზიანის, ირაკლი გამრეკელის, ჟანგო ლოლობერიძის, პავლო ნოზაძის შემოქმედება, ასევე ნიკოლოზ ჩაჩავას „ინცინდენტები“ (პროზა), დემნა შენგელაიას „სანაერდო“ და „გურამ ბარაბანდია“. რაც შეეხება ნიკოლოზ შენგელაიას. იგი მწერლობაში დიდხანს არ დარჩენილდა. ერთხელ ქუჩაში საკუთარი ლექსების კითხვისას მას კოტე მარჯანიშვილმა მოისმინა, მისი ორატორული ნიჭით მოიხიბლა და თეატრში გაყოლა შესთავაზა. ფუტურისტებთან თანამშრომლობდნენ და მათ შემოქმედებაში ახალ მხატვრულ რეალობას აცნობიერებდნენ: ნუცა ლოლობერიძე, ლეო ესაკია, მიხეილ კალატოზიშვილი, ლევან ასათიანი, დავით კაკაბაძე, სიმონ დოლიძე.

ფუტურისტულმა ვნებებმა საქართველოში სულ სამ-ოთხ წელიწადს გასძლო, თუმცა „ფორმალური ზეობის“ ხანაში იგი თვალშისაცემად მაქსიმალისტური აღმოჩნდა, თავისი რადიკალური გამომსახველობითი ფორმებით მან თავდაპირველად რუსული ფუტურიზმიც კი გადაწონა, საფიქრებელია, რომ ამ პროცესში დადაისტური ხელიც ერიო, და იქნებ ღირდეს დაფიქრება ქართული ლიტერატურული დაჯგუფებების ისტორიაში ერთი ლაფსუსის კორექციის თაობაზე. ქართული ფუტურიზმი იქნებ არც იყო კლასიკური ფორმა რუსულ-იტალიური ანალოგისა, თეორიულ-ფორმალური გამოხატვით იგი კონსტუქცივიზმის, დადაიზმის, და ფუტურიზმის ნაზავს უფრო ჰგავდა და ქართული ფუტურისტული აზროვნების ყველაზე რადიკალური ნაწილი სწორედ დადაისტური მიმართულების ამსახველი იყო.

... და მაინც ქართული ფუტურიზმი მხოლოდ ისტორიულ ან ეპიგონურ მოვლენად არ შემორჩა გასული საუკუნის ხელოვნებას, მისი ლიტერატურული მენტალობა და გენეტიკური წარმომავლობა მისივე გასრულების შემდეგ უფრო საცნაური გახდა, რადგან არათუ კონკრეტულად მისი მიმდევრების ლიტერატურულ მემკვიდრეობაში დატოვა რიტმულ-მუსიკალური სრულყოფილების, მხატვრულ-ფორმალური სისტემატიზაციის კეთილი კვალი, არამედ ზოგადად შემდგომი პერიოდის მწერლობაშიც იჩინა თავი და გარკვეულწილად 60-70-იანი წლების ლიტერატურულ ცხოვრებაშიც აირეკლა.

დავით კაკაბაძე წერილში „ხელოვნება და სირცე“, რომელიც 1925 წელსპარიზში გამომავალ ჟურნალში „Bulletin de l'ebbert modern“ წერდა: „ყოველი საგანი ან ზედაპირი, რომელიც ვერ იწვევს ჩვენში სივრცის ემოციას, უკმაყოფილების გრძნობას ტოვებს. ეს უკმაყოფილება იწვევს ინსტიქტურ აქტს, რომლის მიზანია ამ ზედაპირის გარდაქმნა იმ სახით, რომ სივრცის განცდა სრულ დაკმაყოფილებაში იყოს ადამიანის მიერ შექმნილ ყოველ საგანზე. ორნამენტული სახეობა ამ მოთხოვნის შედეგია, ადამიანის

სულიერი დაკავშირება საგნებთან სივცრის განცდაშია და ამიტომ სივცრის გადმოცემა საგნის ზედაპირზე ჩვენი არსების მოთხოვნილებაა“.

დამონშებანი:

- იუნიე 1963: Юньс Ж. «История готовой продукции». М: 1963.
მოდერნიზმი 1973: Модернизм. М.: 1973.
ისტორია... 1963: История Французской Литературы, т. IV, М.: 1963.
მანიფესტი 1914: Манифесты Итальянского футуризма. М.: 1914.
ტესტევენი 1914: Тестевен Г. "Футуризм". М.: 1914.
ხელოვნება 1965: Art in America. January 1965.
50-იანი... 1958: "50-ans d'art moderne". Bruxelles: 1958.
მარინეტი 1924: Marinetti P. "Le futurisme Manifeste a paris". "Hoi", № 6,7,8,9Roma: 1924.
პოეზია...: 1994: H₂SO₄-ის პოეზია – „პოლილოგი“ № 3, 1994.
სიგუა 2002: სიგუა ს. „ქართული მოდერნიზმი“. თბ.: 2002.
კულტუროლოგია 2003: კულტუროლოგია. თბ.: 2003.
კაკაბაძე 1925: კაკაბაძე დ. „ხელოვნება და სირცე“, „Bulletin de l'ebbert modern“, 18,19, Paris 1925.

ეთნიკური კონფლიქტის თემა ქართულ პოსტსაბჭოთა ლიტერატურაში

საქართველოს დამოუკიდებლობის გამოცხადებიდან ძალიან მალე ჯერ ქართულ-ოსური ხოლო სამოქალაქო ომის შემდგომ ქართულ-აფხაზური კონფლიქტი დაიწყო. თავდაპირველად სრულიად მარტივ მიზეზებზე აღმოცენებულმა დაპირისპირებებმა სისხლისღვრა გამოიწვია. შეიქმნა ისეთი ვითარება, რომ ერთი მხარე მეორეს ადანაშაულებდა და მისი სახით მტრის ხატს ქმნიდა, მეორე — პირველს. მკვიდრი მოქალაქეები დევნილებად იქცნენ.

ბუნებრივია, აღნიშნულ პროცესებს თავისებურად წარმოაჩენს ქართული პოსტსაბჭოთა მწერლობაც. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ეთნიკური კონფლიქტის თემა საზოგადოებასა და მწერლობაში ძირითადად სტერეოტიპულია. ამიტომაც საჭიროდ მიგვაჩნია კვლევის ამ კუთხით წარმართვა.

სტერეოტიპი, როგორც გარესამყაროს აღქმის მაგალითი ან ნიმუში, შაბლონად არის ქცეული და იმდენადაა დამკვიდრებული საზოგადოებაში, რომ ხშირად გვხვდება როგორც მასმედიაში, ასევე ლიტერატურაში. ცნობილია, რომ სტერეოტიპი მანამდე იწყებს აღმოცენებას, ვიდრე აზროვნება დაიწყება. სტერეოტიპები შეგრძნებებთან ერთად ჯერ კიდევ მაშინ აღწევს გონებაში, ვიდრე გონება მიიღებს ინფორმაციას ამა თუ იმ საკითხთან დაკავშირებით, რის გამოც სტერეოტიპული აზროვნება ხშირად წარმმართველი ხდება. სტერეოტიპს განსაკუთრებით რთული დამოკიდებულება აქვს კრიტიკისა და განსხვავებული აზრის მიმართ.

სტერეოტიპული აზროვნება თავდაპირველად აზროვნების მეტაფორულ დამოკიდებულებას წარმოაჩენდა ამა თუ იმ მოვლენისადმი. სტერეოტიპი ბერძნული სიტყვაა და მყარ ანაბეჭდს ნიშნავს. სტერეოტიპი ტიპოგრაფიულ საქმეში ის მყარი და უცვლელი ფორმაა, რომელიც მრავალტირაჟიანი გამოცემებისათვის იქმნება და რომლის შეცვლაც არ ხდება. თანამედროვე სოციალურ თეორიასა და ფსიქოლოგიაში არსებობს სტერეოტიპის სხვადასხვა განმარტება და გააზრება, თუმცა ყველგან ის გაქვავებულ, მყარ შეხედულებადაა აღქმული.

უნდა აღვნიშნოს, რომ სტერეოტიპი, როგორც აზროვნების ფორმა, საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ დისკურსში უოლტერ ლიპმანმა შემოიტანა. ლიპმანმა ეს ტერმინი იხმარა საზოგადოებრივი აზრის სანაცვლოდ 1922 წელს. ლიპმანის აზრით, სტერეოტიპი არის შეხედულებების ისტორიული განზოგადების სახე, ფილტრაცია, ინფორმაციის ინტერპრეტაცია. სამყაროს შეცნობის დროს სტერეო-

ტიპულ აზროვნებაში აქცენტი კეთდება წარსულ გამოცდილებაზე (ლიპმანი 2004: 43).

სტერეოტიპული აზროვნების დასაყრდენს ხშირად წარმოადგენს დაბეჭდილი ტექსტი, სტატია გაზეთსა თუ ჟურნალში, უფრო ხშირად და განსაკუთრებულად კი ნიგნი, რომელშიც მსგავსი აზრი თუ შეხედულება ფიქსირდება.

ეთნიკური სტერეოტიპები საზოგადოებისათვის განსაკუთრებით აქტუალური გახდა საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ. ბუნებრივია, ეს საკითხი ქართულ ლიტერატურაში გარკვეულწილად აისახა, თუმცა ცნობილია, რომ ეთნიკური სტერეოტიპები მანამდეც არსებობდა და თავის კვალსაც ტოვებდა როგორც საზოგადოებრივ, ისე ენობრივ ცნობიერებაზე. ეთნიკური სტერეოტიპის მაგალითად მეცნიერებს მიაჩნიათ სიტყვა „ნალექვა“, „ნაილექვა“, რომელიც ლექების შემოსევებიდან უნდა მომდინარეობდეს.

ეთნიკური სტერეოტიპების გაჩენას ხელს უწყობდა საქართველოში არსებული პოლიტიკური და სოციალური ფონი, რაც პოსტსაბჭოთა ქართულ ლიტერატურაში აშკარად იკვეთება. სხვა სტერეოტიპულ თემებს შორის: გაჭირვება, პატრიოტიზმი, სამართლიანობის სურვილი, პატიება, შეწყალება, დასჯა. ეთნიკური სტერეოტიპებიც ხშირად გვხვდება.

თუმცა ნეგატიური სტერეოტიპების გვერდით გვხვდება პოზიტიური სტერეოტიპების გამოყენებაც, რაც, ბუნებრივია, ცალკე აღნიშვნის ღირსია.

ამასთან, ეთნიკურ სტერეოტიპებთან ერთად ქართულ პოსტსაბჭოთა ლიტერატურაში კუთხური სტერეოტიპებიც ხშირია.

საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდგომ მრავალი ისეთი მოვლენა წარმოჩინდა, რაც მანამდე უცხო ან უცნობი იყო საზოგადოებისათვის, ან რასაც მანამდე ყურადღება არ ექცეოდა.

უნდა აღინიშნოს, რომ ეთნიკური თემა არ იყო საბჭოთა პერიოდის ქართული ლიტერატურისათვის უცხო, თუმცა აღნიშნულ თემას ქართულ საბჭოთა ლიტერატურაში სხვა დატვირთვა ჰქონდა, იმდენად, რამდენადაც როგორც გ. ნოდია აღნიშნავს: „საბჭოთა პერიოდს პირფერული ინტერნაციონალიზმის ხანა შეიძლება ეწოდოს. საქართველოს მოსახლეობის მრავალეროვნული შემადგენლობის და „ხალხთა შორის ძმობის“ მეხოტბეობა ოფიციალური იდეოლოგიის ნაწილი იყო“ (ნოდია 2003: 70).

საბჭოთა იდეოლოგია აყალიბებდა და ქმნიდა საკუთარ სტერეოტიპებს. ოფიციალური იდეოლოგიის სამსახურში იდგა ლიტერატურა და ხელოვნება. საბჭოთა ადამიანის სტერეოტიპული სახე ძალიან მალე საყოველთაო გახდა საბჭოთა ხალხებისათვის: ძლიერი და მშრომელი გმირი გამოსახული იყო არა მხოლოდ ცენტრალური, არამედ პატარა ქალაქისა თუ სოფლის მოედანზე, კულტურის სახლში ჩამოკიდებულ პანოსა თუ უბრალოდ, ავტოსადგურზე. საბჭოთა სტერეოტიპული იდეოლოგიის სამსახურში იდგა მითოლოგიაც.

საყოველთაოდ ცნობილი მითოლოგიური გმირის, ამირანის ქანდაკება, რომელიც სიღნაღის რაიონის სოფელ ნუკრიანში სოფლის ყველაზე მაღალ ადგილას დგას, არ არის მითოლოგიური გმირის თვისებებით შემკული. ამირანი საბჭოთა ადამიანს უფრო ჰგავს: ძლიერი, კუნთ-მაგარი, მებრძოლი, რომელსაც ერთ ხელში ცეცხლი უჭირავს, მეორეში კი — ხანჯალი. ეს ძველი გასული საუკუნის 80-იან წლებში დაიდგა. ამ დროს უკვე მინავლებული იყო მეორე მსოფლიო ომით გამოწვეული აღფრთოვანება. ეს აღარც დალუპულ გმირთა მემორიალური ხაზის გაგრძელებაა. ამირანის 10 მეტრიანი ქანდაკება საბჭოთა იდეოლოგიის მაშინდელ ლოზუნგებს ჰგავს: ძლიერი, შრომისათვის მებრძოლი კოლმეურნე, შრომის გმირი. „მაგრამ სწორედ იმიტომ, რომ ეს იდეოლოგია ოფიციალური იყო, ასეთი ლოზუნგები ირიბად ხელს უწყობდა ნაციონალიზმს, როგორც კომუნისტური სისტემისადმი ოპოზიციური, ალტერნატიული იდეოლოგიის ლეგიტიმაცია“, — აღნიშნავს გ. ნოდია (ნოდია 2003: 70).

საბჭოთა პერიოდისაგან განსხვავებით, პოსტსაბჭოთა პერიოდი ეს არის ღირებულებების გადაფასების, ახალ რეალობასთან შეუფუძვლობისა და შინაგანი თუ საზოგადოებრივი პროტესტის პერიოდი. სტერეოტიპული აზროვნების თვალსაზრისით აღსანიშნავია, რომ პოსტსაბჭოთა პერიოდში ახალი სტერეოტიპები ყალიბდება და მკვიდრდება, თუმცა ძველი სტერეოტიპებიც შენარჩუნებულია ნაწილობრივ.

ეთნიკური სტერეოტიპები არ იყო უცხო საბჭოთა პერიოდის მწერლობისათვის, თუმცა როგორც აღვნიშნეთ, საბჭოთა იდეოლოგიისათვის ეთნიკური თემა ინტერნაციონალიზმის პოზიტიურ კონტექსტში მოიაზრებოდა. ამიტომაც საზოგადოებრივი აზრის სტერეოტიპულობა ეთნიკურ თემასთან მიმართებაში უფრო მეტად ანეგდოტებში იყო ასახული (მინდაძე 2005: 91).

ეთნიკურ სტერეოტიპებს კოლექტიური აზროვნებისათვის ხშირად განმსაზღვრელი როლი ჰქონდა პოსტსაბჭოთა პერიოდში. განსაკუთრებით, საყოველთაო ნაციონალისტური აღმავლობის დროს.

საქართველოში განვითარებულმა ეთნიკურმა კონფლიქტებმა სამხრეთ ოსეთის ყოფილ ავტონომიურ ოლქსა და აფხაზეთში ეთნიკური სტერეოტიპების ახალი ტალღა გააჩინა, რაც პოსტსაბჭოთა ქართული ლიტერატურისათვისაც არ აღმოჩნდა უცხო. „რუსის ჩექმა“, „ჯაყო“ (ოსების საერთო სახელწოდებად, თუმცა ჯაყო მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნებში“ აგრესორის სიმბოლო უფროა, ვიდრე რომელიმე ეთნიკური ჯგუფის საერთო სახელი), „აფსუა“ ნაცვლად აფხაზისა და სხვა.

ლიტერატურაში დამკვიდრებული მხატვრული სახე შესაძლოა ძალზე მარტივად სტერეოტიპულად იქცეს. ამისი თვალსაჩინო მაგალითია მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნები“, სადაც ჯაყო მედროვე ადამიანის სახეა, ეთნიკურად ოსი, მაგრამ მის ეთნიკურობას ტექსტში ნაკლებად ექცევა ყურადღება. ჯაყო უფრო მეტად

დამპყრობელი ადამიანის სახეა, რომელიც ახალ დროს კარგად მოერგო, ვიდრე კონკრეტულად რომელიმე ეთნოსისა, თუმცა პოსტსაბჭოთა პერიოდში ქართულ-ოსური კონფლიქტის პირველ ხანებში ჯაყო იქცა იმ სტერეოტიპად, რომელიც ოსების საერთო აღმნიშვნელად გამოიყენებოდა.

• ქართულ ლიტერატურაში სტერეოტიპი, როგორც კოლექტიური მეხსიერების ნიშანი, ანაბეჭდი, პოსტსაბჭოთა პერიოდში საკმაოდ ხშირად გვხვდება. უნდა აღინიშნოს, რომ ქართულ პოსტსაბჭოთა ლიტერატურაში წამყვან თემებს შორისაა ეთნიკური კონფლიქტების თემა, კონფლიქტების შედეგად დაკარგული ტერიტორიები, სხვა ეთნოსის მიმართ გარკვეული უნდობლობა და სიუცხოვე.

„ქვეყანა რომ დაინგრა, აი, მაშინ დავინყე წერა და არა მხოლოდ მე — ჩემი თაობის სხვა მწერლებმაც“, — აღნიშნავს ერთ-ერთ ინტერვიუში მწერალი ქალი თამრი ფხაკაძე. 2005 წელს გამოქვეყნებულ ინტერვიუში შეკითხვაზე: „საიდან გაქვთ მინის ასეთი მძაფრი შეგრძნება“, იგი პასუხობს: „... რაც მე მაქვს (და ეს ყველას აქვს) თანდაყოლილი ინსტიქტია მინის სიყვარულისა. საზღვარზე რომ იდგე და ცალი ფეხი, ვთქვათ, სომხურ მიწაზე გედგას, მეორე კი ქართულზე, ხომ ის უფრო გიყვარს, რომელიც ქართულია?“ (ფხაკაძე 2005: 4). სტერეოტიპული აზროვნებისათვის დამახასიათებელი განზოგადება აქ ამჟღავნებს: „რაც მე მაქვს, ეს ყველას აქვს“. როგორც ცნობილია, სტერეოტიპი სწორედ საზოგადოებრივი აზრის, ე. წ. კოლექტიური აზროვნების მიერ აღქმული ხატია.

• თამრი ფხაკაძის მოთხრობაში „ბოსტანი კონფლიქტის ზონაში“ მოქმედება პოსტსაბჭოთა პერიოდში კონფლიქტის ზონის ერთ-ერთ სოფელში მიმდინარეობს. მოთხრობაში თითქმის ყველა ის პრობლემაა ასახული, რაც ქართული საზოგადოებისათვის პოსტსაბჭოთა პერიოდისათვის არის დამახასიათებელი: ოჯახის წევრი საზღვარგარეთ არის წასული, თავდაპირველი დაპირებები დოლარების გამოგზავნასთან დაკავშირებით ბოლომდე არ ან ვერ სრულდება, ქართულ-ოსური კონფლიქტის ზონა და ეთნიკური კონფლიქტის დასაწყისი მოთხრობაში საინტერესო განვითარებას პოულობს.

სოფელი, სადაც ოსებიცა და ქართველებიც გვერდიგვერდ ცხოვრობენ, კონფლიქტის ზონა ხდება. მეზობლები ოლეგა და რობიზონა საკუთარ სახლ-კარსა და ეზოს იცავენ. ოლეგა ოსია, რობიზონა — ქართველი. „უკვე ის დროა, ცოტა ამღვრეულია წყალი ამ ჩვენს აქეთა სოფლებში, თორე იქითებში ხო რა ხანია აიმღვრა“, — ამბობს რობიზონა (ფხაკაძე 2005: 7). ძმის საზღვარგარეთ გასაცილებლად წასულ რობიზონას დაბრუნებისას ოლეგა ხვდება სახლში. „ჩამოვხტი ავტობუსიდან, გადავუხვიე ჩვენსკენ. გავიარე აღვების რიგი, მერე ლელისპირები, მერე მაყვლიანიც ავიარე და ჰაჰ!!! გავშემდი კაცი ადგილზე! აგე, ჩემი სახლი სოფლის განაპირას და ეგე, კაცო, კვამლი ამოდის საკვამურიდან! და სარეცხიც ფენია ეზოში... მივრბივარ და აგე, ჩვენი ჭიშკარიც შელებულია და ბიჭოსი ოლეგა არა

ჩვენას შეშას ჩვენს ეზოში? ოლეგა, ზოიას ბიჭი, ჩვენი მეზობელი". მართალია, სახლი რობიზონას ძმამ, ზალიკომ მიჰყიდა ოლეგას იმისათვის, რომ საზღვარგარეთ გამგზავრებულიყო, მაგრამ რობიზონასთვის ის მაინც საკუთრად აღიქმება.

რობიზონა საკუთარ ბოსტანში შტაბს მოაწყობს და სანგარს გათხრის. ყველა მხრიდან ისვრიან და არავენ იცის, ვისი ტყვია შეიძლება იყოს დამლუპველი. ოლეგა სროლის დროს დაიჭრება. მართალია, მოთხრობაში ზუსტად არ ჩანს, მაგრამ ივარაუდება, რომ მას ოსებისგან ნასტროლი ტყვია მოხვდა. რობიზონა აიძვებს მეზობელს: „— ოლეგა-მეთქი, — ვეუბნები, — დარდი არაფრისა გკონდეს, ბიჭო... როგორც ჩემ საკუთარ ბოსტანს, ისე მივხედავ შენს... შენს კარ-მიდამოს!...“ სინამდვილეში, რა საკვირველია, რობიზონასათვის ეს საკუთარი, მისი სახლ-კარია. ნერვულად გამეორებული „შენს... შენს სახლ-კარს“ სწორედ ამას მიუთითებს.

ოლეგა თანამედროვე ჯაყოა, ოღონდ რობიზონა თეიმურაზი აღარ არის. სწორედ ამიტომაც რობიზონა ამ მოთხრობაში გამარჯვებულია. სტერიოტიპული აზროვნების განვითარება საზოგადოებრივი აზრის მიმართულებით აქ აშკარაა.

მიხო მორჩილაძის მოთხრობა „მოუკითხავნი“ ქართულ-აფხაზური კონფლიქტის შემდგომ პერიოდზე მოგვითხრობს. მოთხრობის გმირი ნიკა მაჩაბელი აფხაზეთის ომის მონაწილეა, თუმცა ომის დასრულების შემდგომ საკუთარ ადგილს ველარ პოულობს. შინ დაბრუნების შემდეგ წერს წერილებს საქართველოს პრეზიდენტს, სთხოვს ელემენტარულ დახმარებას მებრძოლებისათვის, ცდილობს შექმნას გასამხედროებული მობილური დაცვის რეჟიმული სამსახური, თუმცა ქვეყნის მთავარსარდლისაგან პასუხებს არ იღებს. იმედგაცრუებული და უფუნქციო კვლავაც სამხედრო შენაერთს აყალიბებს თანამოაზრებთან ერთად და აფხაზეთში მიდის პარტიზანული ომისათვის. თუმცა მებრძოლის მთავარი სამიზნე არა ეთნიკური აფხაზები, არამედ რუსები არიან: „მე კი ვფიქრობ, რომ ჩვენ უპირველესად აფხაზეთში არა სეპარატისტების ძალოვნებს და არა „სამშვიდობოებს“, არამედ იმ რუს „სპეცებს“, მედესანტეებს, „სამხედრო მრჩეველებს“, პროფესიონალ მკვლელებს, ინტერვენტებს უნდა დავცხოთ, რომელთაც აფხაზეთში ოფიციალურად არაფერი ესაქმებათ“ (მორჩილაძე 2008: 48-49).

ქართულ-ოსური კონფლიქტი და პოსტკონფლიქტური მდგომარეობაა აღწერილი ზეინაბ მეტრეველის რომანში „საყდრის ჩიტები“. მშობლიურ სოფელში დაბრუნებული პერსონაჟი სრულიად სხვა რეალობის წინაშე აღმოჩნდება. კონფლიქტის ზონის სოფელი ნასოფლარად არის ქცეული, სადაც ერთადერთი ქართველი მესაფლავე იოსებაა, რომელსაც პერიოდულად რუს მშვიდობისმყოფელებთან ერთად ეთნიკური ოსი, ვლადი მოჰყვება ხოლმე. იოსება მესაფლავეა და საფლავეებს თხრის. სოფელში აღარავინაა დარჩენილი და ამიტომ იოსებას გიჟად თვლიან და საქმელსაც უტოვებენ. იოსებას

კი თავისი მიზნები აქვს, თავისი შეხედულებები: "ქვეყანაში, სადაც ცოცხლები დაივიწყეს, მკვდრებით მაინც უნდა ახსოვდეთ ის მინა, რომელსაც ახლა მე ვთხრი. ასე მგონია, საფლავებით-ლა შევინარჩუნებ მეთქი" (მეტრეველი 2004: 24).

დევნილობისა და უსახლკარობის შეგრძნებები, საკუთარი ადგილის ძიების პრობლემა უცხო ქალაქსა და საზოგადოებაში, ტრაგიკულობის მუდმივი გრძნობა, მომხდარის ანალიზის მცდელობა თითქმის ერთნაირად საერთოა ქართული პოსტსაბჭოთა მწერლობისათვის. მძაფრი წინააღმდეგობები საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ ისედაც მუდმივად იქმნებოდა. ღირებულებათა ცვლა, კონფლიქტის შედეგად დარღვეული მყუდროება, პიროვნული და საზოგადოებრივი ცხოვრების რიტმის შეცვლა თავისებურად არის წარმოჩენილი პოსტსაბჭოთა ქართველ მწერლებთან. ეთნიკური კონფლიქტის მიზეზები, დამნაშავეის ძიება და დანაშაულის მძაფრი შეგრძნება საინტერესოდ და განსხვავებულად იკითხება თითოეულ ავტორთან.

ბიოგრაფიული და ავტობიოგრაფიული ჩანართები თხრობაში, კონფლიქტის დროს უშუალოდ განცდილი და წლების შემდეგ გადაფასებული შეხედულებები განსხვავებულ მიმართებასა და განსხვავებულ სახეებს ქმნიან. დაბრუნება წარსულში, წარსულის ახსნა და ამოხსნა, ძიება ისევ წარსულიდან ეთნიკური კონფლიქტის თემაზე შექმნილი წანარმოებებისათვის ერთნაირად დამახასიათებელია.

დამონშებანი:

ნოდია 2003: ნოდია გ. საქართველოს მრავალეთნოსურობა, წიგნში: ერთი საზოგადოება, მრავალი ეთნოსი, თბ.: 2003.

მინდაძე 2005: მინდაძე ი. ჯგუფის თვითმყოფადობა და კულტურული მემსიერების ხატები, თბ.: 2005.

მეტრეველი 2004: მეტრეველი ზ. საყდრის ჩიტები. თბ.: 2004.

მორჩილაძე 2008: მორჩილაძე მ. მოუკითხაენი. ჟურნ. ლიტერატურული პალიტრა, № 4, აპრილი, თბ.: 2008.

ფხაკაძე 2005: ფხაკაძე თ. ბოსტანი კონფლიქტის ზონაში. ჟურნ. ლიტერატურული პალიტრა, № 6, ივნისი, 2005.

კარნავალური კულტურა, სოციალური მაგოლოგია და კომპარატივისტული ანალიზის პრინციპები

ყოფის რიტუალიზაცია და კარნავალიზაცია რომანის ჟანრის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი, მაგრამ სტრუქტურულად რთული ასპექტია. პრობლემის სირთულეს თავად რიტუალიზებისა და კარნავალიზების სპეციფიკური ხასიათი განაპირობებს.

პირველი მკვლევარი, ვინც ღრმად შეისწავლა კარნავალური ტრადიციების გადანაცვლების საკითხი იმპროვიზებული ფოლკლორული სამყაროდან ლიტერატურული ტექსტის დონეზე, იყო მ. ბახტინი. თავის საპროგრამო ნაშრომში „ფრანსუა რაბლე და შუა საუკუნეებისა და რენესანსის ხალხური კულტურა“ მან მთელი სიმწვავეით დასვა მენიპური სატირისა და კარნავალური კულტურის მაკოორდინირებელი ფუნქციის საკითხი მსოფლიო ლიტერატურათმცოდნეობის წინაშე, შეძლო კარნავალიზაციის, როგორც კულტურული მოვლენის კონცეპტუალური და სტრუქტურული როლის გამოკვეთა ფრანსუა რაბლეს შემოქმედებაში და, რაც არსებითია, პრობლემის დამაჯერებელი განზოგადება. კარნავალური მოტივების რეინკარნაცია შუა საუკუნეებისა და რენესანსის ეპოქის (და მომდევნო ეპოქების) ლიტერატურაში ბახტინმა მჭიდროდ დაუკავშირა რეალისტური ტენდენციების დამკვიდრებას და ოფიციალის, საეკლესიო დიქტატისა და ფეოდალური კულტურის წინააღმდეგ თამამი მანიფესტაციების გამწვავებას. გროტესკის, იუმორისა და სიცილის ფორმით გამოვლენილი კარნავალი, მისი აზრით, არამარტო ეწინააღმდეგებოდა არასასურველ რეჟიმს, არამედ, ალტერნატივის სახით, უპირისპირებდა მას სიმართლეს.

თეორია წარმატებული აღმოჩნდა არა მხოლოდ შუა საუკუნეებისა და რენესანსული რომანის, არამედ, ზოგადად, რომანისტიკის დონეზე. ხალხური კულტურის წიაღიდან აღმოცენებულმა კარნავალმა და კარნავალურმა ტრადიციამ ტექსტუალიზებული ფორმა მიიღო და იქცა იმ სპეციფიკურ კოსმოგონიად, რომელიც არ ცნობს სუბსტანციასა და მიზეზობრიობას და არსებობს მხოლოდ აქტიური ურთიერთობების სახით.

კარნავალური ნარატივი განისაზღვრა ისეთი მკვეთრად ჩამოყალიბებული მახასიათებლებით, როგორიცაა: პაროდირება; თავისუფალი, ფამილარული ურთიერთობების დემონსტრირება; მსოფლმხედველობრივად, ზნეობრივად და ეთიკურად დაპირისპირებული წყვილების — დაბადება/სიკვდილი, სიყრმე/სიბერე, მალა/დაბლა, სახე/ზურგი, სიბრძნე/სიცრუე, ქება/ლანძღვა — ამბივალენტური გამთლიანება; არაცნობიერი ინსტინქტების — სექსი, ჭამა-სმა, — აქცენტირება; დაბოლოს, განახლებისა და აღორძინების

მაგისტრალური მოტივების დამკვიდრება. აღნიშნული მახასიათებლების კომპოზიციური ფუნქცია ტექსტში, გამოხატავდა რა თანამედროვეობის პოლიტიკურ, სოციალურ, ეთიკურ და სულიერ პრობლემათა სპექტრს, სხვადასხვა ფორმითა და სიმწვავით ვლინდებოდა განსხვავებული ესთეტიკური და ლიტერატურული ეპოქების ნიალში.

ამ თვალსაზარისით, ვფიქრობთ, განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს, ერთი მხრივ, კლასიკური რეალიზმის ეპოქის რომანი (მე-19 საუკუნის 60-70-იანი წლები), რომელიც კრიტიკულად გაიაზრებდა ყოფას და სრულიად დაუფარავად იყენებდა ლიტერატურას მწვავე საზოგადოებრივ პრობლემათა გახშიანების ტრიბუნად და, მეორე მხრივ, რეალიზმის ნიალიდან ამოზრდილი და მაღალი მოდერნიზმის ჭრილსა და სტილში ფორმირებული მე-20 საუკუნის 20-30-იანი წლების რომანი, რომელიც ჩვენს მიერ განსაზღვრული იქნა (ნაშრომში „ქრონოტოპი ანტიუტოპიურ რომანში“, 2005), როგორც ესპატოლოგიური ანტიუტოპია. როგორც ერთი, ისე მეორე ფანრის რომანების კონცეპტუალური და სტრუქტურული მოდელები ადასტურებს მათ ლიაობას კარნავალური ნარატივის მიმართ, რადგან კარნავალის ტექსტუალიზება, ბახტინის სამართლიანი მტკიცების თანახმად, გარდაუვალად უკავშირდება რეალიზმის, როგორც მეთოდის, აქცენტირებას. თუმცა არც ერთ და არც მეორე შემთხვევაში კარნავალი არ ვლინდება მისი კლასიკური გაგებით, არამედ მოდერნიზებულია და, უმეტესწილად, გადაფარულია ფსევდოკარნავალური ნარატივითა და მისთვის ნიშანდობლივი ტექსტუალური ფორმებით, როგორიცაა: ფსევდო-პაროდია, ფსევდო-სიბრძნე, ფსევდო-სიყვარული, ფსევდო-ოჯახი, ფსევდო-ღირებულებები და სხვა. სრულიად ცხადად იკვეთება პრობლემათა რიგი, რომელიც შემდეგი თანამიმდევრობით შეიძლება დალაგდეს: როგორ ხორციელდება ტექსტში კარნავალური ნარატივის ტრანსფორმაცია ფსევდოკარნავალურ ნარატივში? რით არის გამონეული კარნავალური ნარატივის ჩანაცვლება ფსევდოკარნავალური ნარატივით? როგორია ფსევდოკარნავალური ნარატივის დამოკიდებულება კონტექსტთან? არის თუ არა მისი კონცეპტუალური და სტრუქტურულ-კომპოზიციური ფუნქცია იდენტური ზ. ა. რომანების დონეზე? პასუხი ამ კითხვებზე უთუოდ შეიძენს მეთოდოლოგიურ მნიშვნელობას.

მიხაილ ბახტინის თეორიის თანახმად, კარნავალური რეალობის ცენტრალური მახასიათებლები — განახლება და აღორძინება — არასოდეს ხორციელდება კონკრეტული კარნავალური სუბიექტის დონეზე, იგი ხალხის, როგორც ერთი მთლიანი, მონოლითური ორგანიზმის თვისებაა და გარდაუვალად უკავშირდება სიკვდილს. მიგვაჩნია, რომ კარნავალის სწორედ არაპერსონალური პარადიგმა, კოლექტიურობა, როგორც თვისება, იქცევა ტექსტში ფსევდოკარნავალური მოტივის დამკვიდრების საფუძვლად, იმ ძირითად მოტივაციურ მოდელად, რომელიც იწერება ტექსტში და რომლის

მიმართაც საკუთარ დამოკიდებულებას აყალიბებს მთავარი პერსონაჟი: ის ან კონფორმისტულ თანხმობაშია ფსევდოკარნავალურ ნარატივთან, ანაც აქტიურად უპირისპირდება მას ნონკონფორმისტის პოზიციიდან.

ფსევდოკარნავალური ნარატივის დაპირისპირება კარნავალურ ნარატივთან ხორციელდება კონცეპტუალური ოპოზიციის „უნყვეტი/დროებითი“ ჭრილში. სწორედ „დროებითობა“ განასხვავებს კარნავალს „დაუსრულებელი“ და „უნყვეტი“ ფსევდოკარნავალისგან. ფსევდოკარნავალურმა ატმოსფერომ უკუაგდო „დროებითობა“, როგორც კარნავალის განმსაზღვრელი მახასიათებელი და „განუნყვეტელი მუდმივობის“ ამპლუაში გადანყვიტა იგი. კარნავალის „დროებითობა“ „დროებითი იდილიის“ რელევანტური ცნებაა, იმ „დროებითი უფლებისა“, რომლის მეშვეობითაც ცხოვრების ნორმირებული ჩარჩოებით შეზღუდული ადამიანი დროებით იმეცნებს საკუთარ თავს და იკმაყოფილებს თავისუფლების მარადიულ ნყურვილს. ფსევდოკარნავალის „მუდმივობა“ კი, პირიქით, არც „მეორე ცხოვრებას“ ქმნის და არც არსებული წესრიგის ხუნდებისაგან ათავისუფლებს ადამიანს. ის, როგორც გამყარებული რეალობისა და გაბატონებული იდეოლოგიის შენელებული მოდელი, განამტკიცებს თავსმოხვეული სიმართლის, ანუ რეალურად არსებული მოდელის მუდმივობას.

ფსევდოკარნავალური „დაუსრულებლობის“ კონტექსტში აქტიურად რეალიზდება კარნავალური ლიტერატურისათვის ნიშანდობლივი „კოლექტიურობის“ პათოსი, რომელიც ტექსტში პერმანენტული ფსევდოსაზიემო განწყობილების მატარებლად გვევლინება. მაშასადამე, კარნავალური ნარატივის ჩანაცვლება ფსევდოკარნავალური ნარატივით ტექსტში მოტივირებულია ბრუტალური რეალობის აქცენტირებითა და მასთან პერსონაჟის მიმართების მკვეთრი ფიქსირებით. თავის მხრივ, პერსონაჟის დამოკიდებულება ფსევდოკარნავალურ ნარატივთან მუდმივად არის მართული კონტექსტის მიერ, ანუ, განსაზღვრულია იმ ლიტერატურული პრინციპებით, რომლის ნიაღშიც ინერგება ფსევდოკარნავალური ნარატივი. გერმანელი ლიტერატურათმცოდნის ბ. ტოიბერის სამართლიანი შენიშვნით, ახალი დროის მიჯნაზე მდგარი ფილოლოგიის უმთავრეს ამოცანას წარმოადგენს გონის ამბივალენტურობის ძიება ყოველ კულტურულ მოდელში, ანუ მითის იმ ტრაგიკული ნიღბის გააზრება, რომლის მეორე მხარესაც „კარნავალის დიონისური ხიბლი“ წარმოადგენს. ამ კონცეპტუალური ამბივალენტურობის კონტექსტში განიხილავენ პ. ვაილი და ა. გენისი ლიტერატურის, როგორც კულტურის უმნიშვნელოვანესი ფორმის, განვითარების ზოგად ტენდენციებსაც. ლიტერატურა, მათი აზრით, ორი ნაკადის მთლიანობას წარმოადგენს, „ორი ლიტერატურისა“, სადაც „პირველი მომდინარეობდა პრინციპიდან: ადამიანს განაპირობებს საზოგადოება — და ქმნიდა პიროვნების, როგორც

„Homo socialis“ - ის კონცეფციას, მეორე კი — უბრალოდ „Homo“ — სა“ (ლანინი 1993: 108).

თუ პირველი ტიპის ლიტერატურისათვის „კონფლიქტი კონკრეტულ-ისტორიული გარემოებითაა განპირობებული და საზოგადოების ანალიზი გარდაუვალად უკავშირდება პიროვნების ანალიზს“, მეორე ტიპის ლიტერატურაში „აღამიანი წარმოდგება არსებად, რომელსაც გამოარჩევს გენეტიკური მემკვიდრეობით მიღებული ინდივიდუალური თვისებები (შეიძლება — ღვთისაგან მომადლებულიც. ეს ავტორის შეხედულებაზეა დამოკიდებული). საზოგადოება, ამ შემთხვევაში, ბრძოლის ველია, არენა, სადაც თითოეული ინდივიდის ნება უპირისპირდება სტიქიურად (ან ორგანიზებულად) შემუშავებულ სოციალურ ეტიკეტს. ბუნებრივი არსება და ხელოვნური სტრუქტურა. ვინ ვის დაჯაბნის?“ (ლანინი 1993: 108).

ანალიზის სწორედ ამგვარი მიმართულება იძლევა ფსევდოკარნავალური ნარატივის კომცეპტუალური და სტრუქტურულ-კომპოზიციური ფუნქციების თეორიული გამიჯვნის საშუალებას განსხვავებული კულტურული და ლიტერატურული კონტექსტების დონეზე.

თუ კლასიკური რეალიზმის ეპოქის რომანი (მე-19 საუკუნის 60-70-იანი წლები) შეიძლება მივაკუთვნოთ ლიტერატურის პირველ ტიპს, მაღალი მოდერნიზმი ნიაღში ფორმირებული ესქატოლოგიური ანტიუტოპია მეორე ტიპის ლიტერატურის გამოვლინებაა. მათი კონცეპტუალური მიმართება ფსევდოკარნავალურ ნარატივთან, როგორც ბრუტალური რეალობის მოდელთან, იდენტურად უარყოფითია, პრობლემის გადაჭრის სტრუქტურულ-კომპოზიციური გზები კი — ძირეულად განსხვავებული, რაც, უპირველეს ყოვლისა, პერსონაჟთა სისტემით ანუ სოციალური იმაგოლოგიის გარკვეული მოდელებითაა გამოხატული. შესაბამისი ისტორიული, სოციალური და კულტურული კონტექსტიდან გამომდინარე, იქმნება სოციალური იმაგოლოგიის განსხვავებული მოდელები, რომლებიც კონკრეტული კონტექსტისათვის ნიშანდობლივ გამყარებულ სოციალურ სტერეოტიპებად შეიძლება მოვიაზროთ და რომელთა თვისებრივი არაერთგვაროვნებაც ვლინდება ოპოზიციის „კონფორმისტი/ნონკონფორმისტი“ ქრილში.

* ტერმინი „იმაგოლოგია“ ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში ითარგმნა როგორც „სახისმეტყველება“, მხოლოდ ცნების ანალიზი პრიორიტეტულად განხორციელდა ქრისტიანული სახისმეტყველების მიმართულებით. იმაგოლოგია ძალზე ფართო ცნებაა და მოიცავს ტექსტის სრულიად განსხვავებულ ასპექტებს. თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობით პრაქტიკაში უკვე აპრობირებულია სოციალური, კულტურული, ლანდშაფტური და სხვა ტიპის იმაგოლოგიური კვლევები. სასურველია, თანამედროვე ქართული ლიტერატურათმცოდნეობა მეტი სიღრმით მოეკიდოს ამ ცნებას.

თუ კლასიკური რეალიზმის ეპოქის რომანის მთავარი პერსონაჟი, რომელიც აქტიურადაა ჩართული ფსევდოკარნავალურ ფსევდოზეიმში, ნებაყოფლობითი კონფორმისტია, რეალური გარემოების ტიპური ტყვეა და ცდილობს მასთან ჰარმონიული დამოკიდებულების შენარჩუნებას, ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის პერსონაჟი ამბოხებული ნონკონფორმისტია, დროსთან დაპირისპირებული ინტელიგენტი, რომელიც საკუთარი ნების წინააღმდეგ არის ჩაკარგული ფსევდოკარნავალის ლაბირინთში და ცდილობს თავის დაღწევას. თუ პირველი ტიპის რომანების პერსონაჟები ძალიან ჰგვანან ბევრ „სხვას“, თავის თანამედროვეს, და კომფორტულად არიან განთავსებულნი საკუთარ ფსევდოკარნავალურ ნაჭურჭში, მეორე ტიპის რომანების პერსონაჟები, დამცირებულნი, უარყოფილნი, განსხვავდებიან „სხვებისაგან“ როგორც გარეგანი, ასევე შინაგანი მახასიათებლებით და საკუთარ თავშივე ეძიებენ ფსევდოკარნავალისაგან ხსნის გზას. თუ პირველი ტიპის რომანების მთავარი პერსონაჟები წარმოადგენენ რეალობისადმი კრიტიკულად განწყობილი ყოვლისშემძლე და გავლენიანი რეალისტი ავტორების გაკიცხვის საგანს, მეორე ტიპის რომანების მთავარი პერსონაჟები მემამბოხე ავტორების რჩეულნი არიან და მაქსიმალურად გრძნობენ მის მხარდაჭერას. სოციალური იმაგოლოგიის სფეროში მსგავსი ლიტერატურული და ეპოქალური სტერეოტიპების არსებობა დასტურდება ინტერკულტურულ ჭრილში წარმოებული შედარებითი ანალიზის მეშვეობით.

საილუსტრაციოდ მოვიხმობთ ოთხ ტექსტს: „კაცია-ადამიანი?“ (ი. ჭავჭავაძე), „ობლომოვი“ (ი. გონჩაროვი), „ჯაყოს ხიზნები“ (მ. ჯავახიშვილი) და „მოპატიჟება სიკვდილზე“ (ვ. ნაბოკოვი). ლიტერატურულ-ესთეტიკური კონტექსტის ნიშნით იკვეთება შემდეგი წყვილები: „კაცია-ადამიანი?“ / „ობლომოვი“; „ჯაყოს ხიზნები“ / „მოპატიჟება სიკვდილზე“. თუ პირველი წყვილი განეკუთვნება კლასიკური რეალიზმის ეპოქას, მეორე წყვილის ნაკითხვა საშუალებას იძლევა, მივაკუთვნოთ ისინი ესქატოლოგიურ ანტიუტოპიათა რიგს. მიუხედავად იმისა, რომ ტექსტები განეკუთვნებიან განსხვავებულ კულტურულ მოდელებს, ოთხივე ტექსტი გახსნილია ფსევდოკარნავალური ნარატივის მიმართ, რაც საშუალებას გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ ფსევდოკარნავალური ტექსტი გვევლინება ლიტერატურათაშორისი და კულტურათაშორისი დიალოგის ფორმად. იდენტური ლიტერატურულ-ესთეტიკური კონტექსტის დონეზე დიალოგი ჰარმონიულია, განსხვავებული ლიტერატურულ-ესთეტიკური კონტექსტის დონეზე — წინააღმდეგობრივი, ვინაიდან წყვილების სტრუქტურულ-კომპოზიციური მიმართება ფსევდოკარნავალურ ტექსტთან განსხვავებულია — პირველი წყვილი ექვემდებარება კლასიკური რეალიზმის ეპოქის რომანის პრინციპებს, მეორე წყვილი — მაღალი მოდერნიზმისა: თუ ლუარსაბ თათქარიძე და ილია ობლომოვი განპირობებულნი არიან საზოგადოების მიერ, ანუ,

წარმოადგენენ დაავადებული საზოგადოების ორგანულ ნაწილს, ნებაყოფლობით არიან ჩართულნი დაუსრულებელი ფსევდოკარნავალის ფსევდოზეიმში და ღრმად სწამთ მისი უწყვეტობისა, თეიმურაზ ხვეისთავი და ცინცინატი ც. განხვავდებიან დაავადებული საზოგადოების დანარჩენი წევრებისაგან, საკუთარი ნების წინააღმდეგ არიან მოქცეულნი ფსევდოკარნავალურ ფსევდოზეიმში, გრძნობენ ვითარების აბსურდულობას და სტიქიურად უპირისპირდებიან მას. თუ ილია ჭავჭავაძე და ივანე გონჩაროვი იძულებულნი არიან, გაამათრახონ საკუთარი კონფორმისტი პერსონაჟები და თავიანთი მოქალაქეობრივი პოზიციიდან დაუსვან ნერტილი მათ ფსევდოკარნავალურ ცხოვრებას, მიხეილ ჯავახიშვილი და ვლადიმერ ნაბოკოვი თავგანწირულად იბრძვიან ნონკონფორმისტი პერსონაჟების ინდივიდუალური ნების გადასარჩენად, ვინაიდან სწამთ, რომ ხსნის გზა სწორედ ინდივიდის გონზე ძევს.

რეალიზმის ეპოქის ფსევდოკარნავალური ნარატივი დომინანტურად არის გამოხატული ჭამა-სმის აქტისა და იდილიური განცხრომის აქცენტირების, აგრეთვე, ურთიერთობათა პაროდირების ფორმით. გასტრონომიული ფსევდოზეიმის პირდაპირ შედეგს პერსონაჟთა გარეგნული დეგრადაცია წარმოადგენს — ხორცისა და ქონის ზეობა, რაც მიუთითებს, ერთი მხრივ, პერსონაჟის სულიერ ღირებულებებთან დევალვაციაზე, ხოლო, მეორე მხრივ, ავტორის კრიტიკულ-ცინიკურ პოზიციაზე პერსონაჟის მიმართ. აღსანიშნავია, რომ კლასიკური რეალიზმის ეპოქაში პაროდირება, ინარჩუნებს რა რაბლენანურ მუხტს, ახდენს ძირითადი სულიერი ფასეულობების დაკარგვის ტენდენციის აქცენტირებას. ლიტერატურული პაროდირების განმსაზღვრელ მახასიათებელს ე.წ. მოტივთა დამდაბლება წარმოადგენს, რაც მოტივთა სტრუქტურული ამბივალენტურობითა და გროტესკული მატერიალიზაციითაა აღნიშნული. ამ კონცეფციას ცენტრალური ადგილი უჭირავს მ. ბახტინის თეორიაში კარნავალური ლიტერატურის შესახებ. ბახტინის აზრით, დეგრადაცია, ანუ დამდაბლება გროტესკისათვის ტიპური და მნიშვნელოვანი პროცესია, რომელიც ამბივალენტურ ხასიათს ატარებს და „აბსოლუტურ და მკაცრ ტოპოგრაფიულ მნიშვნელობას იძენს“ (ბახტინი 1986: 313): დამდაბლება, ერთი მხრივ, გულისხმობს რადიკალურ „დაღმასვლას“, დაშვებას ციდან მიწაზე, მეორე მხრივ კი — აღმასვლასა და თავიდან დაბადებას. მაგრამ რამდენად არის შენარჩუნებული პაროდის ეს სიღრმისეული დატვირთვა კლასიკური რეალიზმის ჩვენთვის საინტერესო ტექსტებში? „შუა საუკუნეების პაროდია, — წერს ბახტინი, — სრულიადაც არ ჰგავს ახალი დროის ფორმალურ ლიტერატურულ პაროდიას. ლიტერატურული პაროდია, მსგავსად ნებისმიერი სხვა პაროდისა, ამდაბლებს, მაგრამ ეს დამდაბლება წინდად უარყოფით ხასიათს ატარებს და მოკლებულია ამალორძინებელ ამბივალენტურობას. ამიტომაც, პაროდიას, ისევე როგორც დამდაბლების თვისების მქონე სხვა ჟანრებს, ახალი დროის

პირობებში, არ ძალუძს თავისი წინანდელი უდიდესი მნიშვნელობის შენარჩუნება" (ბახტინი 1986: 314). ვფიქრობთ, ბახტინის ეს მოსაზრება იმდენადვე სამართლიანია კლასიკური რეალიზმის ტექსტების — „კაცია-ადამიანი?“ და „ობლომოვი“ — მიმართ, რამდენადაც უსამართლოა მაღალი მოდერნიზმის ეპოქის ტექსტების მიმართ.

მაღალი მოდერნიზმის კონტექსტში ფორმირებულ ესქატოლოგიურ ანტიუტოპიაში პაროდის სტილისტური ხერხის დამკვიდრება მჭიდროდ დაუკავშირდა პაროდის ჟანრისათვის ნიშანდობლივ მოტივთა დამდაბლებას. ანტიუტოპიური დამდაბლების ძირითად სამიზნედ საკრალურის პაროდირება იქცა. მაგრამ აღნიშნულ თხზულებებში აქტიურად დანერგილმა პარადორების სტილისტურმა ხერხმა შეინარჩუნა თავისი „ამალორძინებელი ამბივალენტურობა“ და „ახალი დროის პირობებში“ მოახდინა არა მხოლოდ ძირითადი სულიერი ფასეულობების დაკარგვის ტენდენციის აქცენტირება, არამედ მათი რეინკარნაციისათვის საჭირო ნიადაგის მოსინჯვა და მომზადება. მე-20 საუკუნის დასაწყისში, ანუ რელიგიური ცნობიერების სრული რეგენერაციის ეპოქაში, ოპოზიციამ საკრალური/დესაკრალური უკიდურესი სიმწვავე შეიძინა და თავი იჩინა ისეთ დამდაბლებულ მოტივებში, როგორცაა: რელიგიის პროფანაცია, საეკლესიო თემატიკის პაროდირება და დემიურგული ფუნქციის ირონიზება. პარადიული სიცილი, ამ შემთხვევაში, გვევლინება იმ უმნიშვნელოვანეს საფეხურად, ფასეულ კარიბჭედ, რომელიც გულისხმობს „იმანენტურ გადასვლას, პერტურბაციას გარკვეული მონობის მდგომარეობიდან გარკვეული თავისუფლების მდგომარეობაში“ (ავერინცევი 2001: 470). ჩვენთვის საინტერესო ტექსტებში — „ჯაყოს ხიზნები“ და „მოპატიყბა სიკვდილზე“ — ნარატივის სიმძიმის ცენტრი არის მთავარი პერსონაჟების ლტოლვა ფსევდოკარნავალური ტექსტიდან გარეთ, ფასეული ალტერნატივის, ახალი რეალობის, ახალი კოსმოსისაკენ. ეს პროცესი გულისხმობს არა ოდენ თვალსაჩინო განსხვავების აქცენტირებას რეალურ და წარმოსახულ სამყაროებს შორის, არამედ იმ ლოგიკური და ონტოლოგიური წინააღმდეგობების წარმოჩენას, რომელიც აუცილებლობასა და შესაძლებლობას შორის არსებობს. ალტერნატიული სამყარო მხოლოდ მაშინ იქცევა შესაძლებლობად, როდესაც იგი ავტორის წარმოსახვაში ყალიბდება და თანამიმდევრულად ხორციელდება რჩეული პროტაგონისტის ტრანსფორმაციული სულისკვეთების მეშვეობით.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ ორი განსხვავებული ლიტერატურულ-ესთეტიკური ეპოქის ტექსტების ანალიზი ფსევდოკარნავალურ ნარატივთან მათი მიმართების ჭრილში ადასტურებს შემდეგს:

1. ფსევდოკარნავალური ნარატივი, როგორც „განუნყვეტელი მუდმივობა“ ყალიბდება კარნავალურ „დროებითობასთან“ წინააღმდეგობაში;

2. კარნავალური ნარატივის ჩანაცვლება ფსევდოკარნავალური ნარატივით ტექსტში მოტივირებულია ბრუტალური რეალობის აქცენტირებითა და მასთან პერსონაჟის მიმართების მკვეთრი ფიქსირებით;

3. რეალიზმის მეთოდოლოგიური მოდელის ფარგლებში ფორმირებული ნებისმიერი ლიტერატურული ტექსტი, მიუხედავად მისი ლიტერატურულ-ესთეტიკური თუ კულტურული კუთვნილებისა, გახსნილია ფსევდოკარნავალური ნარატივის მიმართ, რაც საშუალებას გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ ფსევდოკარნავალური ტექსტი გვევლინება ლიტერატურათაშორისი და კულტურათაშორისი დიალოგის ფორმად;

4. იდენტური ლიტერატურულ-ესთეტიკური კონტექსტის დონეზე დიალოგი ჰარმონიულია, განსხვავებული ლიტერატურულ-ესთეტიკური კონტექსტის დონეზე — წინააღმდეგობრივი, ვინაიდან განსხვავებულია სტრუქტურულ-კომპოზიციური მიმართება ფსევდოკარნავალურ ტექსტთან;

5. თუ კლასიკური რეალიზმის ეპოქის უმთავრეს ამოცანას წარმოადგენს ფსევდოკარნავალური აბსურდის, როგორც არაჯანსაღი საზოგადოებრივი ცნობიერების ზეობის გამოაშკარავება, პაროდირება და გამათრახება, მაღალი მოდერნიზმის ეპოქაში ფორმირებული ესქატოლოგიური ანტიუტოპია არ კმაყოფილდება პრობლემის მხოლოდ ეგზიზტირებით, არამედ ააქტიურებს პაროდირების „ამაღორძინებელ ამბივალენტურობას“ და „ახალი დროის პირობებში“ ახდენს არა მხოლოდ ძირითადი სულიერი ფასეულობების დაკარგვის ტენდენციის აქცენტირებას, არამედ მათი რეინკარნაციისათვის საჭირო ნიადაგის მომზადებასა და რეალიზებას.

განსხვავებული სტრუქტურულ-კომპოზიციური პოზიციის არსებობა ფსევდოკარნავალური ნარატივის მიმართ მიუთითებს კულტურული კონტექსტების არა კონცეპტუალურ დისპარმონიაზე, არამედ — მეთოდოლოგიურ განსხვავებებზე. მეტიც, იქნებ გამომდინარეობაზეც კი ვისაუბროთ?

იქნებ იმიტომ კვდება ლუარსაბი, რომ მოხდეს კულტურული განახლება და იშვას თეიმურაზი? იქნებ ეს კულტურული მემკვიდრეობითობაა? . .

ვფიქრობთ, კლასიკური ეპოქის რეალიზმისა და მაღალი მოდერნიზმის ეპოქის ტექსტების კომპარატივისტული ანალიზის ესთეტიკური პერსპექტივა შეიძლება განვიხილოთ როგორც ერთმანეთთან დაახლოება. ანალოგიები კონტაქტის გარეშე უზრუნველყოფენ კონკრეტული ლიტერატურული ტექსტების სინთეზირებას სპეციალურ კულტურულ-შემოქმედებით მოდელში. შესაბამისად, კომპარატივისტიკის მეთოდი წარმოადგენს ლიტერატურატურულ-ანალიტიკური აზრის გლობალურ მიმართულებას, რომლის საბოლოო მიზანი შემოქმედების ლიტერატურული საფუძვლების გამოვლენა და

ნაციონალური ლიტერატურების მსოფლიო ლიტერატურულ პროცესებში ინტენსიური ინტეგრაციის დადასტურებაა.

დამონმებანი:

- ავერინცევი 2001: Аверинцев С. С. Бахтин, Смех. Христианская культура // Бахтин М. М. Pro Et Contra, Антология, т. 1. Санкт-Петербург: 2001;
- ბახტინი 1986: Бахтин М. М. Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М.: 1986,
- ლანი 1993: Ланин Б. Русская литературная антиутопия Монография. М. :1993.

ქართული ლექსის კვალიფიკაციის საკითხი

1. მოცემული ლექსთწყობის სახეს განსაზღვრავს მოცემული ენის პროსოდიული ბაზა: პროსოდიული სისტემის ზესეგმენტური, ფუნქციონალური ფონემა წარმოადგენს ლექსთწყობის მოცემული სისტემის წარმომქმნელ ფაქტორს.

ამ თეზისზე დაყრდნობით, მეტრიკულ ტიპოლოგიაში ლექსთწყობათა ოთხი ძირითადი ტიპია წარმოდგენილი: სილაბური, აქცენტური (დინამიკური, კვალიტატიური, სილაბურ-აქცენტური), მეტრიკული (დურაციული, კვანტიტატიური), ტონური.

ამავე დროს აუცილებლადაა გასათვალისწინებელი შემდეგი პრინციპული გარემოება (იხ. სილაგაძე 1987: 114-115): კლასიფიკაციის დადგენილი ოთხწევრიანი სქემის არსებობა ჩვენთვის ყოველთვის არ უნდა ნიშნავდეს იმას, რომ ნებისმიერი ლექსთწყობა აუცილებლად ერთ-ერთ მათგანს მიეკუთვნება, — კერძოდ, არ უნდა გამოირიცხოს შესაძლებლობა, რომ რომელიმე კონკრეტული სისტემა არ თავსდება არცერთ ტიპოლოგიურ ჯგუფში, ან თავსდება იმდენად პირობითად, რომ ამ ჯგუფისთვის დამახასიათებელი ნიშნები აპრიორულად მას არ შეიძლება მიეყენოს.

მეორე მხრივ, ბუნებრივია დაისვას კითხვა: ეს ოთხკლასიანი სქემა ასახავს თუ არა პროსოდიის ყველა შესაძლებლობას?

ვერსიფიკაციული სისტემების ტიპოლოგიური კვალიფიციებისას გათვალისწინებულია მარცვალა (მარცვალთა რაოდენობა) და მასში (ან მისგან შექმნილ კომბინაციებში) მოქმედი ძირითადი სუპრასეგმენტული მახასიათებლები: სიძლიერე, სიგრძე, სიმაღლე. მაგრამ ყოველი ენობრივი გამონათქვამის საერთო სახის შექმნისას, ჯერ ერთი, მისი შემადგენლები (მათ შორის მარცვლები) შეერთებულ მთელს ქმნიან, მეორეც, ამ დროს მნიშვნელობის მქონეა კიდევ ერთი მოვლენა — გამიჯვნა (პირველ რიგში, სიტყვებისა მათი ბოლო და პირველი მარცვლების დონეზე); შესაბამისად, სუპრასეგმენტულ ფონემებს ამ მოვლენის აღნიშვნის ფუნქციაც აქვთ.

პირველ რიგში ეს არის პაუზა, რომელსაც სტრუქტურულ ლინგვისტიკაში თავიდანვე მიეკცა ყურადღება (ჰარისი 1951:14). უფრო ზუსტად, ლაპარაკია გასაყარის (boundary) მოვლენაზე სიტყვებს შორის, ასევე — სიტყვათა შემადგენელ მორფემებს შორის, ასევე — შესიტყვებებს შორის, რასაც სტრუქტურული ფუნქცია აქვს. ამ დროს ორ მეზობელ ბგერას შორის საარტიკულაციო შესვენებაა ე. წ. ღია გადასასვლელის (open transition) სახით, რომელსაც, როგორც ფონოლოგიური ღირებულების მქონე ფაქტორს, პაუზასთან (როგორც ამ შემთხვევაში მიჯნის ფონემასთან — juncture phoneme). ერთად ქმნის

მახვილიც და რიტმიც (იხ. თრეიგერი 1941: 224-226; ქართულისთვის იხ. წერეთელი 1973: 44-50). როგორც უნდა იყოს ამ მოვლენის ფონეტიკური ბუნება და მისი კვალიფიკაცია, მთავარი ამ შემთხვევაში ისაა, რომ ფუნქციურად ჩვენ საქმე გვაქვს სტრუქტურულ გასაყართან, როდესაც პაუზა და სხვა თანმხლები მახასიათებლები ახდენენ ენობრივ ერთეულთა, მათ შორის მაღალი დონის ერთეულთა, პირველ რიგში სიტყვათა, დიფერენცირებას.

საკუთრივ სალექსო-რიტმული ორგანიზაციის სისტემის დონეზე ლინგვისტურ დეტალებს (ფონეტიკური ხასიათისა) აღარ აქვთ მნიშვნელობა, — მთავარია, რომ არსებობს ასეთი მოვლენა, სიტყვათგასაყარი, და ზოგადად მისი აღნიშვნა შეიძლება დაუუკავშიროთ პაუზას როგორც ენობრივ (ვირტუალურ თუ რეალიზებულ) ელემენტს.

ამ შემთხვევაში თეორიულად ადვილი წარმოსადგენია სურათი, როდესაც სიტყვათგასაყარი, რეპრეზენტირებული ვერსიფიკაციულ სისტემაში, აქტუალიზებულია ისეთი ძალით, როგორც, ვთქვათ, მახვილი აქცენტურ ლექსში, და აქვს რიტმის შექმნის თვისება, ე. ი. წარმოადგენს მუდმივ რიტმულ გასაყარს სალექსო-რიტმული ფუნქციით.

2. ლექსთწყობის ასეთი სისტემა სრულიად რეალურია, — ასეთი ვითარება გვაქვს ქართულ ლექსში, რომლის კვალიფიცირება სილაბურ ლექსად მხოლოდ პირობითად შეიძლება.

ქართულში სალექსო ერთეულს (სტრიქონი და სხვ.) წარმოადგენს არა მარცვალთა მოცემული რაოდენობისგან (მაგ., 7) შემდგარი ოდენობა, არამედ ბინარული აგებულება — ორწევრედი (მაგ., 5+2 ან 4+3); ამ დროს მარცვალთა ერთი და იმავე რაოდენობის შემცველი ორწევრედები ერთმანეთისგან პრინციპულად განსხვავდებიან იმით, რომ თითოეულს აქვს თავისი მუდმივი რიტმული გასაყარი (შექმნილი მუდმივი სიტყვათგასაყარის ბაზაზე), ეს გასაყარი აგებს დამოუკიდებელ სტრუქტურებს, ხოლო საბოლოოდ თითოეული მათგანი ქმნის დამოუკიდებელ მეტრს; ამავე დროს, თუ საქმე გვაქვს სხვადასხვა სიგრძის სტრიქონების კომბინაციით მეტრის აგებასთან, ერთმანეთთან შეთავსებადია მხოლოდ ისეთი სტრიქონები (ბინარული აგებულებები), რომელთაც ერთი და იგივე რიტმული გასაყარი აქვთ.

შესაბამისად: 1) რომელიმე 5+2, ეს არის დამოუკიდებელი მეტრი (თავისი გამეორებით აგებული), რომლის სახე განსაზღვრულია არა იმით, რომ იგი 7-მარცვლიანია, არამედ იმით, რომ მას აქვს თავისი სტრუქტურული ნიშანი — გასაყარი 5 მარცვლის შემდეგ. ამიტომვე რომელიმე 4+3, რომელიც ასევე 7-მარცვლიანია, არის დამოუკიდებელი მეტრი, რადგანაც მასში გასაყარი სხვა ადგილზეა — 4 მარცვლის შემდეგ. 2) ე. წ. ჰეტერომეტრულ აგებულებებში იგივე 5+2 ემეზობლება მხოლოდ ისეთ ორწევრედს, რომელსაც (აქვს რა სხვა სილაბური სიგრძე) აქვს იგივე რიტმული გასაყარი 5 მარცვლის

შემდეგ (5+5, 5+4 და ა. შ.); ხოლო იგივე 4+3 შედის კომბინაციაში მხოლოდ ისეთ აგებულებებთან, რომელთაც გასაყარი 4 მარცვლის შემდეგ აქვთ (4+4, 4+2 და ა. შ.)

ის, რაც ითქვა, არის გამარტივებული სურათი ქართული ლექსთწყობის სისტემისა (მის შესახებ იხ. სილაგაძე 1987), რომელშიც მინიმალური რიტმული ერთეულია ორწევრედი. ორწევრედის სისტემა სამი კლასისგან შედგება:

I	II	III
5+5	4+4	3+3
5+4	4+3	3+2
5+3	4+2	3+1
5+2	4+1	3+0
5+1	4+0	
5+0		

საერთო ფორმულა: $n+k$, სადაც $n \geq k$.

ამ სისტემის რეალიზაციისას ჩვენ ვერ მივიღებთ მეტრს, რომელიც მარკირებული იქნება როგორც სილაბთა გარკვეული რაოდენობა. რომელიმე 8-მარცვლიანი ოდენობა სინამდვილეში არის ან 5+3, ან 4+4, ან 3+3+2 სტრუქტურა; რომელიმე 10-მარცვლიანი არის ან 5+5, ან 4+4+2, ან 3+3+3+1 სტრუქტურა და ა. შ.

ერთეულთა სტრუქტურებს (და მათ იერარქიას) და სალექსო მეტრებს ქმნის რიტმული გასაყარი (და მისი იერარქია). რიტმულ გასაყარს წარმოშობს სიტყვათგასაყარის მუდმივი პოზიცია სხვა სიტყვათგასაყართა ფაკულტატიური არსებობის პირობებში (რიტმული გასაყარი, ნებისმიერი იერარქიული დონისა, თანხვედბა ენობრივ სიტყვათგასაყარს, მაგრამ ყველა სიტყვათგასაყარი არ არის რიტმული გასაყარი). მოცემული ერთეულის რიტმული გასაყარი არის ერთეულის ორ წევრს შორის მიდმივი ფაქტორი, რომელიც ამ ერთეულის, როგორც ბინარული ფორმის, დონეზე გამოყოფს და აფორმებს მის ორ შემადგენელს, ხოლო მთელი სისტემის, როგორც იერარქიულად დაკავშირებული ერთეულების მთლიანობის, დონეზე კრავს ამ ორ შემადგენელს და აფორმებს მოცემულ ბინარულ ერთეულს, გამოყოფს რა მას ერთეულთა იერარქიაში. სხვა სიტყვებით, რიტმული გასაყარის ფუნქცია არის არა გაყოფა, არამედ ორი შემადგენლის დადგენა და მისი გაერთიანება ერთ ბინარულ ერთეულად. მარცვალთა რაოდენობები, რომელიც ამ დროს იქმნება, მთლიანად დამოკიდებულია რიტმული გასაყარის ფაქტორზე (იზოლისაბიზმი გარეგანი ნიშანია, რომელიც - იმ შემთხვევაშიც, თუ რეალიზებულია - წარმოადგენს რიტმული სიტყარბის მოვლენას; სტრუქტურის პოზიციებიდან კი ჩვენ გვაქვს ერთი და იმავე რიტმული გასაყართ შექმნილი იზომორფიზმი, რომელიც იმ შემთხვევაშიც

ნარმოდგენილია, როდესაც გარეგანი იზოსილაბიზმი არ გვაქვს; ასევე: მახვილთა კონფიგურაცია, რომელსაც ლექსში გარკვეული დამხმარე ფუნქცია აქვს (უფრო დანერვილებით იხ. სილაგაძე 1986: 12-18), მთლიანად დამოკიდებულია რიტმული გასაყარის ფაქტორზე. (ბუნებრივია, ლექსში ყოველთვის მოინახება ერთზე მატი მახასიათებელი, მაგრამ დგინდება ერთი მთავარი, მუდმივი სტრუქტურული ნიშანი; შდრ. ტარანოვსკი 1966: 173).

ამ ტიპის ლექსთნყოფის კვალიფიკაცია მხოლოდ ასე შეიძლება: ლექსთნყოფა, დამყარებული რიტმული გასაყარის ფაქტორზე. თუ ავიღებთ ლექსთნყოფათა იმ კლასიფიკაციას (ლოთცი 1966: 140-141), რომელშიც ნარმოდგენილია ოთხი ტიპი, გაერთიანებული ორ პრინციპულ კლასში (1. სილაბური ლექსთნყოფა; 2. სილაბურ-პროსოდიული ლექსთნყოფა: დურაციული, დინამიკური, ტონური), ქართული ლექსის ადგილი მეორე კლასშია, სადაც იგი შექმნის მეოთხე ტიპს: მეტრი, რომელიც სიტყვათგასაყარის, როგორც პროსოდიული ფაქტორის, სალექსო აქტუალიზებაზეა დამყარებული, და ლექსთნყოფა, რომელიც ამ სახის მეტრებს შეიცავს.

3. ამ ინტერპრეტაციით განხილული ქართული ლექსისთვის არ გამოირიცხება განვითარების რალაც ნინა საფეხურზე ამოსავლად ვიგულისხმობთ სილაბური სტადია. სილაბური სისტემა პოსტულირებულია საერთო ინდოევროპული ლექსისთვისაც (A. Meillet - ს ცნობილი ნაშრომის შემდეგ - მეიე 1923).

ზოგადად სილაბური თეორია, როგორც ჩანს, მისაღებია, ოღონდ შემდეგი განმარტებით: პრაქტიკულად ნარმოდგენელია მისი რეალურობის დამტკიცება ისე, რომ აღდგეს ყოველი ენისთვის განვითარების კონკრეტული გზა კონკრეტული, ძირითადი ტრანსფორმაციების ჩვენებით; მეორე მხრივ, ამას საკითხის გადანყვეტისთვის არ აქვს მნიშვნელობა, რადგანაც, როგორც ჩანს, უნდა მივიღოთ შემდეგი ზოგადი დებულება: სილაბური მდგომარეობიდან შეიძლება მიღებულ იქნას ყველანაირი მდგომარეობა. მივუთითებ მხოლოდ ორ თვალსაჩინო არგუმენტს: ა) ლექსის სილაბური ხასიათი არ გულისხმობს ზუსტად დაცულ იზოსილაბიზმს, — ვთქვათ, მარცვლის ამოვარდნა, ან დამატება შეიძლება ვნახოთ იმ სილაბურ სისტემებშიც, რომელთაც დასრულებული, ჩამოყალიბებული სახე აქვთ; ბ) მარცვალთაროდენობის ფაქტორი ამა თუ იმ დოზით მონაწილეობს ნებისმიერი ტიპის სისტემაში — განურჩევლად იმისა, სტრუქტურული ფაქტორია იგი თუ დამხმარე.

მაშინ შეიძლება ჩამოვყალიბოთ შემდეგი დებულება უნივერსალური ხასიათისა: ლექსის სილაბური ტიპი (ან პრინციპულად მისი მსგავსი) არის ერთადერთი ტიპი, რომელიც შეიძლება ნარმოვიდგინოთ ყველანაირი შემთხვევისთვის როგორც ამოსავალი პიპოთეტური სისტემა, რომლიდანაც, როგორც დერივატი, მიიღება დღეს ცნობილი ნებისმიერი სისტემა.

დამონმებანი:

- ორეიგერი 1941: Trager G. L. and Bloch B. *The Syllabic Phonemes of English. Language*, 17, 1941.
- ლოტი 1966: Lotz J. *Metric Typology*. In: *Style in Language*, Ed. by Thomas Sebeok, Cambridge, Massachusetts: 1966.
- მეიე 1923: Meillet A. *Les origines indo-européennes des mètres grecs*. Paris: 1923.
- სილაგაძე 1986: სილაგაძე ა. მახვილის საკითხისათვის ქართულ ლექსში. *მაცნე, ენისა და ლიტ. სერია*, 4, 1986.
- სილაგაძე 1987: სილაგაძე ა. ლექსმცოდნეობითი ანალიზის პრინციპების შესახებ. *თბ.*: 1987.
- ტარანოვსკი 1966: Тарановский К. Основные задачи статистического изучения славянского стиха. *Poetics, Постуха, Поэтика*, II, Warszawa: 1966.
- ნერეთელი 1973: ნერეთელი გ. *მეტრი და რითმა ვეფხისტყაოსნში*. *თბ.*: 1973.
- ჰარისი 1951: Harris Z. S. *Methods in Structural Linguistics*. The University of Chicago Press, 1951.

**Текст, идентичность, диалог
о коммуникативном аспекте изучения
национальной литературы**

Предлагаемую статью я бы охарактеризовал как приглашение к разговору, к теоретической рефлексии, имея в виду нашу общую заинтересованность в расширении возможностей литературоведческого анализа. Речь пойдет о достаточно заметной в современном российском литературоведении, ориентированном на литературы народов РФ, тенденции, в основе которой лежит отношение к литературе как форме манифестации этносамобытности и к тексту как транслятору этнокультурной самобытности. Знакомство со многими работами последних лет позволяет выявить квинтэссенцию сложившейся методологической ситуации, избегая обвала подробностей и частных наблюдений, которые, разумеется, имплицитно составляют базис предлагаемых обобщений.

Столь характерная для постсоветского сознания проблема ментальной и культурной самоидентификации, поиска выхода из идентификационного кризиса приобрела четко выраженное этнокультурное или вертикальное измерение, существенно изменившее тональность разговора о национальной литературе.

Обращение к этнокультурной проблематике обнаружило свою двойственную природу: оно позиционировало себя как форма национально-культурного оппонирования идеологическому диктату и в то же время инициировало угасание интереса к проблематике межкультурной коммуникации, которая воспринималась как осколок былого, идеологически мобилизованного интернационализма, как рецидив языка «дружбы народов». Развенчание идеологически нагруженной «дружбы народов» под знаком этнокультурного возрождения попутно дискредитировало принцип диалога, воспринятого в качестве эвфемизма той же репрессивной идеологии, подлежащей изъятию из общественно-политического и культурологического лексикона. В этом развенчании удалось зайти так далеко, что под угрозой распада оказалась сама идея взаимопонимания людей и культур, которая относится к разряду вечных ценностей и несводима к узкому представлению о той или иной идеологической конструкции. Иначе говоря, кризис национально-культурной идентичности, сформировавшийся в советскую эпоху, трансформировался в кризис межкультурной коммуникации в эпоху постсоветскую.

С одной стороны, это был по-своему плодотворный период филологической самоактуализации, кумулятивного развития гуманитарного знания, преодоления искусственно возведенных по идеологическим соображениям рубежей между различными потоками национального литературного процесса, возвращения имен, текстов, чувства конкретики, вкуса к фактологической самоценности вновь открываемого материала, включая литературную диаспору, которая во многих литературоведческих разработках квалифицировалась как полноценная часть «материковой» литературы. С другой – экспансия этнокультурного подхода в сферы гуманитарного знания привела к тому, что в роли единственного идентификатора культурных процессов стала выступать этнологически ориентированная реконструкция, перерастающая значение конкретного исследовательским приема, каким она могла бы быть в рамках специализированного литературоведческого анализа. Одновекторная направленность, приобретая не столько инструментальный, сколько методологически императивный характер, объективно инициировала индифферентное отношение к самой возможности системного анализа.

Глубинной основой своеобразного литературоведческого этноцентризма или, как предпочитают сегодня говорить, «этнолитературоведения» стала дихотомическое соотношение «своей-чужой», которое могло не декларироваться, но непременно присутствовать как фоновое знание в размышлениях об этнической идентичности, воспринимаемой как «бытие-в-себе и для себя», скорее как «отдельное» и «локальное», чем «особенное» и «универсально-значимое».

Вопрос не том чтобы поставить под сомнение этнокультурный дискурс как таковой: правомочность подобного подхода как одного из многих возможных прочтений того или иного текста оспариванию не подлежит. Речь может и должна идти о литературоведческой мере актуализации этнокультурного контекста, при которой описание воплощенных в произведении этнокультурных реалий не может и не должно превалировать над осмыслением их функциональной роли в многомерной художественной структуре. Происходит или не происходит переход, перетекание от опознания этноспецифичности, от констатирующей атрибутивности к надэтическому смыслу локального, т.е. такому качеству миропонимания, когда особенное, не редуцируясь до отдельного, обнаруживает качество всеобщей значимости – вот в чем вопрос... Если не происходит, то перед нами явный симптом отчуждения литературоведческой мысли от искомой полноты текста.

Сужая пространство эстетически ориентированного анализа, доминирующая этнокультурная маркировка текста нередко становится способом оправдания или сокрытия художественной несостоятельности произведения. Тексту как бы вменяется некая обязанность быть вместилищем этических и этнических ценностей (поведенческие нормы,

ригуал, обычай, тонкости этикета, ценностные ориентиры), хранилищем уникальности, непохожести. Но художественно состоятельный текст есть сложно организованная структура, требующая интегративного подхода и принципиально нередуцируемая к воспроизводству этнической атрибутики и символики. «Вживание» в текст предполагает эстетическую опосредованность этнокультурной эмпирики. Этнокультурный контекст вовлекается в систему взаимопроницающих внутритекстовых связей и уровней как часть целого. Художественная целесообразность обращения к этнически нагруженной детали обеспечена и раскрывается через ее связь с другими компонентами текста, которые взаимно определяют друг друга.

Делая ставку на лидерство самого факта обращения к этноментальным предпосылкам, к мотиву принадлежности к «малой родине», психологически и эмоционально нагруженному, апологеты этнолитературоведения оставляют за скобками аксиологический подход, забывая о том, что судьбу текста в конечном итоге определяет общезначимость художественного результата, который есть нечто большее, чем добросовестная верность «местному колориту». Выделяя *«не столько лежащую на поверхности тему пространственной подвижности, сколько все то, что Достоевский назвал всечеловечеством Пушкина и что столь очевидным образом оцутимо и в Гёте»*, С. Аверинцев далее подчеркнул: *«Всечеловечество невозможно без интереса к "местному колориту", но и несводимо к нему, более того, в определенной мере противоположно всему, что есть только гурманство по части экзотики»* (Аверинцев 1999:194).

Важнейший вопрос «как» (механизм разворачивания художественного смысла) подменялся констатацией «что» (эмпирический уровень). Перед нами фактически модульное мышление, игнорирующее имманентную структуру текста, освобождающее литературоведческий анализ от его важнейшей функции – ценностного различения художественного и нехудожественного, подлинного и поддельного, оригинального и подражательного.

Самодовлеющее этноцентристское «прочтение» литературного текста, не обладая эпистемологической ценностью в литературоведческом плане, часто вовлекалось в магнитное поле национально-возрожденческой идеологии, когда национальная история удлинялась, героизировалась, а литературному тексту приписывалась инструментальная функция в процессе конструирования славного, хотя и воображаемого, прошлого. Это тот случай, когда под знаком этнокультурной парадигмы происходили *«разлитературивание литературы, утрата литературой своей специфики»* (Ямпольский 2001:108).

Методологической альтернативой этноцентристской парадигме можно считать популярный текстоцентристский подход или интертекстуальность, в отмеренных пределах которой, однако, тоже не нашлось места для идеи межкультурного диалога, если брать его шире,

чем просто поиск межтекстуальных совпадений и установление источников цитат, реминисценций, аллюзий, схождений. Если этнокультурный подход подразумевал самоутверждение на основе базовых ценностей («кто ты и откуда»), то интертекстуальность, делающая ставку на культурный текст как автономный феномен и сводящая проблематику связей только к межтекстуальным переключкам, перманентным отсылкам от одного текста к другому, отличала явная недооценка широко понятого контекста, того, что называется жизненным материалом, внетекстовой реальностью, социокультурной практикой, детерминирующей, обуславливающей движение литературы. В центре ее внимания – отношение к литературе не как феномену национальной истории, национального духа, а как метатексту, культурному тексту, соотносительности которого с другими культурными текстами представляется более значительной, чем принадлежность к этнокультурному контексту.

«Идентичность» и «диалог» - ключевые категории гуманитарного знания, связанные презумпцией взаимообусловленности. Понимание феномена идентичности, предполагая тот или иной ответ на вопросы «кто я?», «кто мы?», требует внимания к сфере ценностных ориентаций, семантических и символических форм, к системе этических норм, поведенческих и психологических кодов, предопределяющих самоощущение, самоопознание человека или этнического сообщества. Искомую формулу дал толстовский Халджи-Мурат, который на вопрос о бале у кавказского наместника ответил: *«у каждого народа свои обычаи. У нас женщины так не одеваются»*. И по обыкновению сослался на поговорку как безошибочный индикатор предполагаемой специфики (*«угостила собака ишака мясом, а ишак собаку сеном»*), после которой вновь повторил: *«всякому народу свой обычай хороши»* (Толстой 1950:92, 93).

Не стоит, однако, забывать, что генерализация понятия «этнокультурная идентичность» тяготеет к редуцированию самого понятия «идентичность» к формам этнокультурной предзаданности. Но идентичность – это не торжество автаркической самобытности, соотносящей только с авторитетностью культурных архетипов. Современная трактовка идентичности предполагает ее динамический аспект, процессуальность, культурную взаимопроницаемость, сплав самоутверждения в «своем» и открытости навстречу «чужому». Второй, не менее важный аспект: идентичность в современном мире концептуально связана и с тем, что называют культурным пограничьем, когда ментально-культурная самоидентификация небыстрозначима к присутствию и неоднозначности Другого.

Формируясь в неизолпрованном культурном пространстве интегральная идентичность апеллирует к синхронности коммуникативного и этнокультурного подходов, взыскует целостного взгляда, сопрягающего верность базовым оснований национальной

характерности и открытость «иному» не как «инородному» и абсолютно чужому. Коммуникативный акт в этом контексте можно охарактеризовать как средство изживания маргинальности. Но современную теоретико-методологическую ситуацию отличает очевидная разъединенность этнокультурного и коммуникативного дискурсов, не обнаруживающих точек соприкосновения или, по слову эстетика М.Кагана, *"взаимосодействия"*. Приоритет тенденциозной или назидательной этничности не оставил место для адекватного осознания того факта, что национальная культура в своем эволюционном развитии идентифицирует себя и как место встречи культур. Э.Ауэрбах в статье «Филология мировой литературы» (1952) отмечал, что *«...в высшей степени ценным и необходимым достоянием филолога еще являются язык и культура его народа; однако они становятся действительными только тогда, когда удастся изъять их из обособленности и преодолеть их самодовление»* (Ауэрбах 2004:138).

Не забудем и о поликультурности каждой национальной культуры, о внутреннем диалоге в ней креативных и репродуктивных тенденций, который несет в себе зерно обновления и творческого спора с традицией внутри этой традиции. И о напряжении внутрилитературного контекста диалогического взаимодействия, которое проявляется в текстуальной диалектике «своего – чужого», присвоения – отталкивания, усвоения – пересмысления, схождения – несхождения.

В современных дискурсивных практиках частота употребления слова «диалог» такова, что чаще всего оно предстает в своей застывшей аксиоматичности как культурный трюизм и риторическая фигура. При нетривиальной постановке вопроса может быть артикулировано отношение к диалогу как эвфемизму, прикрывающему доминирование того или иного конкретного (экономического, политического) интереса как завуалированной форме посягательства на институт национально-культурной самобытности, как, наконец, агенту глобализации в ее унификаторских претензиях. Всерьез обсуждается и такая версия «диалога», когда он предстает скорее *«замаскированной и мягкой формой духовной агрессии Запада, чем внутренним убеждением...»* Или диаметрально противоположный тезис: *«За диалог часто выступают те, у кого нет сил доминировать»* (Диалог культур 2005:183-184). Нередко в различных публикациях встречаешься и с такой дефиницией, как «псевдиалог». *«Диалог для Л. Гинзбург, - пишет А.Зорин, - это, во многом, жесткая, формальная структура, с одной стороны, делающая монологи участников прагматически возможными, а с другой подвергающая их неизбежной деформации. Несколько огрубляя, можно сказать, что если для Бахтина-Волошинова исследовательской задачей было обнаружить диалогическое в псевдомонологическом, то Гинзбург, напротив, стремится расслышать за псевдиалогом ряд составляющих его монологов»* (Зорин 2005:57).

Дело, разумеется, не в аксиоматической апологетике диалога, а в нарастающем методологическом спросе на такую полноту описания национальнoй литературы, когда диалог, переставая быть обязательной декларацией, обнаруживает себя как содержательный фактор внутрилитературной эволюции, как ресурс идентичности и генератор творческих смыслов. Задача состоит в том, чтобы, преодолевая инерционность и тривиальность словосочетания «межкультурный диалог», открыть или переоткрыть идею диалога, реализуя назревшую потребность и в другом крыле анализа, и в другой опорной точке. При этом не забудем, что идея межлитературного диалога не только ничего общего не имеет с нивелировкой фактора культурной самобытности как «коррелята национальнoго самопознания» (Трубсцкой 2007:168), но и требует признание неповторимости и уникальности опыта каждой национальнoй литературы. Продуктивность диалога возможна при встрече особенного с особенным. В упомянутой работе Э. Ауэрбаха акцентируется мысль о «взаимном обогащении за счет разнообразия», сопряженная с тезисом о насущной необходимости «...удержать и укрепить сознание судьбоносной взаимосвязи между отдельными народами» (Ауэрбах 2004:123,128). При таком понимании коммуникативная функция выступает как имманентное свойство литературного становления и не может быть вцелo отнесена к сфере периодически возникающих тем или иных «влияний» со стороны.

Здесь уместно обратиться к одному в высшей степени знаменательному событию в многотрудной истории русско-кавказских отношений, которое свидетельствует о действительно «судьбоносной взаимосвязи» культур.

В пушкинской речи Ф. Достоевского «всеотзывчивость» семантически соотносена с утверждением: «Пушкин есть пророчество и указание» и, через несколько страниц, «угадчик» (Достоевский 1973:351,367). Именно в этой роли, на наш взгляд, поэт предстал в своем предельно лаконичном и удивительно емком по смыслу примечании к рассказу Султана Казы Гирея «Долина Ажгугай», опубликованном в первом номере журнала «Современник» (1836) в одном ряду с пушкинским «Путешествием в Арзрум» и повестью Гоголя «Коляска».

Пушкин начинает энергично и броско: «Вот явление, неожиданное...». В том ли смысле, что текст воспринят как всего-навсего этнографически маркированный? Нет, ход пушкинской мысли лежит в другой плоскости: «...неожиданное в нашей литературе». Почему и дальше педалируется притяжательное – от слова притяжские? –

* Слово «переоткрытие» использовано Г. Гадамером в докладе о речевом жанре утопии в «Государстве» Платона. Он назвал Ф. Шлегеля и Ф. Шлейермахера «просоткрывателями диалогического принципа как метафизической основной схемы познания истицы» (Цит. по: Шпет 2006:219-220).

местоимение «наше»: «в нашей литературе», «становится в ряды наших писателей»? Первое произведение и сразу – «в ряды наших писателей»? И кто становится – «сын полудикого Кавказа»? Но в то же время именно он «изъясняется на русском языке свободно, сильно и живописно», что позволяет сделать в данном контексте знаменательный вывод: «Мы ни одного слова не хотели переменить в предлагаемом отрывке».

Поэт поднимает планку на высоту, исключая скидку, покровительственное хлопывание по плечу: надо же, черкес, а так владеет русским языком. Представление этнически нерусского автора переведено в регистр уважительного, мудрого в своем поэтическом преувеличении отношения. Тем самым снимается заведомо возникающее при встрече с неожиданной для русского читателя фамилией ощущение периферийности, хотя Пушкин и здесь не упускает из виду другую сторону медали: Казы Гирей «остался верен привычкам и преданиям наследственным» (Современник 1836:169).

Вовлекая, включая автора в состав «нашей литературы», Пушкин прав в своем предчувствии грядущей культурной нераздельности, задавая камертон, столь важный для последующего становления русского культурного сознания. Зрелый поэт, смело и непредвзято расширяя горизонт, продемонстрировал восприимчивость, широту взгляда, как угадчик провидел иной масштаб, иную перспективу вопреки складывающейся общественно-политической ситуации на Кавказе: Шамиль уже два года верховный глава теократического государства (имам), огонь войны разгорался, несовместимость двух миров нарастала и казалась непреодолимой.

Но Пушкин провидчески обозначил или, как сейчас сказали бы, запрограммировал важнейший вектор движения навстречу Другому, выбирая тональность неотстраненности, открытости, готовности понять и принять Другое. Примечание из нескольких фраз феноменально по необычайной культурной щедрости, которую русская литература осознанно наследовала от Пушкина. Когда почти через сто лет М. Горький на I-ом съезде советских писателей назвал С. Стальского Гомером XX века, а Н. Тихонов, посетив Дагестан, нашел «кавказского Блока» в лице аварского лирика Махмуда, то в таком отношении к инациональным культурным явлениям нетрудно уловить пульс завещанной Пушкиным отзывчивости, которой только и дано сокращать культурную дистанцию, духовно притягивая другие национальные стихии и миры. Духовное притяжение – единственный род притяжения в ряду иных способов его обеспечения (военных, административных и т.п.), подразумевающий абсолютную добровольность, радостную непринудительность ответного культурного и душевного движения.

Важно отрефлексировать собственно литературоведческую позицию по отношению к тому, что называют целостностью национальной литературы, в рамках и под знаком которой аспект

всеобщности выступает как содержательный, сущностный, а идея диалога не воспринимается как легкий противовес или даже альтернатива этнокультурной диахронии. А. Михайлов в своих теоретических работах неоднократно возвращался к мысли о сопряженности целого и частей, не уставая уточнять представление о целостности национальной литературы как *«круге, в котором соопределяются пласты литературной истории»*, как *«литературно-историческом уровне, на котором задается и оправдывается смысл литературного развития»*, как, наконец, *«горизонте, в котором все ...понятия получают определенность»* (Михайлов 1997:35,28). Понятно, что такое признание целостности несколько не дезавуирует антиномичность живого литературного развития, внутрилитературные смысловые коллизии, борьбу художественных идей, течений в их притяжении – отталкивании.

Когда мы говорим об исторической динамике и полноте литературного процесса, то неизбежно предполагаем их целостное восприятие, презумпцию, если хотите, взаимодействия синхронии и диахронии. Доминирующая статическая модель национально-литературного самосознания, адаптированная преимущественно к поиску и обнаружению этнокультурных детерминаций, не релевантна целостности и текста, и национальной литературы. Она утрачивает смысл там, где приоритет тенденциозной или назидательной этничности не оставляет место для синхронии, для литературоведческой отзывчивости на *«резонантное»* поле культуры (В. Топоров), для расширения формата анализа, чуткого к межлитературным связям, интеграции различий.

Взаимодополняемость диахронного и синхронного аспектов изучения, – необходимое условие целостной характеристики национальной литературы. Суть же в поиске альтернативы этнокультурному монологу, а в контаминации парадигматики и синтагматики, вне которой невозможно *«...уловить то единство историко-литературного процесса, без которого ход литературной жизни становится хаотическим нагромождением случайных явлений»* (Венгеров 1914:9). При таком подходе принципы изучения, категории анализа, критерии оценки будут *«работать»* на достижение целостной характеристики, сопрягающей специфические черты и столь же насыщенные универсалии*

* Словенский философ Славој Жижек в беседе с корреспондентом сетевого «Русского журнала» четко артикулировал свое понимание универсальности: «Мне нравится понятие конкретной, частной универсальности. Универсальность - это всегда частный случай, возвышенный до универсальности... Единственный путь быть действительно универсальным - не пытаться избавиться от собственной провинциальности. Нужно уметь признавать свою партикулярность. Единственный путь к универсальности проходит через партикулярность. Вопрос в том, как сделать вашу партикулярность универсальной. За этим стоит то, что я называю борьбой за гегемонию. За нее всегда приходится бороться. Универсальность никогда не нейтральна» (Русский ... 2007).

Смена парадигмы – от самодостаточного этнокультурного дискурса к интегрирующему литературоведческому мышлению – поможет «снять» знакомое многим современным исследователям ощущение методологического кризиса, расширяя спектр возможностей национального литературоведения, способствуя обновлению языка описания произведения как художественной структуры и литературного процесса как содержательной целостности.

Если литературное сознание *«определяется как сознание национальное, т.е. не неопределенно-этническое сознание, а именно национально-историческое...»* (Шпст 2002:1136), то логичным представляется отказ от узко и статично понятой идентичности, детерминированной исключительно этнической спецификой.

Эйфория этнокультурного самоутверждения в постсоветский период, утрачивая избыточность, входит в берега более соразмерного взгляда на вещи. Эта соразмерность предполагает преодоление односторонности, продвижение к союзу диахронии и синхронии как основе системного подхода, такую реконструкцию «целостности» историко-культурного процесса, которая нуждается в сбалансированности принципов этнокультурной самодостаточности и взаимоузнавания инациональных культурных миров. Одной из предпосылок этого преодоления станет проблематизация «диалога» в пространстве самоопределения «именно национально-исторического» литературного сознания как базового компонента и текстуального анализа, и ответственного понимания национальной литературы как динамической целостности.

Литература:

- Аверинцев 1999: С. Аверинцев. Гете и Пушкин (1749-1799-1999). Ж.: Новый мир, №6, 1999.
- Ауэрбах 2004: Э. Ауэрбах. Филология мировой литературы Ж.: Вопросы литературы, № 5, 2004.
- Венгеров 1914: С. Венгеров. Вступление. Программа издания // Русская литература XX века. 1890-1910. В 3-х томах. Т. 1. М., 1914.
- Диалог культур 2005: Диалог культур в глобализирующемся мире: мировоззренческие основания и ценности приоритеты. М., 2005.
- Достоевский 1973: Ф.М. Достоевский об искусстве. М., 1973.
- Зорин 2005: А. Зорин. Проза Л.Я. Гинзбург и гуманитарная мысль XX века. Ж.: Вопросы литературы, № 76, 2005.
- Михайлов 1997: А. Михайлов. Диалектика литературной эпохи // А. Михайлов. Язык культуры. М., 1997.
- Современник, 1836: Современник. Литературный журнал, издаваемый Александром Пушкиным. Спб., Т. 1, 1836.
- Толстой 1950: Л.Н. Толстой. Полное собрание сочинений в 90 томах. Т. 35. М., 1950.
- Трубецкой 2007: Н.С. Трубецкой. Об истинном и ложном национализме // Н.С. Трубецкой. Наследие Чингисхана. М., 2007.

- Шпет 2002:** Г. Шпет. Литература // Шпет Г. История как проблема логики. Критические и методологические исследования: В двух частях. М., 2002.
- Шпет 2006:** Густав Шпет и современная философия гуманитарного знания. М., 2006.
- Ямпольский 2001:** М Ямпольский. Личные заметки о научной институции. Ж.: Новое литературное обозрение, № 50, 2001.
- Русский... 2007:** Русский журнал. Ежедневное сетевое издание: 04.06.2007. [online Journal]: [www. russ.ru](http://www.russ.ru)

Русский экспрессионизм под маской акмеизма

Взаимопроникновение разных художественных направлений, их взаимообогащение стало характерной чертой русской культуры 1900-1910-х годов. В стилевом многообразии и на основе реалистических, символистских, акмеистических, футуристических творческих потенциалов формировался русский экспрессионизм. Он складывался в России в начале XX века подспудно, без манифестации своего появления в качестве особого художественного направления. Экспрессионизм (от лат. "expressio"- выражение) – художественное направление, в котором утверждается идея прямого эмоционального воздействия, подчеркнутой субъективности творческого акта, преобладает отказ от правдоподобия в пользу деформации и гротеска, сгущение мотивов боли, крика. По сравнению с другими творческими направлениями начала XX века сущность экспрессионизма и границы понятия определить значительно сложнее, несмотря на ясную семантику термина. С одной стороны экспрессия, экспрессивность присущи самой природе художественного творчества, и только крайняя, экстатическая степень их проявления может свидетельствовать об экспрессионистском способе выражения. С другой стороны, программа экспрессионизма складывалась стихийно, вбирала широкий круг типологически родственных, но не принадлежащих ему явлений, привлекала многих писателей и художников, не всегда разделявших его мировоззренческие основы. Это искусство, как видится ретроспективно, в высшей степени «сложносоставное» (П.Топер), «негомогенное» (Н.Пестова).

Сказанное в полной мере относится к русскому экспрессионизму – одному из важнейших проявлений творческого потенциала, накопленного в отечественной культуре на рубеже эпох. Сущность экспрессионизма – бунт против дегуманизации общества и одновременно утверждение онтологической ценности человеческого духа – была близка традициям русской литературы и искусства, их мессианской роли в обществе, эмоционально-образной выразительности, свойственной творчеству Н.В.Гоголя, Ф.М.Достоевского, Л.Н.Толстого, Н.Н.Ге, М.А.Врубеля, М.П.Мусоргского, А.Н.Скрябина, В.Ф.Комиссаржевской.

Важнейшим условием формирования экспрессионистских тенденций была особая социально-политическая обстановка рубежного времени. Начинался новый исторический цикл, но рубежность и катастрофичность периода была усилена поражением в русско-японской войне и разгромом революции 1905-1907 гг. В сознании людей резко возросло ощущение нестабильности, текучести, аномальности

происходящего, иначе переживалась хаотичность и бесконечность пространства, осознавалась относительность времени.

В перспективе завершивших свое существование художественных течений первой трети XX века восприятие многих процессов естественно усложнилось. Основным полем типологического сближения с экспрессионизмом, как уже отмечалось нами (Терёхина 2003; Терёхина 2009; Русский экспрессионизм 2005), был русский футуризм, в значительной части наследовавший символизму, а через него и романтизму (Маяковский, Бальмонт, Пастернак, Шершеневич). Однако дробление русского футуризма на группы и традиционное их соперничество мешали увидеть в их поэзии нечто общее, а именно - стилевое единство на экспрессионистской основе.

В среде акмеистов наблюдалось еще более резкое различие индивидуального мирозерцания и стилевых основ творчества участников объединения. Разительно непохожи такие одновременно вышедшие в 1912 году книги, как «Вечер» А.Ахматовой, «Дикая порфира» М.Зенкевича и «Аллилуйя» В.Нарбута. Современники задавались тем же вопросом. Георгий Иванов в письме Алексею Скалдину от 5 сентября 1912 года замечал: «Меня привела в недоумение твоя фраза: “Но как склеить Нарбута с Ахматовой?” Я не понимаю, зачем их клеить, и что ты под клееньем подразумеваешь». (Нарбут, Зенкевич 2008:5). Сам Нарбут ощущал, что в акмеизме «все – не то, что нужно», что «по крови литературной» акмеистов только два – он и Зенкевич («Какая же Алша Андреевна – акмеистка, а Мандель? Сергей – еще туда-сюда, а о Гумилеве – и говорить не приходится»,- писал Нарбут Зенкевичу 7 июня 1913 года). Отходя от правого края акмеизма к левому – адамизму, и даже поглядывая в сторону кубофутуристов, Нарбут предлагал Зенкевичу уточнение: «А мы – и не акмеисты, пожалуй, а - натуралисто-реалисты». (Нарбут, Зенкевич 2008:239).

Рассматривая вопрос о самоидентификации Зенкевича и Нарбута в литературном процессе 1910-1920-х гг., можно предположить проявление под маской акмеизма экспрессионистских черт в поэтике этих «наиболее последовательных «адамистов» в лагере акмеизма» (Ермилова 2001:450, Нарбут, Зенкевич 2008:5). Их поэзию отличала «эстетика безобразного», воплотившаяся в строках, вобравших, по словам Николая Гумилева, «слизь, грязь и копать мира».

Сергей Городецкий определял суть акмеизма так: «Опять назвать имена мира и тем вызвать всю тварь из влажного сумрака в прозрачный воздух». (Серсбряпый век 2007:114). Оглядываясь на 1910-е годы, время становления акмеизма, Осип Мандельштам в статье «О природе слова» подчеркивал: «Журден открыл на старости лет, что он говорил всю жизнь прозой. Русские символисты открыли такую же прозу: изначальную, образную природу слова. Они запечатлели все слова, все образы, предназначив их исключительно для литургического употребления.

Получилось крайне неудобно – ни пройти, ни встать, ни сесть. На столе нельзя обедать, потому что это не просто стол. Нельзя зажечь огня, потому что это может значить такое, что сам потом не рад будешь... Акмеизм возник из отталкивания: «Прочь от символизма, да здравствует живая роза!» – таков был его первоначальный лозунг. Акмеизм мировоззрением не занимался: он принес с собой ряд новых вкусовых ощущений, гораздо более ценных, чем идея, а главным образом вкус к целостному словесному представлению, образу, в новом органическом понимании». (Серебряный век 2007:107).

Отталкиваясь от предшествовавшего литературного течения, акмеисты в то же время заявляли о своей связи с гораздо более отдаленной традицией западноевропейской литературы. Однако акмеистическая идея была недостаточно глубока и самостоятельна. Порою, как отмечали критики, новое движение рядом с символизмом казалось поборником здравого смысла, умеренности, сами же акмеисты были похожи на учеников символистов, скромных и аккуратных. И тем не менее акмеизм занял свое и весьма значительное место в истории литературы, создав так называемую «петербургскую школу».

Существенное отличие поэтики Зенкевича и Нарбута от «петербургской школы» заставляло искать дополнительные определения этого стиля. Обратим внимание на программное стихотворение книги Зенкевича «Дикая порфира», посвященное Анне Ахматовой. Здесь пролегает граница между акмеистическим «называнием» вещей и возможностью обнажить их кричащую сущность:

Мясные ряды
А.Ахматовой

Скрипят железные крюки и блоки,
И туши вверх и вниз сползать должны.
Под бледною левой кровоподтеки
И внутренности иссия черны.

Все просто так. Мы – люди, в пашей власти
У этой скользкой смоченной доски
Уродливо-обрубленные части
Ножами рвать на красные куски.

И чудится, что в золотом эфире
И нас, как мясо, вешают Весы,
И так же чашки ржавы, тяжки гири,
И также алчно крохи лижут псы.

И как и здесь решающим привеском
Такие ж жолтистые мясники
Бросают на железо с легким треском

От сала светлые золотники...

Прости, Господь! Ужель с полдневным жаром,
Когда от туш исходит тяжко дух,
И там, как здесь, над смолкнувшим базаром,
Лишь засверкают стаи липких мух?

1910 (Зенкевич 1994:57-58)

Поверхностное впечатление читателя, несомненно, отметит эстетизацию тех реалий, которые редко становились предметом русской поэзии. Однако подобные эпатажные мотивы уже были освоены в новейшей французской поэзии. Пройдет год-два, и на эстраду выйдет Давид Бурлюк со своими вариациями из Артура Рембо: «Я люблю ужасно мух, у которых жирный зад...»; «Какой позорный черный труп/ На взмыленный дымящий круп/Ты взгромоздил неукротимо...» Наконец, «Мертвое небо» из альманаха «Дохлая луна» (1913):

«Небо – труп»!! не больше!
Звезды – черви – пьяные туманом
Усмиряю боль ше – лестом обманом
Небо – смрадный труп!!
Для (внимательных) мнопов
Лижущих отвратный круп
Жадшою (ухваткой) эфионов.
Звезды – черви – (гнойная живая) съшь!!
Я охвачен вязью вервий
Крика выпь.
Люди-звери!
Правда звук!
Затворяйте же часы предверий
Зовы рук
Паук. (Русский футуризм 1999:100-101).

У Бурлюка нет и намек на тот флёр, которым укрывает «Мясные ряды» Зенкевич: *золотой эфир, полдневный жар, Весы (судьбы), плева, тяжело, засверкает...* Даже кишки и хвосты с подхвостьем Зенкевич назвал многозначно «золотники», ничем не оскорбив женского слуха.

Бурлюк, напротив, заостряет свой антиэстетизм, манифестирует его. Ретроспективно Зенкевич объяснял образы своих стихотворений тягой к палсонтологии и другим научным источникам. Но в его книге научное знание вторично, за ним скрывалось чувство и эмоция (не случайно, возникает то же слово «марев», как у А.Белого), а не наблюдение. Таково стихотворение «Танец магнитной иглы»:

Намагнитив страсти до калсенья,

Утолив безумье докрасна,
Раскололись роковые звенья
Вечно тяготеющего сна.
И опять недвижно стрелка стала,
И, свернувшись, огненная мгла
У Его стального пьедестала
Лавою застывшею легла.

Но не слышно, прыгая тенями,
Серой слизи каменных зеркал,
Всют электрическими снами
Марева, как перья опахал.

(Зенкевич 1994:47)

Нельзя не отметить и то обстоятельство, что оценки современников поэта носили характер защиты акмеизма-адамизма. Так, С.Городецкий подчеркивал, что «не менее радостным миром» представился Зенкевичу «микрокосм человеческого тела, чем макрокосм остывающих и вспыхивающих солнц».

Но «радость» единения человека с доцивилизационной природой – это лишь программный тезис адамизма. В стихах Зенкевича прорастает страх, позже осознанный им как предчувствие мировой войны. Показателен отрывок из стихотворения «Земля»:

И красные карбункулы вспухали,
И лопались, и в черное жерло
Копили гной, как жидкое стекло,
И, щелями зияя, присыхали.

(Зенкевич 1994:49)

Вновь на поверхности строфы картина геологического процесса, вероятно, вулканического извержения. Казалось бы, она не имеет соприкосновения с миром человека, тем более, с «неврастенией», против которой выступали акменсты. Но не предмет высказывания определяет здесь существо содержания, а способ, стиль выражения – повышено-эмоциональный, внутренне пережитый автором, как факт, случившийся с ним, на его глазах. В подобной субъективизации проявлялась экспрессионистская окраска ранних стихотворений Зенкевича.

Стиль книги Нарбута «Аллилуйя» также считали «грубым, нечистоплотным и нарочитым», отмечали его близость к поэзии русских футуристов. С.Городецкий назвал его «акменстическим реализмом», Н.Гумилев говорил о «послесимволической поэзии» и «пленительности безобразия». Р.Тименчик отметил «гротескную статику грузной гармонии», «тяжеловесное развертывание синтаксически переусложненного стиха». (Тименчик 1992:338). Двенадцать

стихотворений, как пишет О.Лекманов, составляют не только цикл, но единый текст книги, который интересен теперь не столько «переусложненностью» (немало прибавилось примеров более изощренных), сколько примитивистским мировосприятием, «первобытно-примитивной жизнью», ставшей макросюжетом книги. (Лекманов 2004:158-184).

Фольклорный мир упырей, нежити, ведьм, волка, позволивший, видимо, Зенкевичу сравнить Нарбута с футуристом-арханстом Хлебниковым, вел к русскому (украинскому?) варианту экспрессионистской поэтики.

Луна, как голова, с которой
кровавый скальп содрал закат,
вохрой окрасила просторы
и замутила окна хат...

Без скрипа, шелеста и стука
Горбунья вылезла, и вдруг
В худую, жилистую суку
Оборотилась, и – на лут.

(Нарбут 1990:100)

Столкновение разных жизненных пластов (примитивистской образности и слов - *вохра* и *скальп* – разных стилевых групп) Нарбут усиливает выразительность и эпатажность произведения.

Михаил Зенкевич после «Дикой порфиры» составил из стихов 1912-1918 гг. сборник «Под мясной багрянницей» (собираясь издать его вместе с первым, автор по обычаю послереволюционных словообразований назвал книгу сокращенно – «Порфибагр», от порфиры и багрянницы). Заглавие было принципиально ориентировано на особую эстетику, порывающую с «изящным искусством» и его сущностями. Кто он, Порфибагр? – задается вопросом поэт, – «циклоп-людоед» или «Атлант, Миродержец новый»:

С чирьем глаз, насаженным на таран,
Отблевывающий непереваренный обед?
...Родимой земли, Титая,

Неустанно

Бросающий на кладбища в железобетон

Сотни тысяч метеоритных тонн?..

На челе человечества кто поводырь:

Алой ли воли бушующий дар,

Иль остекленный волдырь,

Взбухший над вытеком орбитных дыр?..

(Зенкевич 1994:135-137)

Вспомним, что Андрей Белый свой цикл стихов о драме нового Искупителя назвал «Багрянница в терниях» (1904). Михаил Зенкевич, как и

Андрей Белый, прошел к 1918-му году свой путь к «эстетике боли». Так, образ погребения из поэмы Белого «Христос воскрес» («Проволокли, – Лочно желтую палку, /Забинтованную/ В шелестящие пелены») чрезвычайно близок к строкам Зенкевича:

А не то голеньких десятка два
Уложат на розвальни, как дрова,
Рогожей покроют, я стар, и мал,
Все в свальном грехе. Вали на свал...
(Зенкевич 1994:136)

Хлебниковское отношение к слову проступает в стихах «Россия в 1917 году», в стихах о голоде в Поволжье, откуда был родом Зенкевич:

Поволжье

Черно-шоколадные пашни
И любимые с детства
Золотовласые поля, в которых нежней,
Чем в косах девушки гребни черепаши,
Увязают сноповязалки и жнейки.
О, по воле же
Дьвольской какой в трупоедства
И людоедства край обращенное Поволжье!
В поисках лица по кладбищам странствуя,
Грежу и я, что снова лето
Знойное в ливнях и снова залито
Черное в червонное золото
Тысячеверстное пространство.
И вижу, как движутся непрерывно
Пыхтящие тракторы и локомобили,
В синем угаре горизонта меряя
Ломящиеся соломы от избытка
Янтарного – пшеничные прерии.
(Зенкевич 1994:164)

Через творчество Зенкевича проходят единые образы – «мудрый огненный паук» в стихотворении, открывавшем «Дикую порфиру», и через 15 лет: «когда бескровный мозг иссосан/Брюхатым, серым пауком»; «И сон – как смерть, и точно гроб – постель».

В стихотворении «Пашня танков» экспрессионистская образность сгущается:

Брызгая мозгом, расплющивасмые черепа
Лопаются, как под утюгом вши,
Сухопутные дредноуты, змиечерпалки,

Карабкась по трапам трупов,
Танки тонут и тянут
Стопущие, черпающие пространство ковши...
(Зенквич 1994:146)

Но хаос, жизненный разлад и жестокость революционного бытия, мастерски выраженные автором, не встретили понимания, и книга осталась неизданной. Подцензурный вариант следующего сборника, “Со смертью на брудершафт”, вышел только в 1926 году, озаглавленный нейтрально – “Под пароходным носом”.

В том же направлении, близком эстетике экспрессионизма, шел после революции Владимир Нарбут. В книге “Плоть. Быто-эпос” (1920) он “в глухом самодовлеющем экстазе” выразил галлюцинации (“Тиф”), физиологическое отвращение своего героя (“Самоубийца”, “Пасхальная жертва”). Вновь, как в цикле «Безумие» у Андрея Белого и в книге Михаила Зенквича, у Нарбута возникает мотив кощунственного погребения в стихотворении «Самоубийца»:

Поволокут меня
в плетущемся над головами гробе
и, молотком отрывисто звеня,
придавят крышку, чтоб в сырой утробе
великого я дождался дня.
(Нарбут 1990:150)

Приметы восшлого времени переполняют стихи немецких экспрессионистов, но не менее остро жестокая реальность этих лет в России отразилась в стихах Владимира Нарбута:

И разве этот голый в мертвецкой –
Изыскашнейший тот господин?..
.....
Мошонку растормошили крысы,
И – сукровицу можно хлебать!..
Тиф. (Нарбут 1990:149)

Сивая, разлагается заря,
Как сыворотка мутного тумана...
Порченый.
(Нарбут 1990:148)

Как выразительно определила схожую ситуацию по отношению к поэзии Маяковского С.Г.Семенова, «убрав небо, поэт упирается в единственно достоверное – плоть и материю, физиологию, мясо, а они, как известно, имеют обыкновение протухать и разлагаться, вот и вылезает на первый план изнанка смертной плоти – слизь, гниль, плесень, отходы и

отбросы организма, плевки, всякая дрянь и мерзость...» (Семенова 2001:152).

Вопрос об экспрессионистской составляющей поэтики Зенкевича и Нарбута в 1912-1924 гг. поставлен нами впервые, но по существу ответ на него является естественным продолжением углубленного изучения творчества этих поэтов и поэтического контекста.

Литература:

- Ермилова 2001: Ермилова В. Акмеизм //Русская литература рубежа веков (1890-е – нач. 1920-х гг.). М.: 2001.
- Зенкевич 1994: Зенкевич М. Сказочная эра. М.: 1994.
- Лекманов 2004: Лекманов О.А. О книге Вя.Нарбута «Аллилуйя» (1912) // В.Я.Брюсов и русский модернизм. М.: 2004.
- Нарбут 1990: Нарбут В. Стихотворения. М.: 1990.
- Нарбут, Зенкевич 2008: Нарбут В., Зенкевич М. Статьи. Рецензии. Письма /Сост., подгот. текста и примеч. М.Котовой, С.Зенкевича, О.Лекманова. М.: 2008
- Русский футуризм 1999: Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания /Сост. В.Н.Терёхиной, А.П.Зименкова, вступ. статья В.Н.Терёхиной. М.: 1999.
- Русский экспрессионизм 2005: Русский экспрессионизм: Теория. Практика. Критика /Сост., вступ. статья В.Н.Терёхиной; примеч. В.Н.Терёхиной и А.Т.Никитасва. М.: 2005.
- Семенова 2001: Семенова С.Г. Русская поэзия и проза 1920-1930-х годов: Поэтика. Видение мира. Философия. М.: 2001.
- Серебряный век 2007: Серебряный век русской поэзии в документах, стихах и воспоминаниях / Сост., вступ. статьи В.Н.Терёхиной. М.: 2007.
- Терёхина 2003: Терёхина В.Н. Футуризм и экспрессионизм: русские реалии // Русский авангард 1910-1920-х годов и проблемы экспрессионизма. М.: 2003.
- Терёхина 2009: Терёхина В.Н. Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века: Генезис. Историко-культурный контекст. Поэтика. М.: 2009.
- Тименчик 1992: Тименчик Р.Д. Зенкевич //Русские писатели 1800-1917. Биографический словарь. Т.2. М.: 1992.

Поэтические системы Северного Кавказа: общее и частное в видовой модели

Генезис духовной культуры народов Северного Кавказа (традиционно относящихся к категории младо- или новописьменных) все более становится объектом пристального внимания ученых. Абсолютно очевидно, что взаимосвязи литератур, степень взаимообусловленности эволюционных процессов дают основания для постановки вопросов, касающихся их стадийного развития, взаимодействия и взаимовлияния, этнической базы, ментальных особенностей, связанных с формированием мировоззренческой модели. Наиболее наглядно означенные процессы можно проследить в жанровой компаративистике.

Практика развития национальных литератур северокавказского региона обнажила ряд теоретических проблем, связанных, главным образом, с целостно-концептуальным рассмотрением (во всем идейно-тематическом и жанрово-видовом многообразии) одного из самых динамичных жанров литературной парадигмы - поэзии - как единой художественной системы в контексте литературно-критической и этнокультурологической мысли. Решение таковой, в свою очередь, зависит от разработки проблем периодизации процесса по восходящей, осмысления генетических аспектов формирования эстетической системы, динамики ее роста на последующих этапах развития, современного состояния, ее содержательного и формального уровней. В свете требований современного литературоведения данное направление представляется весьма перспективным.

Исследование состояния и эволюции поэтического жанра, выявление основных тенденций его художественного развития с точки зрения жанровой соотносительности представляется целесообразным на материале литератур народов Северного Кавказа. «Выявление зон перекрестного внимания различных культурных систем и основных направлений интегративного взаимодействия» (Моловцова 2006:5), обусловивших специфичность видения мира поэтами, необходимо в целях контекстуального (в контексте поэзии Северного Кавказа) рассмотрения означенной проблемы. Подобный подход позволит воссоздать пространство северокавказской поэзии как мегаконтекста в его целостности и ценностно-когнитивном наполнении с учетом генетической (адыго-абхазская и тюркоязычная группы) и типологической общности литератур и их системной близости. Постановка и разработка (на примере объекта исследования) актуальных для современного литературоведения проблем, а именно: «Традиции и новаторство современной

сеveroкавказской поэзии», «Особенности поэтического мышления национальных авторов», «Творческая индивидуальность и проблема художественного совершенства», также эффективны с позиции определения специфики поэзии вышеуказанных этнических общностей, обобщения ее жанровых разновидностей (и на основе их осмысления создание типологической модели современной северокавказской поэзии, включающей три важнейших, на наш взгляд, компонента: жанровое содержание, соотношение родовых начал - лирики и эпоса в произведении (преимущественно в жанрах поэмы и баллады) и степень обновления национально-образных, философских и социально-этических представлений).

Северокавказская поэзия на современном этапе характеризуется обилием художественно-стилевых методов, инновационных подходов к решению актуальных проблем литературоведения (в первую очередь, - проблемы художественного совершенства), приемов адекватной передачи эстетической «информации», авторского мироощущения. Она обогатилась в идейно-тематическом, жанровом, стилевом отношениях; в ней сочетаются поэтика романтизма и реализма, глубокая философичность и психологизм. Главным же показателем позитива явилось углубление диалектичности восприятия мира, осознанного историзма, обусловившего «концептуальное осмысление связи личности и обстоятельств, общего и отдельного» (Толгуров 1981:304). С формированием целостного взгляда на жизнь меняется и характер лирического героя: установка на цельность, осознание своей ответственности за судьбу народа, планеты поднимают его на качественно новый уровень. В поэтическом жанре - как наиболее крупной поэтической форме - заметно возрастает роль субъективного начала, появляется много произведений философского и онтологического направлений: лирические монологи, думы-воспоминания, поэмы-посвящения, одические поэмы, лирико-драматические поэмы - те, в основном, разновидности, которые все увереннее завоевывают просторы «большой» поэмы. Насыщение поэтического эпоса биографическим материалом явилось, во многом, эффективным средством решения общих проблем общественно-социального характера.

Стремясь охватить все многообразие жизни, глубже исследовать менталитет социума, внутренний мир человека поэты обращаются к культурным истокам национальной литературы и, в первую очередь, к фольклору, в недрах которого заложены основы почти всех жанровых дефиниций. «На определенном этапе исторического развития у каждого народа возникает особый интерес к себе, стремление к самопознанию. Такое стремление ведет его к самым глубинам народной истории, заставляет иногда отыскивать и заросшие тропинки, по которым когда-то ходили его предки» (Хапсироков 1990:56).

Поэты находят в жизни народа множество форм выражения патриотической темы, аккумулирующихся у них в традиционных образах, восходящих к тотемной символике (священное дерево, кинжал).⁶ Тяготение к символике – родовое свойство поэзии, и оно присуще каждому поэту. Так, для К.Кулиева камень – символ мужества, мера стойкости, М.Мокаева – провидец и мудрец («Скажи мне, камень, пред кем я, в чем виновен?»); священное дерево, представленное в заговорно-заклинательной обрядности, гимнических песнях, связанных с Древом Жизни, как традиционный образ, находит поэтическое выражение и философское осмысление в творчестве национальных поэтов («Четыре яблони» С. Гуртуева, «Дерево нартов» М. Кудаева, «Три тополя» М. Атабасва). Символический же образ арбалета у балкарца М.Геккиева превращается в нравственную категорию, связанную с темой народной памяти, этическим кодексом предков.

Основу любого символа-объекта и символа-явления составляют образы архетипические, направленные на отражение экзистенциальных процессов – рождения, жизни, смерти. В этом смысле этноконцепты «камень», «гора», «очаг» для горца не отвлеченные условности, это сами характеры, цельные, обобщенные. И это не случайно: с бытием природы зачастую соизмеряется жизнь лирического субъекта:

Я в этом мире –
Мир громадный,
Скрещение равнин и гор...
Х.Байрамукова

Я – туча, я – поток... А в летний зной
Я – в тень тебя зовущая чшара.
М.Мокаев

Аглопоцентрическая направленность стихов кавказских поэтов обусловлена не только осознанием лирическим героем своего места в природе, но и своей роли в ее сохранении, ответственности за «этот чудный мир»: бурные реки в темных ущельях, свежесть родников, дышащие уютом и теплом сакли, снежные вершины древних гор (Р. Гамзатов. Стих. «Двадцатый век сурово хмурит брови ...»). Возросшие возможности художественно-ассоциативного воспроизведения реалий бытия предоставили простор новому философско-концептуальному осмыслению частных «мотивов» и их трансформации в объемно-синтетические дефиниции.

Следует отметить, что в эпоху духовной активности народов, роста интеллектуальных возможностей, инновационных подходов к проблемам

⁶ мифологизация предметного образа характерна для художественного сознания народа.

художественности в литературе наблюдаются такие позитивные тенденции, как «укрупнение» жанров (обогащение разновидностей и структурных компонентов коих выходит на характер связи и понимания писателем проблем эпохи), взаимодействие литератур в пределах одного жанра. Время требует от литературы большей, аналитической, глубины, объективного отражения действительности в свете произошедших историко-социальных, культурных и духовно-нравственных перемен. Становится необходимостью глубинное изучение и обобщение опыта художественной литературы с позиции национально-исторического осмысления. В современном литературоведении накоплен значительный опыт сравнительно-типологического изучения родственных национальных литературных проблем. Это работы известных ученых-литературоведов – Г. Гамзатова, Н. Музаева, Г. Ломидзе, Н. Надъярных, М. Пархоменко, Гадагатля и др. В монографическом исследовании Х. Бакова «Национальное своеобразие и творческая индивидуальность в адыгской поэзии» (1994) автором рассмотрены диалектически взаимосвязанные теоретические проблемы национального своеобразия и творческой индивидуальности. В решении вопроса целостного изучения культурного наследия адыгов Х.Баков берет на вооружение принцип ученого-слависта из Братиславы Д. Дюришина, основанный на анализе межлитературной общности не только на национальной основе. «Наряду с такими образованиями, каковыми являются, например, объединения славянских, романских и средневропейских литератур, – пишет Д. Дюришин, – существуют также специальные межлитературные общности, которые характеризуют более непосредственные, более узкие формы исторического взаимодействия. Это межлитературные общности, отличающиеся обычно совместной литературной традицией, объединяющим этническим, географическим или государственно-сопредельным фактором, или также схожестью путей развития в прошлом и настоящем времени» (Баков 1994:201).

В полной мере это можно отнести и к этническим образованиям Северного Кавказа – абхазо-адыгам, карачаево-балкарцам, чеченцам, ингушам, осетинам. Понятно, что такие образования были бы невозможны без тесного взаимодействия народов в разных сферах жизни. Господство на дореволюционном Северном Кавказе патриархально-феодалных форм общества, наличие одинаковых или очень близких социально-экономических и общественных условий породили творческую близость литератур всех этносов. Общность исторических судеб, литературно-художественных традиций, накопленных национальной литературой классиков, народнопоэтическим творчеством, определила главное направление развития каждой из литератур в многонациональном потоке общелитературного процесса.

«Повышенный интерес к компаративистике в литературоведении, – пишет А. Казиева, – объясняется не только причастностью к решению

собственно теоретических проблем отдельных литератур и практической значимостью полученных результатов, но и непосредственной связью с изучением литературы в контексте создавшей ее культуры» (Казиева 2004:4).

Попытки же исследования поэзии народов Северного Кавказа с позиции жанровой соотносительности в большинстве случаев ограничивались классификацией той или иной (как правило, одной) жанровой формы (разновидности) по тематическому признаку (к примеру: социально-философская поэма, историко-героическая поэма, поэма-воспоминание, поэма-посвящение и т.д.). В этой связи исследовать особенности поэтического жанра (в означенном ракурсе) с позиции устойчивого функционирования существующей парадигмы поэтического жанра представляется мотивированным (в силу наличия высоких количественно-качественных показателей) и своевременным.

Литература:

- Баков 1994: Х.И. Баков. Национальное своеобразие и творческая индивидуальность в адыгской поэзии. Майкоп: Месоты, 1994.
- Казиева 2004: А. М. Казиева. Художественные традиции в северокавказской поэзии XIX - XX веков: этнокультурные факторы и контекст. Автореферат дис. ... д-ра филол. наук. - Нальчик, 2004.
- Моловцова 2006: Н. А. Моловцова. Генезис новописьменных поэтических систем Северного Кавказа. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Пятигорск, 2006.
- Толгуров 1981: З. Х. Толгуров. Кайсын Кулиев//Очерки истории балкарской литературы. Нальчик, 1981.
- Хапсириков 1990: Х. Х. Хапсириков. Черкесский фольклор: Черкесская литература в дооктябрьский период. Черкесск, 1990.

Текст и читатель

В последние годы необычайно большой интерес проявляется к современным проблемам литературоведения, национальным литературам, вопросам межкультурной коммуникации, методикам обучения иностранным языкам и, соответственно, актуальной темой докладов, дискуссий является национально-культурный компонент в текстах и языках, как бы дифференцированно не звучали названия различных исследований: языковая, концептуальная и наивная картина мира, текст и читатель, национально-ориентированный текст, национально-культурный компонент в языковых единицах разного уровня, национально-культурный компонент художественного дискурса: проблемы обучения, методика изучения национально-культурного компонента и т. п. Много современных исследований посвящены проблемам обучения инонациональной аудитории иностранным языкам на основе текстов. Вопрос трудностей восприятия иноязычных текстов (и, в частности, русских), специфики работы над ними является актуальным и для нашей грузинской читательской аудитории.

При восприятии иноязычного текста много затруднений возникает как на «поверхностном», так и «глубинном» уровне. Непонятности и затруднения объясняются несоответствием национальных знаний, видений и восприятий автора и читателя. Автор, носитель инонациональной культуры, имеет свое «глубокое» представление о действительности и смысле жизни, об объективной природе человека и т. д. Всё это он отражает в своём произведении или тексте собственными оригинальными средствами. Грузинский читатель (как и впрочем любой другой) зачастую эти средства или не воспринимает, или воспринимает по-своему, по-другому. Любый писатель своеобразно использует различные языковые средства: экспрессивные лексические, диалектные или просторечные формы, разные фигуры речи, тропы, которые вместе с лексическими средствами выражают оценочную сущность текста. В связи с этим, обращаясь к лингвостилистике, необходимо рассматривать любой текст как совокупность индивидуальных авторских речевых особенностей и языковых факторов во взаимодействии с экстралингвистическими факторами.

Трудности в восприятии текстов инонациональными читателями обычно лексического порядка. Они могут быть, как показывает практика работы в аудитории, нескольких типов: социокультурного характера, лингвострановедческого и трудности, связанные с разницей в восприятии инонациональной «картины мира».

Социокультурные трудности или страноведческие, не являющиеся, в сущности, языкового характера, отражают иную национальную культуру, иную цивилизацию, как чужое явление. Лингвострановедческие непонятности связаны уже непосредственно с языком, являясь номинациями инонациональных явлений (денотатов). В случае значительной, принципиальной разницы в восприятии чужой языковой реальности читатель сталкивается с затруднениями понимания смысла текста или восприятия иноязычной «картины мира», отражённой в этом тексте через фразеологизмы, выражения разной стилистической окраски и употребления, связанные с национальным характером и иными национальными ассоциациями. Непонимание текста может быть обусловлено разным национальным менталитетом, уходящим в глубь истории, культуры и т. п.

Важнейшей задачей, в связи с этим, является обучение свободного чтения текстов на неродном языке. При этом необходимо научить понимать содержание, смысл текста; его иноязычный социокультурный контекст; овладеть прагматической и когнитивной составляющей иноязыковой личности, т. к. нарушение прагматики даже при абсолютном современном знании иностранного языка «приводит к нарушению коммуникации и полному непониманию текста» (Прохоров 1996:61-62). Необходимо научить воспринимать языковое выражение содержания текста (т. е. его словесную оболочку); различать образно – языковые средства текста.

Известно, что основной содержательной единицей обучения иностранному языку является текст. Отбор его происходит по определённым критериям. Текст должен быть законченным в коммуникативно-смысловом и структурном отношении, обладать содержательной ценностью для читателя (информативность, художественно-эстетическая полнота), коммуникативно-мотивационной значимостью, языковой сложностью и достаточностью (наличие конкретного лексико-грамматического материала значимого для усвоения) и т. п.

Обучение иностранному языку носит комплексный характер и состоит из частей, соответствующих основным аспектам изучения языков вообще. Первая часть работы над текстами может быть страноведческой, отражающей жизнь и быт иноязычного общества. Во второй части читатель может ознакомиться с языком художественного или иного текста. Собственно - это литературная часть, образно представленная стихией иностранного языка. Третью часть - лингвострановедческую - обычно посвящают устойчивым языковым формам: фразеологизмам, пословицам, поговоркам, отражающим, с одной стороны, неизменные духовные ценности народа, на языке которого написан текст и, с другой стороны, профессиональную направленность текста. Тексты каждой части могут представлять разные стилистические направления

языка - от научного до разговорного: публицистика, проза, драматургия, поэзия, образцы фольклора, исследовательская, профессиональная литература.

Для успешного восприятия текста в процессе работы над ним выполняются языковые и речевые задания. Так, например, при изучении текстов правовой направленности в первой – страноведческой – части предлагается узнать о некоторых фактах биографии автора, поработать над новой лексикой. Во второй-литературной-части идёт сам процесс чтения, затем беседы о жанре текста, например, детективной литературы; выявление средств описания внешности человека, героя (словесный портрет), а также черт его характера. Третья – лингвострановедческая - часть направлена на работу с афоризмами, крылатыми выражениями, т. е. с их толкованием, нахождением, по возможности, эквивалентов в родном языке или просто подбором подходящих вариантов перевода, употреблению в речи, например поговорок, связанных с правом, его нарушением, преступностью. При чтении текстов юридической направленности, художественных или профессиональных, детективов и т. д. важно провести беседу о связанных с текстом проблемах, например, борьбой с преступностью в современном мире и т. п.

Задания к текстам делятся на предтекстовые и послетекстовые. Первые включают работу по определению значений слов и выражений с помощью словаря, подбор синонимичных и антонимичных словосочетаний; словообразовательные задания. Например, определение значения существительных можно облегчить путем выбора правильного из числа уже данных:

<i>самосуд</i>	<i>а) угрызение совести б) расправа без суда в) осуждение без помощи других и суда</i>
<i>самоволие</i>	<i>а) поведение человека сильной воли б) умение управлять своей волей в) злоупотребление волей</i>
<i>самовластие</i>	<i>а) умение управлять собой б) единоличная власть в) качество характера</i>

Послетекстовые задания также предполагают работу со словарём: объяснение значений, замену слов иноязычного происхождения на родные и наоборот (*детективы, коррупция, версия* и др.); замена слов, не рекомендованных для употребления (*бабки – деньги; братва – уголовники; кидала – мошенник; крыша – покровительство, прикрытие, защита; мокруха – убийство и др*); выбор нужного варианта управления (*юрист а) образования, б) в образовании, в) по образованию; товарищи а) в борьбе,*

б) с борьбой, в) по борьбе с организованной преступностью); продолжение предложений, опираясь на текст; ответы на вопросы по содержанию текста и т. д.

В третьей части работы над текстом читатель определяет, какие иносюзычные пословицы больше всего подходят для контекста, например:

1. *Человек может быть бедным, но не пойдёт на воровство.*
2. *На воре шапка горит.*
3. *Гол, да не вор, беден, да честен.*
4. *Вору потакать – что самому воровать.*
5. *Где закон, там и преступление.*
6. *Село для дворов, а тюрьма для воров.*
7. *Напоролся плут на мошенника.*
8. *Вор у вора дубинку украл.*
9. *После ареста мелких преступников, дойдёт очередь и до крупных.*
10. *За преступлением следует наказание.*

После объяснения значения фразеологизмов, пословиц, подбора эквивалентов на родном языке, полезно провести беседу с читателем, аудиторией в форме вопроса-ответа.

1. *Что делает человека преступником?*
2. *Каким должно быть наказание за преступление (подобному в тексте), какой степени суровости?*
3. *Есть ли в вашем городе, местности случаи самосуда? Ваше отношение к этому явлению.*
4. *Как вы относитесь к смертной казни?*
5. *Читаете ли вы в газетах, журналах уголовную хронику? Чем она привлекает или отталкивает?*
6. *Как вы относитесь к полиции? Объясните свое отношение.*
7. *Где и кем вы хотели бы работать (профессии, связанные с правом)?*

На современном этапе развития мировых, национальных языков, во всеобъемлющем процессе интеграции вопросам изучения национально-культурного компонента и обучению иностранным языкам уделяют всё больше внимания. Перед лицом, с одной стороны, глобализации, а с другой стороны, осознания собственной неповторимости, самостоятельности страны Близнего и Дальнего зарубежья, Европы сделали выбор в пользу построения открытого, многоязычного, многокультурного общества, чтобы богатое национальное культурное и языковое наследие во всём многообразии проявлялось на местном, региональном и национальном уровнях, стало источником взаимопонимания и взаимообогащения. Естественно, что школы, вузы играют одну из главных ролей в этом процессе, особенно в обучении современным языкам, что остаётся важной задачей Совета Европы и Европейского Союза. Возможность приобрести компетенции,

необходимые для общения на нескольких языках и освоения различных культур, является в наше время необходимостью и правом, основой двустороннего сотрудничества, как культурного, так и профессионального, гарантией усиливающейся мобильности и обменов, а также обеспечением лучшего доступа к информации через текст на культурном уровне, в масс-медиа и через компьютерные технологии.

Литература:

- ბორბოტკო 1976: Борботько В. Г. Внутренняя организация текста в плане восприятия // Смысловое восприятие речевого сообщения. М.: 1976.
- პროხოროვი 1996: Прохоров Ю. Е. Национальные социокультурные стереотипы речевого общения и их роль в обучении русскому языку иностранцев. М.: 1996.
- რაზინკინა 1975: Разинкина Н. М. Внутрстилевая адаптация элементов устной разговорной речи в письменных литературных текстах // Язык научной литературы. М.: 1975.
- ფიუმადელი 1976: Фюмадель М. Мотивация и преподавание иностранных языков: Методика преподавания иностранных языков за рубежом. Вып. 2. М.: 1976.

რელიგიური წარმოდგენები ნოდარ დუმბაძის რომანის „მე ვხედავ მზეს“ თურქული თარგმანის მიხედვით

რელიგია იმ ღვთაებრივი პრინციპების ნაკრებია, რომელთაც ადამიანებისათვის მოაქვს სიკეთე. ვინც ამ პრინციპებით ცხოვრობს, რწმენას, სულიერ სიმშვიდესა და უსაფრთხოებას მოიპოვებს. „ვისაც ღვეერთისა და საიქიოს რწმენა აქვს და სასარგებლო საქმეს აკეთებს, მას ღმერთი დააჯოლდობს. მას ვერაფერი ვერ შეაშინებს, თმერთი დაიცავს“ (ყურანი 2, 62). სარწმუნოება ადამიანს სწორი გზით ატარებს და ბედნიერების კარიბჭესთან მიიყვანს.

ნებისმიერი რელიგია ჯანსაღ აზრს, კეთილდღეობასა და სიბრძნეს ეყრდნობა. ტრადიციები, ადათ-წესები ცვალებადია, ხოლო რელიგია, კერძოდ, რელიგიის დებულებები, უფრო მყარია. მაგალითად: ჩაცმულობა (მოდა) შეიძლება სწრაფად შეიცვალოს, რელიგიის კანონები კი უცვლელია. მაგალითად, კაცის კვლა ქრისტიანობა სა და ისლამში იმთავითვე იყო აკრძალული, ასეა დღესაც და ასე იქნება მომავალშიც.

ნ. დუმბაძის რომანის „მე ვხედავ მზეს“ თურქულ ენაზე შესრულებულ თარგმანში ასახულია ქართველი და თურქი ხალხების რელიგიურ წარმოდგენა თა საერთო და განსხვავებული მხარეები.

დედანში ხშირად არის ნახსენები ღმერთის სახელი, თურქულ თარგმანში კი შესატყვისი ხან არის და ხან – არა (გარკვეული მოტივაციის შესაბამისად). მაგალითები: „ღმერთო, შენ მაინც არ გეცოდები?“ (გვ. 281)

თურქულად: „*Kişvardi, sende hiç Allah korkusu yok mu*“ (ქიშვარდი, შენ სულ არა გაქვს ღმერთის შიში?) (გვ. 92).

ამ შემთხვევაში თარგმანი არ არის ადეკვატური. მთარგმნელი ღმერთის მაგივრად ქიშვარდის ესაყვედურება. ასე გრძელდება შემდეგაც: ფოსტალიონი კონია, სულ ავი ამბის მაუნყებელი წერილები რომ მოაქვს, წუხს და ამბობს: „(ღმერთო), ჩამოდი ფეხად და შენ თვითონ დაურიგე ამ ხალხს იგი ცნობები“ (იქვე)

თურქულად: „*Al bakalım bu işi kendi sırtına, bütün bu haberleri sen taşı bakalım*– (აბა, იკისრე ეს საქმე შენს საკუთარ თავზე, მთელი ეს ამბები შენ ატარე) (იქვე).

ვნახოთ, როგორ გრძელდება ეს დიალოგი ქართულ და თურქულ ტექსტში:

„— შენ ღმერთი ხარ და ყველაფერს გაუძლებ... მე კაცი ვარ კაცი, მეტი აღარ შემიძლია“ (იქვე)

თურქულად: „*Sen ki bir Tanrısın, her şeye gücün yeter*“ (შენ ხომ ღმერთი ხარ და ყველაფერს უძლებ) (გვ. იქვე).

ტექსტის ამ მონაკვეთში მთარგმნელი ახსენებს ღმერთს, მაგრამ არ თარგმნის ფრაზას: „*მე კაცი ვარ, კაცი*“. ალბათ, იმიტომ არ თარგმნის, რომ ღმერთის მაგივრად დასახელებული ქიშვარდიც კაცია და გაუგებრობა სწორედ თურქული ტექსტის პირველივე სტრიქონიდან იჩენს თავს: „*Kışvardı, sende hiç Allah korkusu yok mu?*“ (ქიშვარდი, შენ სულ არა გაქვს ღმერთის შიში?). ეს ყველაფერი ექვს ინვესს თურქ მკითხველში.

შეიძლება არ გავიზიაროთ ღმერთის მიმართ საყვედური ავტორისა, ღმერთის ნაცვლად ქიშვარდის დასახელებაც ჩვენთვის მთლად მისაღები არ არის, რომელიც თურქი მკითხველისთვისაც ქცეულა შენიშვნის საგნად. მაგალითად:

„*— გეყურება შენ, ღმერთო, რას დამუნჯებულხარ, ამოიღე ხმა*...“ (გვ. 281).

თურქულად: „*Hey ulu Tanrım, dedi. Hey koca Tanrı, beni duyuyor musun? Niye susuyorsun, hadi konuş!*“ (ჰეი, შენს დიდებას, უფალო, ვებერთელა ღმერთო, ჩემი არ გესმის? რატომ ხარ გაჩუმებული?).

მართალია, ღმერთის მიმართ საყვედური არ არის მიღებული, მაგრამ ამ შემთხვევაში ადამიანი გამოსავალს ღმერთის რწმენაში ხედავს და მას მიმართავს. მიმართვის ფორმა ჩვეულებრივი მოკვდავის სისუსტეზე უფრო მეტყველებს.

ღმერთი ადამიანს არ აკისრებს ისეთ ტვირთს, რის ზიდვასაც ადამიანი ვერ შეძლებს. ადამიანს აქვს ნებისყოფა და იმის გამოყენების უნარი, რაც მიანიჭა ღმერთმა.

აი, რას წერს თურქი მკითხველი ამის შესახებ: „არ მიმაჩნია სწორად, როდესაც კოლმეურნეების კრებაზე ერთი ამბობს: „უფალო, თუ დაინახე, ვინც მოიპარა რძე, ჩვენც მიგვანიშნეო“. უფალი ყველაფერს ხედავს და ამაში ეჭვის შეტანა დაუშვებელია. მწერალმა ყურადღება უნდა მიაქციოს ყველაფერს, რაც სარწმუნოებას ეხება“ (პატიჯე იალჩინი — დიასახლისი, 33 წლის, ქ. ჰათაი).

ჩვენც ვეთანხმებით თურქ მკითხველს. აქვე ჩნდება ადეკვატური თარგმანის პრობლემა. მთარგმნელმა ორმაგი ყურადღება უნდა გამოიჩინოს და სათანადოდ გაიაზროს ავტორის ჩანაფიქრი. მკითხველი არ ითვალისწინებს იმას, რომ ის თარგმანს კითხულობს, არამედ პირდაპირ შინაარსზე ფიქრობს და შესაბამისად გამოაქვს დადებითი ან უარყოფითი დასკვნა დედნის ავტორისა თუ მასში ასახული ხალხის შესახებ. ასე რომ, დედანსა და თარგმანს შორის დიდ როლს ასრულებს მთარგმნელი, ხალხებს შორის კი — მკვლევარი.

ნ. დუმბაძის რომანში „მე ვხედავ მზეს“ არის სხვა ისეთი მაგალითებიც, ორივე ხალხისთვის რომ არ არის მისაღები,

მაგალითად, ბეჟანა ეუბნება დათიკოს: „—რას შევბი, შე ულმერთო?“ (გვ. 294).

თურქულად: „*Ulan Allahsız herif-, dedi Bejan, 'Ne yapıyorsun? (შე ულმერთო კაცო, რას შერები?)*“ (გვ. 109).

როცა ადამიანი ბრახდება მეორე ადამიანზე, მაშინ მიმართავს მას ასე: „შე ულმერთო“... ეს მაშინაც ითქმება, როცა ადამიანი უღვთო საქციელს ჩაიდენს. ამგვარი გამოთქმა პირობითი ა, ემოციის ნივთიერებაზე გაჩენილი, რადგან ულმერთო ადამიანი არ არსებობს.

დაახლოებით ამდაგვარი შემდეგი მაგალითიც: კრებაზე ედემიკას შენიშვნას აძლევენ: „— *ლმერთი არ გნამს მერე, ინვალიდ თხას რომ ნველი?*“ (გვ. 273). ეს იმას ნიშნავს, რომ ლმერთის რწმენის მქონე ადამიანს არა აქვს ცხოველის ნვალების უფლება.

თურქულ თარგმანში დედნის შინაარსი გადმოცემულია, მაგრამ არ არის ნახსენები ლმერთი, რადგან აქ რწმენის საკითხი დგას და ამას თავს არიდებს მთარგმნელი: „*Sakat bir keçiyi sağmaktan utanmaz mısın?*“ (არ გრცხვენია, ინვალიდ თხას რომ ნველი?) (გვ. 82).

სხვა შემთხვევაშიც არიდებს თავს მთარგმნელი ლმერთის ხსენებას: საშურას, რომელიც რძის მოპარვას აბრალებს დათიკოს, ვასასი აფრთხილებს:

„— *ცოდვა არ თქვა, საშურა!* — *გააფრთხილა ვასასიმ.*

— *ნუ გეშინია, ამ ცოდვას როგორმე მაპატიებს ლმერთი, — დაამშვიდა საშურამ* (გვ. 275).

ამ ეპიზოდის ჩანს, რომ დაბრალება აკრძალულია და ცოდვად ითვლება. საშურას გვერდით მყოფი ვასასი ლმერთის რწმენითა და ადამიანური მოვალეობის გრძნობით აფრთხილებს საშურას. აქ ვლინდება რელიგიის როლი ადამიანთა ურთიერთობაშიც. საშურა ხვდება, რომ ცოდვა ჩაიდინა და ლმერთის პატიებაზე საუბრობს. იგი ღვთის მოიმივდია. ამ ელემენტარულ მაგალითშიც ვლინდება ქართველი ხალხის რწმენა, ღვთისადმი დამოკიდებულება.

ასეა ეს ისლამშიც (დაბრალება ცოდვად ითვლება. ადამიანმა ჯერ ადამიანს უნდა მოუბოდიშოს და შემდეგ ლმერთს უნდა სთხოვოს პატიება). სპეციალური გამოთქმაც კი არსებობს: „*Tövbe etmek*“ (მონანიება).

საინტერესოა, ზემოთ აღნიშნული ეპიზოდი როგორ არის გადათარგმნილი თურქულად:

„— *Eh suçü atun üstünden Şaşura*“, — *dedi Vassasi*, — *'Suçu atıp rahatladın ha?'* (ეი, შენ, შენი ბრალი უკვე მოიხსენი კისრიდან, ბრალი მოიხსენი და ამოისუნთქე ხომ?).

„— *Günahü vebali benim boynuma*“, — *dedi Şaşura*“ (ჩემს ცოდვაზე მე ვაგებ პასუხს, — თქვა საშურამ) (გვ. 85).

თარგმანი აქაც არაადეკვატურია: ვასასი არც ახსენებს საშურას, იმას, რომ მან ცოდვა ჩაიდინა და თავისთავად არც ჩანს საშურას იმედი ლმერთისგან პატიებისა. დედნისეული სინამდვილე

შესაბამისად რომ ასახულიყო თარგმანში, თურქი მკითხველი უფრო გაერკვეოდა ქართველი ხალხის რწმენაში.

რომანში განსაკუთრებულად არის წარმორჩენილი ღვთისმშობელი, რაც არც არის გასაკვირი. ნაწარმოების ავტორი ხომ ღვთისმშობლის ნილხვედრი ქვეყნის შვილია.

საყოველთაოდ არის ცნობილი, რა მნიშვნელობა ენიჭება ღვთისმშობელს, ქრისტიანობასა და, განსაკუთრებით, ქართველი ხალხის ცხოვრებაში.

ჩვენ უფლება გვაქვს, იგივე ვთქვათ საერთოდ მუსლიმანობასა და, კერძოდ, თურქი ხალხის მიმართ. ღვთისმშობელი ისეთი მნიშვნელოვანი და წმინდა ფიგურაა მუსლიმანებისთვის, რომ თითქმის სამი გოგონადან ერთს სახელად მარიამს (თურქულად ერყემ) არქმევენ.

„იესო წმინდა მარიამის შვილია. მარიამი სამოთხის რამდენიმე მანდილოსნიდან ერთ-ერთი ყველაზე კეთილი ქალბატონია. ზოგიერთი თეოლოგის მიხედვით ის გამორჩეულია თავისი სინწინდით. ის სუფთა ტომის ასულია, რომელიც დაბადებიდანვე პატიოსნად იზრდებოდა“ (S. Yıldırım, 1996, 3).

„ყურანში მარიამი 12 სურის 31 აიაში არის ნახსენები, აქედან სამ აიაში ორ-ორჯერ. გარდა ამისა, მე-19 სურას „მარიამი“ ეწოდება. 11 სურას 22 აიაში (2:87, 256; 3:45; 4:157, 171; 5:17, 17, 46, 72, 75, 78, 110, 112, 114, 116; 9:31; 19:34; 23:50; 33:7; 43:57; 57:27; 61:4, 16) მარიამი გვხვდება ფრაზაში: „*იესო, ძე მარიამისა*“, მამის ხსენების გარეშე, რადგან მუსლიმური ტრადიციის თანახმად იესოს არ ჰყავდა მინიერი მამა“ (7, 328) (ი. მახარაძე, 2003, 192).

გ. ლობჯანიძის აზრით, მარიამი ყურანში არის არა იმდენად საკუთარი სახელი, რამდენადაც სახე-სიმბოლო, რომელიც ტიპოლოგიურად იმეორებს ისლამამდელი არაბული პოეზიის სახე სიმბოლოთა არქიტექტონიკას და, როგორც თავისებური ალევორიული კოდი, გარკვეულ ცნებას ანდა ქალის იდეალურ სახებაში თავმოყრილ მნიშვნელოვან თვისებებს გამოხატავს (გ. ლობჯანიძე, 2003, 64).

პატივისცემა იმაშიც გამოიხატება, რომ მუსლიმანი ღვთისმშობლისადმი სახელით მიმართვის უფლებასაც არ აძლევს თავს—სახელის წინ ამატებენ ზ-ს, რაც ნიშნავს უწმინდესს. ყოველდღიურ ცხოვრებაში კი ასე მოიხსენიებენ მას: ერყემ ნა (დედა მარიამი).

სამწუხაროდ, თარგმანში ეს ასე არ არის. ზოგიერთ ეპიზოდში სიტყვა „ღვთისმშობელი“ არც არის გადატანილი:

„— *მამიდაჩემი დგას სოფლის ეკლესიის წინ, თეთრ საქორწინო კაბაში გამონყობილი, თეთრი, მალალი, ღვთისმშობელივით ლამაზი*“ (გვ. 226).

თურქულად: „— *Keto Halam, köy kilisesinin önünde, bembeyaz gelinliğinin içinde erişilmez güzelliğiyle duruyor*“ (მამიდაჩემი სოფლის

ეკლესიის წინ ქათქათა საპატარძლო ტანსაცმელში გამონყობილი მიუნვდომელი სილმანით გამოიყურებოდა) (გვ. 12).

ზოგჯერ თარგმანში დარღვეულია ზემოთ აღნიშნული ტრადიცია და ღვთისმშობელი სულ სხვაგვარად არის მოხსენიებული:

„— მამიდა ბაბუაჩემის სკივრში რომ ხატი დევს, იმაზე გამოსახულ ღვთისმშობელს ჰგავს, მარიამს, და ქეთევანი ჰქვია“ (გვ. 219).

თურქულად: *„Halâm, gözüme hep, büyükbabamın sandığındaki Tanrı'nın anasının resmine benzeyen o Madonna gibi görünüyordun“* (მამიდა ჩემს თვალში მადონას, ღმერთის დედის სურათს, ჰგავდა და ეს სურათი ბაბუაჩემის სკივრში ინახებოდა) (გვ. 10).

როცა მუსლიმანები ამა თუ იმ ტიქსტსა თუ ზეპირ საუბარში მოიხსენებენ Hz Meryem-ს (წმინდა მარიამს) ან Meryem Ana-ს (დედა მარიამს), მაშინვე გამოსახება ღვთისმშობლის სინმინდე და მთელი კეთილადამიანური თვისებები. ამ გაგებას თარგმნისეული *Tanrı'nın Anası* სრულიად მოკლებულია. დაკარგულია დედნისეული ეფექტიც.

ანალოგიურია მთარგმნელის დამოკიდებულება სიტყვა ღმერთის მიმართაც. ნაცვლად Allah-ისა იგი იყენებს Tanrı-ს. ჩვეულებრივ საუბარში რომ იყოს Tanrı, კიდევ არა უშავს, მაგრამ არის ისეთი გამოთქმები, კერძოდ, დალოცვის ფორმები, რომელთა შეცვლა ენობრივი ლაფსუსია — იდიომური შესატყვისების დარღვევაა. მაგალითად, *„ღმერთი იყოს შენი მფარველი!“*, თურქულად: *„İlah seni korusun an Allah senden razı olsun!“* (ღმერთმა შენ დაგიფაროს!).

ქრისტიანული სარწმუნოების ნაკვალევი განსაკუთრებით კარგად ჩანს ქართველი ხალხის დალოცვის ფორმულებში. ამ მოსაზრების ერთ-ერთი დასტურია ნ. დუმბაძის *„მე ვხედავ მზეს“*.

„ღმერთმა გაცოცხლოს!“ — ასე დალოცა ნანარმოების ერთ-ერთმა პერსონაჟმა, ლუკაიამ, ანატოლი. ღმერთის მიერ შექმნილი ადამიანის სიცოცხლის ხანგრძლივობა ისევე ღმერთის ნებაზეა დამოკიდებული. ამიტომ დაილოცა ასე ლუკაია. როგორც ვხედავთ, ადამიანი სიცოცხლითაც და სიკვდილითაც ღმერთთან არის დაკავშირებული.

ამ დალოცვის ფორმულის თურქული თარგმანიც კარგად არის შესრულებული: *„Tanrı ömrünü daha uzun etsin!“* (ღმერთმა უფრო დიდხანს გაცოცხლოს!) (გვ. 123). მუსულმანური რელიგიის მიხედვითაც ადამიანის შექმნა და მისი სულის გაცოცხლება ღმერთის ნებაა. ამიტომაც ამგვარი დალოცვა თურქი მკითხველისთვისაც სრულიად ბუნებრივია. თურქი ხალხიც ხშირად იყენებს ამ ფრაზას. შეიძლება ითქვას, რომ აღნიშნული დალოცვის ფორმა არის მადლობის გადახდის ღვთიური და მხატვრული ფორმა.

ადამიანები ისევე სხვადასხვაგვარად გამოხატავენ მადლობას დალოცვის ფორმით, როგორც სხვადასხვაგვარად იცვამენ.

ადამიანური თვისებებითა და სხვათა დახმარების უნარით გამორჩეული პერსონაჟები სოსოია და ანატოლი განუული სიკეთის საფასურად არაფერსელიან, მაგრამ მათ მშრალი მადლობაც არ ეკადრებათ. ამიტომ მიდიან ისინი ლუკაია ფოცხიშვილის ოდასთან, პირდაპირ ადიან სახურავზე გადმოსათოვლად. ამის შემდეგ მადლიერი ლუკაია მათ მიმართავს:

„— რატომ ნუხდებით, შვილებო, ღმერთმა თქვენი მარჯვენა გაახაროს!“ (გვ. 301).

დალოცვის ფორმულა აქ ზუსტი მისამართით არის გამოყენებული. სოსოია და ანატოლი ლუკაიას ფიზიკურ დახმარებას სწორედ საკუთარი მარჯვენის წყალობით უწევენ. სწორედ მათი მარჯვენაა აქ დალოცვილი. აღნიშნული ფორმული ს („ღმერთმა თქვენი მარჯვენა გაახაროს!“) შესაბამისია თურქულში: *Elinize sağlık!* თურქეთში ეს გამოთქმა ძირითადად იხმარება დიასახლისების მიმართ, კერძოდ, კარგად გამასპინძლების შემდეგ. თუმცა არაიშვიათად გამოიყენება ხელით კარგად შესრულებული საქმის მოწონების აღსანიშნავად. სამწუხაროდ, მთარგმნელმა გვერდი აუარა თურქეთში ძალიან გავრცელებულ ამ გამოთქმას და სულ სხვა აზრი ჩადო მის მიერ გადათარგმნილ დალოცვაში: *„aydi Tanrı da sizi hoşnut etsin, gönülinüzce versin~* (ღმერთმა თქვენ გაგახაროთ, რაც გულით გინდათ, ის მოგცეთ!) (გვ. 119).

სარწმუნოებრივი შინაარსია მოცემული აგრეთვე დალოცვის ფორმულებში: *„ნუგეში ნუ მოგიშალოთ ღმერთმა!“* (გვ. 302).

თურქულად: *„Tanrı ömrünüzü artırsun, mutluluk versin, ümidinizi kaybettirmesin“* (ღმერთმა თქვენ დიდხანს გაცოცხლოთ, ბედნიერება მოგცეთ, თქვენი იმედი არასდროს არ დაგეკარგოთ!) (გვ. 124):

„— აგაშენა ღმერთმა, როგორ ყიდი, ბიძიკო, ამ ჩექმას?“ (გვ. 347.) თურქულად: *„Hay Allah iyiliğini versin“*; *dedi. „Yani harika bir poitin bu, bulunmaz bir parça, ne diye satıyorsun yani“* (აგაშენოს ღმერთმა, ე. ი. ეს მაგარი ჩექმაა, ძნელად მოსაძებნი რაღაცაა, რატომ ყიდი ამას?) (გვ. 179.)

დედნისა და თარგმანის შედარებიდან ჩანს, რომ დალოცვის ფორმულები ქართულსა და თურქულში თითქმის ერთნაირია, ერთი და იმავე შინაარსითა და გაგებით, ამავე დროს ფართოდ იხმარება. აქედან გამომდინარე, ნ. დუმბაძის ნაწარმოები „მე ვხედავ მზეს“ და მისი თურქული თარგმანი დიდ როლს თამაშობს ორი ქვეყნის ხალხთა კულტურის შერწყმასა და დაახლოებაში.

დამონებანი:

დუმბაძე 1982: Dumbadze N. Güneşi Görüyorum (Çevr.: Mehçure Karaören), İstanbul: 1982.

დუმბაძე 1988: დუმბაძე ნ. თხზულებანი, ნიგნი I, თბ.: 1988.

- ლობჯანიძე 2003:** ლობჯანიძე გ. მარიაშთან დაკავშირებული ნარატივი ყურანში: ჟურნ. „პერსპექტივა“, თბ.: 2003.
- მახარაძე 2003:** მახარაძე ი. სემიტოლოგიური ძიებანი. თბ.: 2003.
- ქირი 2006:** ქირი მ. დიდი ჰუმანისტი ნ. დუმბაძე, ახალი ხიდი, თბ.: 2006).
- ქირი 2008:** ქირი მ. როგორ აღიქვა თურქმა მკითხველმა ნ. დუმბაძის რომანი „მე ვხედავ მზეს“, ქუთაისის უნივ. პუმ. ფაკ. შრომები. ტ. IX, 2008.
- ილდირიმი 1996:** Yıldırım S. Mevcut Kaynaklara Göre Hıristiyanlık, İrk yayınları, İzmir, 1996.

მაგიური ძალის სიტყვისა და ქმედების ჩაკეტვა, როგორც საკრალური რიტუალი

შეუცნობელ გარესამყაროში უძველესი ადამიანის ცხოვრება, მიღებული თვალსაზრისის თანახმად, აღსავსე იყო ლელვით, სიხარულითა და შიშით. მისი გრძნობები და ემოციები მატერიალიზდებოდა მეტაფორებში და საფუძველს უყრიდა მითის წარმოშობას. ამ დროის ადამიანი ჯერ კიდევ არ აცალკევებდა თავს გარესამყაროსაგან. დროთა განმავლობაში შეიქმნა იმისი პირობები, რომ ადამიანს დაეგროვებინა ცოდნა თავისი ინდივიდის შესახებ ჯერ ბუნების გარემოში და შემდეგ უკვე სიმბოლურ სამყაროში. ე. კასირერი მიიჩნევს, რომ ადამიანი მხოლოდ ბუნების გარემოცვაში კი არ ცხოვრობს, არამედ უპირველესად სიმბოლურ სამყაროში (კასირერი, 1995: 177). ეს სამყარო ადამიანის ცხოვრების მითურ პერიოდში წარმოშობს სიმბოლურ ფორმას, გარკვეულ გონით კონსტრუქციას, განსაკუთრებული სტრუქტურის მქონე აზროვნების სიმბოლურ ფორმას.

ადამიანისთვის ბუნებაში მიმდინარე პროცესების შემეცნება და ახსნა განვითარების ახალი ეტაპია. ცასა და მასზე განლაგებულ მნათობთა, ასევე დედამიწის შესახებ ცოდნის დაგროვების პარალელურად ადამიანს უნდა გაერკვია თავისი არსებობისა და მიზნების რაობა, შეემუშავებინა ქცევის წესები. ყოველივე ეს ადამიანისგან მოითხოვდა მითში, შემოქმედების პირველ პროდუქტში, არსებული სინამდვილის ისე მოდელირებას, რომ დამყარებულიყო წესრიგი, საგნებს და მოვლენებს მისჩენოდათ საკუთარი ადგილი. ის, რაც რთული და გაურკვეველი იყო მათთვის, გასაგებად ექციათ ანალოგიების საშუალებით.

უძველეს დროში მცხოვრები ადამიანისათვის სამყარო მთლიანი და ჰარმონიული იყო, რომელშიც წესრიგი სუფევდა. იგი ამ სამყაროს ნაწილად მოიაზრებდა თავს, მაგრამ ამავე დროს, მიუხედავად მონესრიგებულობისა, გამოკვეთილი იყო წინააღმდეგობები: კეთილი — ბოროტი, ნათელი — ბნელი, შინა — გარე, თავისი — სხვისი. პირველყოფილი ადამიანის ცოდნა ამაღლდა იქამდე, რომ მათი ცხოვრების მუდმივი თანამგზავრი სამყაროები: თავისი — სხვისი, კეთილი — ბოროტი, ნათელი — ბნელი, მართალია, ერთმანეთის მსგავსად იყო მოწყობილი, მაგრამ დამოკიდებულების მიხედვით მაინც განსხვავდებოდა, კერძოდ, „თავის“ და „კეთილ“ სამყაროებს დადებითად ეკიდებოდნენ, ხოლო „ბნელი“ და „სხვისი“ სამყაროებისადმი მტრული მიმართება ჰქონდათ (ნეკლუდოვი 1975: 185). უძველესი შეხედულებები დედამიწაზე ბნელი

ძალების, მავნე სულთა დამკვიდრების ორ გზაზე მიგვიითებენ. ერთია მათი ქვესკნელიდან ამოსვლა, მეორე — მთვარიდან ჩამოღწევა (მთვარის ფაზების გააქტიურებასთან დაკავშირებით). მთვარისადმი შიშის შესახებ ცნობილია. მეგრელთა შიშზე მითითებულია საქართველოში მოგზაურ XVII საუკუნის მისიონერთა ჩანაწერებში: მთვარის რისხვის მოლოდინით ორშაბათ დღეს განსაკუთრებით ფრთხილობდნენ — ხორცს არ ჭამდნენ, სამგზავროდ არ მიდიოდნენ, შინიდან არაფერს გასცემდნენ (შანავა 1989: 38). ადამიანს სჯეროდა, რომ მავნე სულები მას მიწისა და წყლის მეშვეობით აავადებდნენ, მათ შორის, ინფექციური დაავადებებით — „სახადებითაც“. პირველყოფილი დაუცველი ადამიანის საზრუნავს „სხვა“, „ბნელი“ სამყაროდან მოვლენილ მავნე სულთა ზეგავლენის შესუსტება (ან მისგან გათავისუფლება) შეადგენდა. სულების უარყოფითი გავლენისაგან დაცვისას ადამიანმა ირწმუნა სიტყვის მაგიური ძალა და შელოცვის სიტყვიერ ფორმულებთან ერთად შეიმუშავა ქმედებები. ვფიქრობთ, მოგვიანებით ისევ მაგიურობის რწმენით წარმოთქვამდნენ ვედრებას იმის იმედით, რომ ახალი მთვარე — მათი ღმერთი — შეისმენდა: „ახალო მთვარე, ღმერთო, შენ გამახარეო!“ (შანავა 1989: 38).

სიტყვის მაგიური ძალის რწმენამ საკრალურობა შესძინა როგორც შელოცვის ტექსტს, ისე მის თანმხლებ ქმედებას. იდუმალება იმაში გამოიხატა, რომ მაგიური ზემოქმედების ძალის მქონე სიტყვის გამჟღავნება, სხვის გასაგონად თქმა, დაუკარგავდა მას ძალას და სასურველი შედეგი ვერ მიიღწეოდა. ამიტომ საჭირო გახდა მისი „ჩაკეტვა“, რომლის ერთი ფორმა იყო ტექსტის ჩურჩულით წარმოთქმა. შელოცვის დამთავრებას თან ახლავს ქმედება — ავადმყოფს პირჯვარს გადასახავენ (ჩანს, ქრისტიანული ხანიდან) და ასმევენ ნახშირით (იგი ცეცხლის, როგორც გამწმენდი საშუალების პროდუქტია, ანუ თავისში ინახავს ცეცხლის ენერგიას) განმწმენდილ წყალს.

მაგიური ძალის მქონე სიტყვის ჩაკეტვის მეორე ფორმა უკავშირდება წრეს, რომლის ცენტრში ექცევიან ავადმყოფი და შემლოცველი. ეს წრე საზოგადოდ მითოლოგიაში ცნობილი წრის ფუნქციის იდენტურია. ის შელოცვაშიც საკრალურ როლს თამაშობს — ამ მიკროსივრცეში ქმნის ნესრიგს, რითაც აადვილებს ავადმყოფობაზე მაგიურ ზემოქმედებას. რწმენის თანახმად, სიტყვა მხოლოდ ჩურჩულით წარმოთქმული, წრეში ჩაკეტილი, ინარჩუნებს თავის ძალას, წრის გადაღმა იგი ცარიელია. მართებულია დაკვირვება: „წრის შიგნით ბრუნავს, ტრიალებს მაგიური სული, წრეშია იგი ცხოველმყოფელი. გამოაღწევს რა იგი გარეთ, ჰკარგავს ძალას...“ (ბუხრაშვილი 1988: 213).

წრეს ქმნის და იმავე ფუნქციისაა მწოლიარე ავადმყოფის გარშემო შემლოცველთა სიარული. ზოგჯერ სამი დედაკაცი ჭინჭარს (ზემოქმედების დამხმარე ძალა) ურტყამს მის საბანს, დადის და თან

ულოცავს (გაგულაშვილი 1986: 185). შელოცვის ამ ფორმაში შეუძლებელია არ დავინახოთ მაგიური ქმედების სინკრეტული ხასიათი (სამი ელემენტიდან აშკარად გამოხატულია ორი, სიტყვა და ქმედება, მესამე, მელოდია, სიტყვიერი ტექსტის რიტმში უნდა ვეძიოთ, რადგან, ჩვეულებრივ, შელოცვის ტექსტები რიტმულობით არიან გამორჩეულნი). ავადმყოფის წრით შემოსაზღვრა ერთდროულად ორ ფუნქციას ასრულებდა: ერთი მხრივ, აძლიერებდა სიტყვის მაგიას, ხოლო, მეორე მხრივ, ხელს უშლიდა ავადმყოფობის სხვაგან გადასვლას. და კიდევ: წრეს ენაცვლება ტყეში საგანგებოდ ამოთხრილი პატარა ორმო, რომელშიც შემლოცველი შინ გამომცხვარ კაკლის ოდენა ღვეხელსა და ავადმყოფის სიმაღლის თაფლის სანთელს წრიულად ახვევს და ისე მარხავს. წითელი ქარის შელოცვის შემდეგ სიმსივნეს მთაში ირმის ტყავის თასმით შემოსაზღვრავდნენ. ბნედის დროს კი მინაზე დაცემული ავადმყოფის ირგვლივ ხანჯლით წრეს შემოავლებდნენ (მინდაძე 1981: 87).

ისევ წრიული მოქმედების, წრეში ჩაკეტვის იდეის ძირითადობა გამოსჭვივის მეორე რიტუალში, რომელიც ქართლ-კახეთსა და ხევში „თავშემოვლის“ სახელით არის ცნობილი. ამ რიტუალსაც ის რწმენა ასაზრდოებს, რომ დედამინა — ქვესკნელი ერთი მთელია, როგორც საზოგადოდ სამყარო (მათი ერთ პრინციპზე მონყობის შესახებ წარმოდგენის დასტურად შეგვიძლია დავასახელოთ ზღაპარში აღწერილი ქვესკნელის ვითარება). ცოდნა შუასკნელსა და ქვესკნელში ცხოვრებისეული წესრიგის მსგავსებაზე ზღაპარში მითიდან გადმოვიდა და შეუცვლელად დამკვიდრდა. ამ ვითარებაშიც უცვლელი დარჩა მათ შორის არსებული ოპოზიციისა და მისი დაძლევის გზაც: უძველეს ადამიანთა კოლექტივს მითის, ჩვენ შემთხვევაში რიტუალური ქმედების, შესრულებით შეეძლო პრობლემის მოგვარება. მითურ მსოფლგაგებაზე აგებული „თავშემოვლის“ რიტუალი „ბოროტის“ — „სხვისის“ გულის მოსაგები ვედრებაა. საყურადღებოა, რომ რიტუალში ერთ მთლიანობაში არის წარმოდგენილი, ერთმანეთს ავსებს მაგიური ძალის მქონე სიტყვა და ქმედება: სახადით დაავადებული ბავშვის დედა ან ბებია მკერდს გაიშიშვლებდა (კონტაქტის გაძლიერებული ფორმა!), „ძუძუებს მინაზე გაათრედა“ და ფორთხვით სამჯერ შემოუვლიდა ავადმყოფის სანოლს სიტყვებით: „დედამინავ, გვაპატიე ჩვენი უდევრობა, გვაპატიეო, ჩემი შვილი კარგად მიმყოფეო“ (მინდაძე 2001: 156).

შელოცვის ტექსტებში თხოვნა-ვედრების ფორმაა წარმმართველი, თუმცა გვხვდება დაავადებაზე მაგიური სიტყვით ძალადობის შესაძლებლობაც (ფაქტობრივად, შელოცვაც ხომ ზემოქმედების (ძალადობის) შენიღბული ფორმაა). შემლოცველი უხილავ ძალასთან ურთიერთობის მუქარის ფორმას ირჩევს:

„...გამაე, თორემ გამოგიყვან შავის ცხენის ჭიხვინითა,
გამაე, თორემ გამოგიყვან შავი ხარის ყვირილითა...“

გამაე, თორე გამოგიყვან შავი ღორის ყლმუილითა,
გამაე, თორე გამოგიყვან შავი ძაღლის ყმუილითა,
გამაე, თორემ გამოგიყვან შავი გველის ნივილითა..."
(მიოშვილი 1994: 138)

ნითელი ქარის შელოცვის ეს ტექსტი მრავალმხრივია საინტერესო. უძველესი აზროვნების თვალსაზრისით, ყურადღებას იმსახურებს ნითელი ქარის მდებრობითი სქესის არსებად მოაზრება, მასთან შავი ფერის დაპირისპირება და მუქარისთვის დასახელებულ პერსონაჟთა სიმრავლე. ჩამოთვლა ალტერნატივას ქმნის. შესაძლოა, რომელიმე მათგანმა მართლაც დაძლიოს „ნითელი კაბით, ნითელი თავშლით, ნითელი ჩექმით“ ადამიანის სხეულში ჩაბუდებული ქარი.

წრის, როგორც ჩაკეტილი სივრცის, ზოგადი ფუნქცია დასტურდება ქართულ ზღაპარში, ეპოსსა და ეთნოგრაფიულ ტრადიციებში. რომანტიკულ ეპოსში „ეთერიანი“ ასეთი ჩაკეტილი სივრცე ორჯერ გვხვდება. მურმანმა მოიპოვა თუ არა ეთერი, „ბროლის ციხეში“ გამოამწყვდია, რათა აბესალომისგან დაეშალა. თავის მხრივ, ეთერმა მურმანისგან თავის დაცვისა და ვითარებაში გარკვევის მიზნით ხალხური ჩვეულება მოიშველია, „დედამთილ-მამამთილს ერთი ოთახი გამოსთხოვა, შიგ ერთი ქვა შეატანინა, თავით დაიდო და დანვა. ამ ოთახში ცხრა დღეს ნება არავის ჰქონდა შესულიყო“ (ქურდოვანიძე 1974: 53).

საგულისხმოა ჩაკეტილი წრის ფენომენის საყოველთაო გავრცელება. დაცვის ამ ფორმას იმავე ფუნქციით იყენებენ სხვა ხალხებიც. სახლის ჩაკეტილ სივრცეს თავისებურ „უსაფრთხოების პერიმეტრად“ მიიჩნევენ კარელიაში (ლაგონენი 1984: 171). კავკასიურ, კერძოდ ქართულ ეთნოგრაფიულ სინამდვილეში, მსოფლიოს სხვა ხალხების ყოფის მსგავსად, მაგიური დანიშნულება უდასტურდება წრეს, მრგვალ ფორმას (ბარდაველიძე 1939: 22). ქართულ ზღაპარში ხშირად ვხვდებით უკარფანჯრო მრგვალ შენობას. ეს არის კოშკი. მისი ფორმა ქმნის „შინა“ (დაცულ, გამოყოფილ) სივრცეს. კოშკში „გარე“ ძალები ვერ აღწევენ, არც შიგნიდან შეიძლება გამოსვლა. იქ სწორედ იმიტომ აცხოვრებდნენ „მზეთუნახავებს“ — მზისგანაც კი თვალშეუვლებ არსებებს. ზღაპარში „ხასან-ხუსანა“ ვკითხულობთ: ბიჭმა დაინახა კვერცხივით მრგვალი კოშკი. შემოუარა გარშემო, კარები ვერ ნახა (შიგ სამი მოტაცებული მზეთუნახავი იჯდა) (სიბრძნე, I, 1964: 117); „ზღაპარი უხეიროსი“ გვაუწყებს, რომ რკინის კაცს კოშკში უზის მოტაცებული ქალი (იქვე: 136); „კლდეზე კოშკი დგას, ამ კოშკში ერთი ქალია, შვიდ ნელინადმი ერთხელ ელება იმ კოშკს კარი, სადაც პირველად მზე მიადგება“ (იქვე: 160); ქალი მარმარილოს კოშკში ზის, ცივ ნიავეს არ აკარებენ... (იქვე: 167).

„ამირანიანში“ ვკითხულობთ:

„უცხოს მთაზე კოშკი ნახეს, ანაგები ბროლის ქვისი,
მოუარეს გარემურგვლათ, ვერ იპოვეს კარი მისი...“

სადაც რომ მზემ პირი მოჰკრა, ამირანმა — მუხლი მგლისი,
კოშკმა პირი იქ გააღო, იქ შეება კარი მისი.”
(სიხარულიძე 1970: 97).

ქართველი არქეოლოგები მიიჩნევენ, რომ წრიული ფორმა აღმოსავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოცენებული და ჩამოყალიბებული უძველესი არქიტექტურული ფორმაა (ჯაფარიძე 1971: 16; ჯავახიშვილი 1973: 349).

ქართულ საზღაპრო ეპოსსა და ხალხურ თამაშობებში ნაგებობის აუშენებლადაც იქმნება წრე, ანუ შეუღწეველი სივრცე. ალ. ოჩიაურის მოწმობით, ხევსურეთში სცოდნიათ წრის შემოვლება და მასში „მესმინაედ დაჯდომა“ — უსმენდნენ კუდიანებსა და ემმაკებს [ოჩიაური 2002: 336]. წრით სივრცის დაბორკვის, ტერიტორიის ხელშეუხებლად ქცევის ინსტრუმენტად იყენებენ ხმალს, ხანჯალს, ჯოხს, თანამედროვეობაში ცარცს და სხვ. წრით სივრცის ჩაექტვის ქმედება მაგიური რწმენით საზრდოობდა, ჩვენს დროში კი რწმენისგან დაცლილი გადმონაშთი დაგვრჩა. შემოხაზული წრე, ისევე, როგორც სახლი (ბაიბურიანი 1983: 127), ორ სივრცეს მოიცავს. წრის გარე ნაწილი ღია სივრცულ არეალში გადის, ანუ საზღვარს ქმნის დანარჩენ სამყაროსთან, მასთან ურთიერთობის (დაპირისპირების) შესაძლებლობას იძლევა (საზღვარსა და მიჯნასთან დაკავშირებით გვახსენდება ლოგინში ხმლის ჩადების წესი. ეს შეხების აკრძალვის ფორმაა, რომელიც ზღაპარშიც შემორჩა. ქალსა და კაცს შორის ჩადებული ხმალი სანოლის ორ მონაკვეთს აცალკევებს. თავის მხრივ, სანოლის მარჯვენა და მარცხენა მხარეები ოთახის სივრცესთან მიმართებაში შეგვიძლია წრეებად ჩავთვალოთ).

წრის შინა სივრცე ჩაკეტილია, შესაბამისად, მასში საკუთარი წესრიგის დამყარებაა შესაძლებელი. ზღაპრის გმირს, რომელიც წრის შიგნითაა დარჩენილი, უსაფრთოდ ყოფნის გარანტია აქვს. ამავე რწმენის საფუძველზე გადაირჩენენ თავს ზღაპრის დევნილი მზეთუნახავი და მისი შვილები. დამხმარე ცხოველ პერსონაჟს, ცხენს, განზრახული აქვს თავის ჩაგრულ მზეთუნახავს შეუქმნას სივრცე, რომელიც „კოსმოსის“ (აბაკელია 1991: 91) დარად შეგვიძლია აღვიქვათ. ცხენი ეტყვის ველის ყვავილს: აიღე დანა, ყელი გამოშჭერიო. ასო-ასო დამჭერ, დამალაგე, მერე ინატრე, რაც გინდა და იმად გექცევა ჩემი ნაჭრებიო. თუ მეც რამედ გინდივარ, ჩემთვისაც გადადე ერთი ნაჭერიო. დახუჭა თვალი [ქალმა], დაკლა ცხენი, დაჭრა ასო-ასო და ინატრა. გაცოცხლდა ისევ ცხენიც და გაიმართა მშვენიერი დუქანბაზრიანი ქალაქი (სიბრძნე, I, 1964: 490). „თვალჩიტას“ ზღაპარში „ქალაქმშენებლობის“ მთელი გეგმაა წარმოდგენილი: „რომ მოვეკვდები, გამატყავე, ხორცი დაჭერი, ძვალი ცალკე დაანყე, რბილი — ცალკე. მერე აიღე ძვლები და მინდორში შორი-შორ დაყარე, იქ მაღალი გალავანი (უფრო ვრცელი შემოზღუდული სივრცე, რომლის შიგნით სხვა ჩაკეტილი სივრცითი

ტერიტორიები შეიძლება ყოფილიყო — თ.ქ.) შემოევლება; ჩემი ორი ფეხი აი, იმ ალაგას ერთმანეთის პირდაპირ დადე; იქ შესასვლელი კარები (სამყაროში „გასასვლელი“ — თ.ქ.) შეებმება... ხორცი შუა მინდორში რიგზე ერთი იქით დააგდე, მეორე — აქეთ... ქალაქი გაშენდება ფართო და გრძელი ქუჩებით, მალაზიებით და სასადილოებით; ჩემი თავი თავით დაიდეთ, ძუა — ფერხთით, ტყავი ზედ დაიხურეთ, ორი ფეხი აქეთ იქიდან დაიდეთ. იმ ადგილას აშენდება მარმარილოს სასახლე...” (სიბრძნე, II, 1964: 86).

ზღაპრების ამ ეპიზოდებში რამდენიმე საინტერესო მომენტი იმსახურებს ყურადღებას. ზღაპრებში განხორციელებულია მსხვერპლშენიერვის რიტუალის ერთ-ერთი ფორმა — თვითშენიერვა. მითისტვის ცნობილი წარმოსახვითი სიკვდილის ეს მოტივი მთავრდება შემდგომი მაგიური გაცოცხლებით. ზღაპრებში დანაწევრებული სხეულით მინდვრის განაყოფიერების მითური მოტივის ვარიანტი გვაქვს (სიუხვის ერთი ფორმა შეცვლილია მეორით).

ზღაპრებში წარმოდგენილი კონფლიქტები დაპირისპირებულ ძალთა შორის მიმდინარე ბრძოლაა. მითოსური ცნობიერებისათვის დამახასიათებელი ბინარული ოპოზიციები (ხიდაშელი 2001: 32), ბუნებრივად აითვისა ზღაპარმა. ამიტომ მოითხოვს ზღაპრის ესთეტიკა, ისევე როგორც მითისა, ბრძოლის გამარჯვებით დასრულებას (ქაოსის ლიკვიდაციას), რასაც შედეგად წესრიგის აღდგენა მოსდევს. თვითშენიერვისთვის მზაობაში მყოფი ცხოველი-პერსონაჟები თავიანთი სიკვდილით სწორედ წესრიგის გამარჯვებას ეწირებიან, მაგრამ სიკვდილი ამ შემთხვევაში არ არის საბოლოო საფეხური — მკვდრებისგან ახალი სიცოცხლე აღორძინდება.

ზღაპრებში ბრძოლის რიტუალი ორიენტირებულია სიკეთის გამარჯვებაზე. მეზღაპრე ცხენის, როგორც გულთმისანი არსების, პირით არიგებს დევნილ ქალს. ამ დარიგებაში გათვალისწინებულია წესრიგის დამყარების საშუალების შესახებ წარსული ცოდნა. მეზღაპრის ამ გამოცდილების განხორციელება ახლად შექმნილ ილუზორულ სამყაროში ამკვიდრებს წესრიგს: ორივე ზღაპრის დევნილი ქალები შვილებთან ერთად იღვიძებენ ბრწყინვალე სასახლეებში, სადაც თავად არიან თავისი ბედის ბატონ-პატრონები. ზღაპრის გმირები კარგად გრძნობენ თავს წესრიგის დამკვიდრების შედეგად შექმნილ ახალ რეალობაში.

წრის, როგორც დაცული სივრცის საკრალურობის შესახებ ცოდნა უძველესი დროიდან მოდის და, ჩანს, არ დაიკარგება.

ჩაკეტილი სივრცე მეტაფორად არის ქვეული ფშაველი მელექსის ივანე გორზაშვილის მიერ თავის ტრაგიკულ ხედრზე 1950 წელს ნათქვამ ლექსში „რა ვქნისა“ ციხე ავაგე“ (თემასთან დაკავშირებით მასზე ყურადღება მიგვაქცევინა პროფ. ა. არაბულმა).

გაუსაძლისმა სევდამ კაცს გარშემომყოფთაგან თავადვე შემოასაზღვრინა ვირტუალური წრე, რომელიც სიმბოლურად ციხის

შეუღწეველ სივრცესთან არის გატოლებული და ამით გლოვის, ანუ თავის თავში ჩაღრმავების შესაძლებლობა მოაპოვებინა. ადამიანმა იცის, რომ ამ ქვეყნად მუდმივი არაფერია, დრო კლავს და კურნავს კიდეც და წრესაც გაეხსნება პირი. ეს ოპტიმიზმს სძენს წუხილიან ლექსს, რომელშიც ხალხური წარმოდგენა მშვენიერ პოეტურ საბურველშია გახვეული:

„რა ვქნისა“ ციხე ავაგე,
ჯავრი შევაბი კარადა,
საიქიოდან მოვიდნენ
ამ ციხის სანახავადა.
ბევრი უარეს ციხესა,
კარ ვერ გატეხეს ძალადა,
მემრე თქვეს: დრო რო მოალის —
კარ გაიღების თავადა!..

(სიხარულიძე 1970: 379).

ბუნებრივია, ჩვენ დროში მაგიური სიტყვისა და ქმედებებისადმი რწმენა შესუსტებულია, თუ თითქმის გამქრალი არა, მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ ზოგიერთ ადამიანში განსაკუთრებული ბიოენერჯის არსებობას, შეიძლება ვირწმუნოთ ზემოხსენებულ მაგიურ მოქმედებათა რეზულტატურობა. სოფლებში ყველა მეორე ხომ არ არის შემლოცველი? შესაბამისად, შედეგიანი შემლოცველის სახელს დაიმკვიდრებენ ხოლმე სწორედ ბიოენერჯის მფლობელი ქალები. მათი ავადმყოფებზე ზემოქმედების შედეგი თვით შელოცვის პროცესშივე ფიქსირდება, როცა შემლოცველი მთქნარებას იწყებს. ეს იმაზე მიგვანიშნებს, რომ ავადმყოფიდან მავნე ძალის გამოდევნისათვის იგი საკუთარ ენერჯიას ხარჯავს და სუსტდება.

სივრცის ჩაქეტვის უძველესი ტრადიცია ახლაც ცხოველმყოფელად განაგრძობს სიცოცხლეს, თან ისე, რომ არც მიზანმიმართულება შეუცვლია. დღეს იგი რეალიზებულია ძალზე გავრცელებულ მაღალ გალავანში, რომელიც სივრცეს შიგ შეუღწევლობის განზრახვით შემოზღუდავს გარესამყაროსაგან.

დამონშებანი:

- აბაკელია 1991: Абакелия Н. К. Миф и ритуал в Западной Грузии. Тб.: „Мецниереба“, 1991.
- ბაიბურიანი 1983: Байбурия А.К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л.: «Наука», 1983.
- ბარდაველიძე 1939: ბარდაველიძე ვ., ჩიტაია გ. ქართული ხალხური ორნამენტი, I, ხევსურეთი, თბ., „მეცნიერება“, 1939.
- ბუხრაშვილი 1988: ბუხრაშვილი პ. საცხოვრისი და სივრცული აღქმა, — „გარეჯი“, კახეთის არქეოლოგიური ექსპედიციის შრომები, VIII, თბ.: „მეცნიერება“, 1988.
- გაგულაშვილი 1986: გაგულაშვილი ი. ქართული მაგიური პოეზია, თბ.: „თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა“, 1986.

- კასირერი 1995: Кассирер Э. Лекции по философии и культуре. Культурология, XX век. М., ИНИОН РАН, 1995.
- ლაკონენი 1984: Лавонен Н.А. Функциональная роль порога в фольклоре и верованиях карел. - Фольклор и Этнография. Л., «Наука», 1984.
- მინდაძე 1981: მინდაძე ნ. ქართული ხალხური მედიცინა, თბ.: „მეცნიერება“, 1981.
- მინდაძე 2001: მინდაძე ნ. რელიგიური სინკრეტიზმი ქართულ ხალხურ მედიცინაში, — ქართველური მემკვიდრეობა, V, ქუთაისი: „ქუთაისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა“, 2001.
- ნეკლუდოვი 1975: Неклюдов С.Ю. Статистические и динамические начала в повествовательном фольклоре. Типологические исследования по фольклору. М.: «Наука», 1975.
- ოჩიაური 2002: ოჩიაური თ. წმინდა გიორგის სასწაულთა ხალხური პარალელები. — „ოჩხარი“, ჯ. რუხაძისადმი მიძღვნილი ეთნოლოგიური, ისტორიული და ფილოლოგიური ძიებანი, „მემატეიანი“, თბ.: 2002.
- სიბრძნე 1964: ხალხური სიბრძნე, I, მ. ჩიქოვანის რედ., II, ა. ლლონტის რედ., თბ.: „ნაკადული“, 1964.
- სიხარულიძე 1970: ქართული ხალხური სიტყვიერება, ქრესტომათია, ქს. სიხარულიძის შედგენილი, თბ.: „თსუ გამომცემლობა“, 1970.
- ქურდოვანიძე 1974: ქურდოვანიძე თ. ეთერიანი, თბ.: „თსუ გამომცემლობა“, 1974.
- შანავა 1989: შანავა რ. ცნობები საქართველოს სულიერი ყოფის შესახებ XVII საუკ. იტალიელ მისიონერთა შრომებში. — საქართველოს ეთნოგრაფია, XI რესპ. სესიის თეზისები, ზუგდიდი, 1989, თბ., „მეცნიერება“, 1989.
- პიოშვილი 1994: ქართული ხალხური პელოცეები, კრებული შეადგინა და შენიშვნები დაურთო თ. პიოშვილმა. ბათუმი: „აჭარის ფურნალ-გაზეთების გამომცემლობა“, 1994.
- ხიდაშელი 2001: ხიდაშელი მ. სამყაროს სურათი არქაულ საქართველოში, თბ.: „ნეკერი“, 2001.
- ჯაფარიძე 1971: ჯაფარიძე ო., ჯავახიშვილი ა. უძველესი მინათმოქმედი მოსახლეობის კულტურა საქართველოს ტერიტორიაზე, თბ.: „მეცნიერება“ 1971; Джавахишвили А.И. Строительное дело и архитектура поселений Южного Кавказа V-III тыс. до н.э. Тб.: „Мещиереба“ . 1973.

Авторская интенция и читательское восприятие в научной коммуникации

Контекстуализация информации в научном дискурсе предполагает, что автор текста одновременно с передачей смысла учитывает свои собственные желания, интересы, цели и планы. Все эти субъективные моменты связываются с выражением авторской интенции в тексте, мнения, оценки, отношения к передаваемой информации или к адресату сообщения. Особенности научного текста предполагают учет не только специфики прагматической ситуации, в которой он создается, но и того важного обстоятельства, что он создается и функционирует в рамках особой системы коммуникации - научной.

Кроме того, в современной науке формулируются такие признаки языка науки, как точность, логичность, абстрактность, объективность, выступающие, в свою очередь, в качестве критериев отбора языковых средств выражения. Логичность и вытекающая из нее точность являются обязательными свойствами языка науки. При этом логичность является одним из исходных принципов построения научных текстов. «Логичность языка науки стремится к логике описываемой науки, она вторична, является способом отражения и фиксации выводимости суждений по определенным правилам, основана на обязательной выраженности логических категорий и законов, на базе которых выводимость осуществляется» (Вырчев 1998:4-5).

В этой связи обращает на себя внимание понятие «единство», получившее довольно широкое распространение в исследованиях текста и в анализе дискурса (Лузина 1996). Наиболее известно традиционное использование этого понятия в терминологическом выражении «сверхфразовое единство». Стремясь представить сверхфразовое единство в качестве нового структурно-семантического образования, ученые зачастую проводят изучение этого единства с точки зрения его внутреннего строения, взаимосвязи составляющих компонентов, специфики его статуса в отличие от предложения. Эта ограниченность проявляется также во все еще недостаточной изученности функционирования единств в текстах разных типов и в целом тексте, составными частями которого они являются. Отсутствие работ в этом направлении можно объяснить тем, что единства в большинстве работ функционально-стилистического характера, где они наиболее полно исследованы, рассматриваются, по существу, как единицы текста, т. е. результат членения информации, а не процесс. Попытки выйти за пределы отдельного сверхфразового единства на основе структурно-

семантического критерия сводятся преимущественно к описанию формальных связей между единствами. Хотя мысль о выделении комплексных единств к общему тематическому плану текста высказывалась в некоторых исследованиях, роль тематических единств не получила должного внимания.

Из сказанного выше следует, что текстовые единства в описанном истолковании не могут служить базовыми концептами для научного дискурса. Структурно-семантические единства статичны по своей природе и не отражают динамический процессуальный характер научного дискурса. Кроме того, в них явно недооценивается связующая роль тематического многообразия текста или его композиционно-тематический план. В то же время понятие «единство» может использоваться при изучении научного дискурса для объяснения именно динамики развертывания семантической информации в тексте. В этих целях сам термин «единство» должен быть осмыслен в его другом толковании: с точки зрения континуума дискурса в целом. В языке имеются специальные средства, называемые, по Н. К. Рябцевой (Рябцева 1992), ментальными перформативами, которые направлены не только на членение дискурса, но и на обеспечение континуальной последовательности излагаемых событий, фактов, действий.

В самом общем смысле в рамках стратегического подхода единство может быть определено как тематическая или топикальная текстоструктурирующая ориентация, избранная с учетом коммуникативной цели и направленная на достижение максимально эффективной организации текста в расчете на его адресата. Степень адресованности текста зависит от решения автора рассуждения. В таком понимании единства научный дискурс эксплицируется как процесс и стратегия организации семантической информации в тексте.

Современные исследования по семантике и прагматике текста, анализу дискурса позволяют предположить, что упомянутые выше специфические высказывания - ментальные перформативы имеют отношение к когерентности дискурса, которая основывается не только на поверхностной лексической или синтаксической когезии, но и на пропозициональной связности и логически последовательном развитии темы текста (Лузина 1996). В таком широком понимании ментальные перформативы являются универсальным средством обеспечения когерентности на разных уровнях структурной сложности текстовых построений. Кроме того, исследователи считают, что различные средства распределения информации (сверхфразовые единства, абзац, глава и др.) (Лузина 1996:51) участвуют в когерентности текстов разнообразных типов и жанров, как в монологических, так и в диалогических. Даже в минимальном диалоге «вопрос-ответ», задавая вопрос, говорящий выражает пропозицию, которая требует информационного завершения, т. е. информация распределяется на такие части, как «запрос (информации)»

и «завершение». Исследователи дискурса отмечают, что участники беседы (устного дискурса) разделяют общую ответственность за установление связности, которая в широком смысле включает завершенность пропозиционального содержания, поддержку тоника дискурса и возможность идентификации референтов.

Все вышесказанное позволяет полагать, что ментальные перформативы связаны с фундаментальным свойством текста – пропозициональной, или информационной когерентностью. В коммуникации информация передается «порциями», которым во внутреннем лексиконе человека соответствуют особые структуры сознания, пропозиции. Другими словами, в коммуникации информация передается и распределяется не предложениями, а тем, что стоит за ними и образует некоторую логическую схему сообщаемого, а именно – пропозициями.

Предпосылкой и условием реализации связи в тексте, в основе которой лежит связность пропозиций, а не предложений как таковых, признается контекст, или дискурс. Важнейшим принципом установления когерентности между отдельными пропозициями в цепи рассуждений, как можно заметить, является переход от «старой/данной» к «новой» информации (Лузина 1996:55). Чтобы быть связным текстом, а не просто случайной последовательностью пропозиций, в нем должен быть представлен в том или ином объеме «старый» материал, т. е. уже обработанная в дискурсе информация. Именно эта информация поддерживает созданную когерентность и обеспечивает включение в нее «новой» информации. В этом смысле ментальные перформативы являются не только средством обеспечения непрерывной обработки информации в тексте, что связано с поддержкой интереса адресата, но и требованием обеспечения когерентности текста, дискурса.

Научному общению, как и любому другому общению, требуется взаимопонимание, поэтому риторические нормы научного дискурса предписывают следовать постулатам речевого общения: информативности, истинности, релевантности и ясности выражения. Постулаты речевого общения были подробно описаны П. Грайсом. Но именно в научном тексте следовать этим постулатам особенно трудно, в частности, потому, что условия успешности и нормы научной коммуникации вступают в конфликт друг с другом. Поэтому в научном тексте формируется риторическая структура, которая призвана примирить эти конфликтующие стороны.

Ментальные перформативные высказывания, как отмечалось выше, обеспечивают так называемую прямонаправленную связность текста и оповещение читателя о дальнейшем ходе изложения. Прежде всего, они должны сформулировать у реципиента то ожидание, которое затем поможет ему наиболее адекватно воспринять новую информацию. Другими словами, научной коммуникации так же, как и повседневному

человеческому общению, присущи такие прагматические параметры, как автор речи, его коммуникативная установка, адресат и связанный с ним перлокутивный эффект (Арутюнова 1982:365).

Сообщая читателю свои намерения, автор стремится вызвать у него нужные ассоциации, актуализировать уже имеющиеся у него знания. Эту задачу выполняют разного рода ссылки и напоминания, в том числе и указания на связь с предыдущими отрезками текста. Автор, с одной стороны, дает оценку важности какого-либо факта, с другой - побуждает читателя присоединиться к ней. Так, комментируя вводимую информацию и порядок изложения, автор попеременно может переносить центр тяжести то на собственные намерения, то на восприятие читателя, то на объективный смысл этого комментария. Эти моменты постоянно присутствуют в тексте в более или менее выявленной форме.

Предметное содержание научного текста заключено, таким образом, в некое пространство, объединяющее авторскую интенцию и читательское восприятие, и обладающее скрытой воздействующей силой, ориентированной на разные стороны психологического механизма восприятия. Исследователями выделяются стратегические прагматические планы, которые действуют в определенных отношениях, учитывающих национально-культурные, психологические, социальные, групповые и другие свойства личности, а также языковые средства текста, ситуативные и конвенциональные условия функционирования акта письменного научного общения.

Интересная мысль высказана Н. К. Рябцевой: «Перед участниками научного диалога стоит не языковой барьер, а концептуальный. Ученые, говорящие на одном языке, не понимают друг друга, если их «научный язык» не совпадает. Государственные и национальные границы не проходят по «научной территории», потому что она разбивается на «государства» научными школами и их терминологическими (концептуальными) парадигмами» (Рябцева 1989:245).

Ментальные перформативы способствуют снятию неопределенности текста, которая, в отличие от художественного творчества, нагружена не эмоционально, а рационально. Неосознаваемая неопределенность изложения затрудняет восприятие текста адресатом. Произносы социальные перформативные высказывания, говорящий знает, какое именно действие он производит - просьбу, приказ, благодарность, эти действия, кроме того, можно наблюдать, в то время как мыслительные операции не поддаются наблюдению. Проследить за ходом рассуждения можно благодаря ментальным перформативам, которые эксплицируют ментальные действия. Автор использует их, «когда возникает необходимость заострить внимание на каком-либо пройденном этапе или конкретном шаге» (Романов 1990:30).

Авторефлексивность ментальных перформативных высказываний заключается в том, что с их помощью автор производит «самоотчет» и тем

самым снимает возможную (обычно несознаваемую, случайную) неопределенность своего рассуждения. При этом он идентифицирует мыслительные операции, производимые им, с содержащимися в его сознании объектами - мыслями (и образами). Так, форма одного и того же высказывания («мысли») может соответствовать гипотезе, верифицированному или ложному суждению, распространенному мнению или содержанию закона природы; ср.: *В системе сложного предложения в казахском литературном языке подчинение доминирует над сочинением; ...этнос болмысына атысты тіл фактілерін этнография а ара анда этнолингвистика лде айда ау ымды да ке пайдаланады.* «Интеллектуальный» (интенциональный) контекст, или экспликация ментальной операции, объектом которой служит такое высказывание в рассуждении, снимает эту неопределенность, например: *Допустим, что в системе сложного предложения в казахском литературном языке подчинение доминирует над сочинением; ...этнос болмысына атысты тіл фактілерін этнография а ара анда этнолингвистика лде айда ау ымды да ке пайдаланады деп ойлаймыз. ...мы приходим к выводу, что в системе сложного предложения в казахском литературном языке подчинение доминирует над сочинением* (Н. Сауранбаев); *орыта келгенде: ... этнос болмысына атысты тіл фактілерін этнография а ара анда этнолингвистика лде айда ау ымды да ке пайдаланады* (айдар).

Авторсфлексивность ментальных перформативов и их способность идентифицировать и квалифицировать (объективировать – для адресата) мыслительные операции делают их важным средством снятия «случайной» неопределенности рассуждения, которая, вообще говоря, в научном тексте должна избегаться. Кроме того, с помощью ментальных перформативов автор производит и «самоконтроль» – сверяет свой замысел с формой его воплощения в тексте (Рябцева 1992:24).

Собственно метатекстовые функции высказываний вида ... к этому мы еще вернемся; *Ниже мы рассмотрим...* довольно тривиальны и упоминались в различных исследованиях (А. Вежбицка, Ю. Д. Апресян).

Следить за рассуждением можно, только если оно состоит из связанных между собой мыслей. В этом отношении ментальные перформативы и их дескриптивные («косвенные») варианты не являются главным средством смысловой связности и действительно равносильны «пометкам на полях». Тем не менее важна их роль в системе метатекстовых средств организации научного изложения.

Ментальные перформативы, как и другие метатекстовые средства, как отмечалось, снимают неопределенность текста в силу способности вводить некоторый отрезок текста или квалифицировать предыдущий, ср.: *Однако уже из этих соображений можно заключить, что в применении к древнерусскому языку сопоставительно с современным понятие «другой, иной» имеет очень условный смысл* (В.В.Виноградов);

Обратимся к типологии парных слов, представленной в капитальном труде Н.Абдурахманова (М.М.Копыленко): Теперь рассмотрим более подробно первый этап этого процесса... (Ю.Д.Апресян); Соны айталай еске т сiрiп, з тарапымыздан мысалдар осып, осы с здi ж не бiр талдап тпектiз (Р.Сызды ова); Ендi етiстiктi грамматикалы дамуына то талайы (Н.Сауранбаев); Сонды тан, б ларды топтастырып ана к рсетпектiз (Х. К. Жубанов).

Ментальные перформативные высказывания допускают дескриптивное употребление, благодаря чему эксплицируют связи между «событиями сюжета» и «постквалифицируют» их, ср.: *Ниже мы разовеьм взгляд на перформативность как на типичный нетривиальный семантический признак (Ю.Д.Апресян); Выше мы говорили о логических связях членов предложений (С.Аманжолов); Жо арыда ескерiлгенiндей, б ларды барлы ы да мектеп грамматикаларына ара анда м селени ке iрек ойып арауды ма сат еткен (Т. ордабаев); Бiздi айтайы дегенiмiз: с здер белгiлi бiр лингвистикалы д ст рге ие болып, фразеологиялы д режеге жету шiн, ол с здер сол белгiлi фразеологизмге т н асиетке ие болуы керек (I.Ке есбаев).*

Ментальные перформативы, кроме того, взаимодействуют с другими метатекстовыми средствами, к которым относятся: «сигналы очередности» (во-первых, далее; бiрiншiден); показатели связи между фрагментами высказываний (кстати, короче; ыс асы, ыс аша айт анда); «мета-организаторы» темы (что касается, относительно; ж нiнде, туралы); вводные обороты, а также целый ряд других маркеров, типа, таким образом, тем не менее, в заключение, в качестве вывода, теперь, сейчас, здесь, предварительно, более того, помимо, в этой связи, лишь, итак; дегенмен, с йтiп, осында, азiр, бас аша айт анда, тек, ендi, соньмен, демек, йтседе.

Цель научного изложения – внести вклад в научную картину мира, носителем которой выступает адресат. Типичное научное изложение – статья, доклад, рецензия, обзор, книга – всегда рассуждение. Это особым образом организованное изложение нового знания (хотя бы даже об уже известном, «старом» знании), организованное так, чтобы его принял адресат.

Литература

- Арутюнова 1982: Арутюнова Н.Д. Фактор адресата. Ж.: Известия АН СССР, Серия литературы и языка, т. 40, №4, 1981.
- Вырячев 1998: Вырячев П.В. Выражение противоположности в языке науки. Автореф. дисс. канд. М., 1998.
- Лузина 1996: Лузина Л.Г. Распределение информации в тексте (Когнитивный и прагматилистический аспекты). М.: ИНИОН РАН, 1996.
- Романов 1990: Романов А.А. Системный анализ регулятивных средств диалогического общения: Автореф. дисс. докт. М., 1990.

- Рябцева 1989:** Рябцева Н.К. Интеррогативность научного языка // Логический анализ языка: Проблемы интенциональных и прагматических контекстов. М.: Наука, 1989.
- Рябцева 1992:** Рябцева Н.К. Ментальные перформативы в научном дискурсе. Ж.: Вопросы языкознания. №4, 1992.

ბუნების, როგორც მხატვრული ნაწარმოების მნიშვნელოვანი კომპონენტის, ფუნქცია ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში

ცნობილია ვაჟა-ფშაველას ბუნებისადმი განსაკუთრებული დამოკიდებულება. მწერალს ბუნების თემა შემოაქვს ყველგან: პუბლიცისტურ წერილებში, ლირიკაში, პოემებსა თუ მხატვრულ პროზაში. ერთი საკითხია, თუ როგორ აღიქვამს მწერალი ბუნებას, როგორც დამოუკიდებელ რეალობას, და მეორე საკითხია, რა ფუნქცია ენიჭება ბუნებას, როგორც მხატვრული ნაწარმოების მნიშვნელოვანი კომპონენტის, ვაჟას სხვადასხვა ჟანრის ნაწარმოებში.

ბუნება, როგორც დამოუკიდებელი რეალობა და ხელოვნების წყარო, ყველაზე მკვეთრად ვაჟას პუბლიცისტურ წერილებსა და ლირიკაში წარმოჩნდება. პუბლიცისტურ წერილებში ბუნების ფილოსოფიური გააზრება გვეძლევა, ხოლო ლირიკა მწერლის შინაგანი სამყაროს გადმოშლასთან ერთად ორგანულად ითავსებს ბუნების თემასაც.

ვაჟას პუბლიცისტიკაში ბუნების აღქმა ყველაზე მკვეთრად წარმოჩნდება წერილში „სად არის პოეზია?“ ავტორი ბუნების ესთეტიკურ ფუნქციას ანიჭებს უპირატეს მნიშვნელობას. ის შემდეგნაირად მსჯელობს: ბუნება ყველას ერთნაირად როდი უყვარს, მაგრამ ძნელად თუ მოიპოვება ვინმე მისი მოქულე. თვით ბუნებასთან მებრძოლ მინის მუშასაც კი, ბუნებისაგან ბევრნაირად შეშინებულსა და დაჩაგრულს, სიამოვნებას ანიჭებს ახლად ამოსული ია. ვაჟა არა მხოლოდ კაცთა ცხოვრებაში მომხდარი სხვადასხვა მოვლენის მსგავსებას ხედავს ბუნებაში, არამედ ადამიანის ნებისმიერი ტიპის ანალოგსაც ბუნებაში აღმოაჩენს — „ბუნებაში ვხედავთ ძლიერების წარმომადგენელთ: ლომს, ვეფხვს, არწივს. ჩვენს საზოგადოებაშიც არიან ისინი. მხოლოდ აღმოჩენა უნდა“ (ვაჟა-ფშაველა 1964: 346). აქედან გამომდინარე, ნიჭიერ მწერლად ვაჟა იმას მიიჩნევს, ვინც სრულად ხატავს ბუნებას არჩეული ტიპის მეშვეობით. ვაჟა მსჯელობს გენიოსთა მიერ შექმნილ დიდებულ ტიპებზე, რომელთაც, საერთო ნიშნები ახასიათებთ — თავდადება, შეუდრეკლობა, სიმტკიცე და კიდევ ერთი — თვალხილულობა და სიბრმავე ერთსა და იმავე დროს. ვაჟას აზრით, ასეთივეა ბუნებაც — თვალხილულიც და ბრმაც, ამიტომაც „ყველა დიდებული ადამიანი თვით ამ ბუნებას ჰგავს ღირსებით და ნაკლით“ (იქვე). თუ რას გულისხმობს ვაჟა ადამიანთა თვალხილულობასა და სიბრმავეში ადვილი მისახვედრია ლამაზჩელი აზნაურის დონ-კიხოტის მაგალითზე, რომელსაც „აზრი მალალი აქვს“, მაგრამ შეცდომაზე ბევრი მოსდის. აზრის სიმაღლე თვალხილულობის

შედგება, შეცდომა კი სიბრმავის. ისმება კითხვა: რას გულისხმობს ვაჟა ბუნების თვალხილულობასა და სიბრმავეში? „თვალხილულობაში“ პოეტი გულისხმობს მის ღირსებას, მონესრიგებულობას, იმ ჰარმონიას, რომლის წყალობითაც ბუნებას „თავისი წესი და რიგი აქვს, სიმტკიცე აზრისა და მისწრაფებისა“, ხოლო სიბრმავეში, რაც მის „ავ საქმეში“, ბუნების ნაკლში გამოიხატება, — ნების უქონლობას, რის გამოც ბუნება ცოდვასა და მადლს განურჩევლად სჩადის. ვაჟას აზრით, ბუნებაში მხოლოდ ადამიანია თავისუფალი ნებით და უმაღლესი სულიერი მოთხოვნილებებით აღჭურვილი არსება, ბუნების უგონიერესი წევრი — „...ფიქრობ, ვგრძნობ, მიყვარს, მძულს და კაცი მქვიან, დიახ, კაცი, საუკეთესო ბუნების წევრი ვარ“ („ფიქრები, მოგონება და ოცნება“, ვაჟა-ფშაველა 1964: 115). ადამიანი ბუნების საუკეთესო ნაწილია, რადგან პიროვნული არსებაა. პიროვნება კი, ქრისტიანული გაგებით, მთელის ნაწილად გვევლინება იმდენად, რამდენადაც იგი მთელს თავის თავში მოიცავს — „ჩვენ ბუნებაში ვართ, იგი ჩვენშია“ (ვაჟა-ფშაველა 1964: 346).

მიუხედავად ადამიანის გამორჩეულობისა, როცა ვაჟა ბუნებასა და ადამიანს ერთმანეთს ადარებს, აღნიშნავს, რომ ბუნების გონიერი მოქმედება ადამიანის გონიერებას ბევრად აღემატებაო. პოეტი „გონიერ მოქმედებაში“ ცნობიერ მოქმედებას არ გულისხმობს. აქ ვაჟა, როგორც დიდ შემოქმედთ ახასიათებთ, არ იძლევა საკითხის წერილმან განმარტებას, რაც მკითხველმა თავად უნდა განსაჯოს: თუ ბუნების უგონიერეს არსებაზე — ადამიანზე — უფრო გონიერულია ცნობიერებასა და თავისუფალ ნებას მოკლებული ბუნების მოქმედება, ე.ი. მას წარმართავს ადამიანზე უფრო ბევრად გონიერი არსის შეუცდომელი აზროვნება. ეს არსი, თუ შეიძლება ასე ვუნოდოთ მას, ღმერთია. ვაჟა ღრმად სწვდება კოსმიური სამყაროს იდუმალ არსს და ხვდება, რომ მას მაინც ზებუნებრივი და თანაც მორალური ძალა წარმართავს, ე.ი. სიკეთე. ვაჟა ობიექტურად აფასებს ბუნებაში არსებულ ყოველ მოვლენას, ყოველ არსს, მაგრამ ადამიანისათვის მაგალითის მიმცემად იხდის მხოლოდ ბუნების იდეალურ პერსპექტივას, რომელიც სიკეთეზეა დაფუძნებული: „კარგს რასაც ვხედავთ ბუნებაში, ყოფილა თავისთვის უსარგებლო, ხოლო სხვისთვის სასარგებლო, სახირო, — აღნიშნავს ვაჟა, — მაშასადამე, თვით ბუნება გვაძლევს საზომს სიკარგისას და უვარგისობისას და ჩვენ კაცთ ეს არ გვესმის, თუნდაც რომ გვესმოდეს, მაინც ყურადღებით არ ვეპყრობით ამ ბუნების კანონს, მის განაჩენს“ („ყოველდღიური ფიქრები“, ვაჟა-ფშაველა 1964: 189). როგორც ზ. გამსახურდია აღნიშნავს, „ბუნებასა და საზოგადოებრივ ყოფაში სიკეთის განმართლების ქრისტიანული იდეა, რომელიც პავლე მოციქულთან იღებს სათავეს და დასრულებულ ფილოსოფიურ ფორმას ლებულობს ჰეგელთან, შელინგთან და სოლოვიოვთან, ვაჟა-

ფშაველას შემოქმედებაში პოულობს არნახულ პოეტურ განხორციელებას" (გამსახურდია 1991: 248), მაგალითად,

„და უფსკრულს დასცქერს პირიმზე
მოღერებულის ყელითა“.
(„სტუმარ-მასპინძელი“, ვაჟა-ფშაველა 1964: 237).

ან კიდევ:

„ბევრი სჭირს კაცის ბუნებას
ამაოება მტკნარია,
თუ რამ მადლს იზამს ქვეყნადა,
მისით იცოცხლებს მკვდარია“ (იქვე).

ვაჟას ლირიკაში, ისევე როგორც წერილებში, ბუნება აღიქმება როგორც დამოუკიდებელი რეალობა, რომელიც მიისწრაფვის მომავალი, ჭეშმარიტი სრულყოფისაკენ. ამიტომაც აღიქვამს ვაჟა იესო ქრისტეს დაბადებას, როგორც არაჩვეულებრივ მოვლენას, სასწაულს, რომელმაც არა მარტო კაცობრიობას, არამედ მთელ სამყაროს ხსნა უნდა მოუტანოს: „არ წავესწყმდებო, არაო“ — ბუნებამ დაჰკრა ზარია“ („ვარსკვლავი“, ვაჟა-ფშაველა 1964: 42). ბუნება დაცემულია ადამის ცოდვის შედეგად, მაგრამ ისიც ადამიანივით ხსნას ელის. მაცხოვრის დაბადებით კი ბუნებაც გადარჩა. ლექსში წარმოჩენილია ვაჟას რელიგიურ-ფილოსოფიური შეხედულება ბუნებაზე, როგორც უფლის მიერ შექმნილ არსზე, რომელიც ადამიანივით სრულყოფილებისაკენ მიისწრაფვის.

ვაჟას ლექსებში ბუნების მხატვრულ აღქმასთან ერთად ყოველთვის გვეძლევა მისი ფილოსოფიური გააზრებაც. მწერლის მსოფლხედვით, ბუნებაში არსებობს გარკვეული წესრიგი, ბუნების არსთა ურთიერთშეთანხმებული დამოკიდებულება, რომელიც უფლის მიერ არის შექმნილი და მონესრიგებული:

„წყალი სჩქეფს, ხევი ჩატირის,
განა ერთი და ორია:
აქაც, იქ, იმას იქითაც,
საცა ფერცხალა გორია,
ლამაზის მთების ასულთა
ხმა ხმისთვის შაუნონია
მადლი შენ, ყველა ერთმანეთს,
უფალო, დაუმონია“ .
(„ლამე მთაში“, ვაჟა-ფშაველა 1964: 92)

უფლის მადლით არსებობს ეს შეთანხმებული
ურთიერთდამოკიდებულება, რომლის პარმონიულ წესრიგში
ადამიანიცაა ჩართული:

„და მე ხომ ყველას მონა ვარ,

აქ იგულისხმება არა „ყურმოჭრილი მონობა“, არამედ ადამიანის სამყაროსგან განუყოფლობა, მასთან შერწყმა, ადამიანისა და ბუნების სრული ერთიანობა. ვაჟა გვეუბნება, რომ ადამიანის დაცემამ ბუნების დაცემაც გამოიწვია, რადგან ღმერთმა მას შეუცვალა ბუნებასთან დამოკიდებულების მისია და უბოძა პურის მხოლოდ და მხოლოდ ოფლით მოპოვების სახსარი, დააწყებინა ბრძოლა „ეკალთან და კუროსთავთან“, რომლებიც მინამ აღმოაცენა ადამიანის სამოთხიდან გამოძევების შემდეგ.

ვაჟა აღნიშნავს, რომ ბუნებას არა აქვს საკუთარი ნებელობა. მისი სიმშვიდე მოულოდნელად შეიძლება დაირღვეს, „შავი ზღვის შავი ვეშაპი შესაჭმელად დაგველიროს“, მთელი მთა-ბარი დაიქცეს, ერთი სიტყვით, განხორციელდეს მეორედ მოსვლა, რაც ბუნების უშუალო ნებასთან არ იქნება დაკავშირებული. რადგან, თუ აბოპოქრების მომენტში ბუნება მბრძანებლად წარმოგვიდგება, მის სტიქიას ვერაფერი შეაჩერებს, სინამდვილეში ის თავისი თავის მონად რჩება, ზოგჯერ ავის მქმნელად, ზოგჯერ კი სიკეთის „მხვეჭავად“, თეთრი და შავი საქმის „ერთფერად მტვირთველად“, მაგრამ მაინც, როგორც ღმერთის შექმნილი ყველა არსი, ტურფად და მშვენიერად. ვაჟასთვის მშვენიერია ბუნების ყოველი მოვლენა, ყოველი არსი, თუნდაც ის მრისხანებაზე, დაუნდობლობაზე, მდაბალ ვნებებსა და „შავი საქმის“ კეთებაზე იყოს დამყარებული. მშვენიერია, რადგან პოეტი მასში ბუნებრიობას ხედავს, „ელამაზება“. მწერლის შეხედულებით, ბუნების კანონებს ქმნის ბუნებაში არსებული მოვლენების ერთობლიობა, განურჩევლად იმისა, ეთანხმება თუ ეწინააღმდეგება ბუნების რომელიმე ნევრი მას, რადგან ერთისათვის ნიშანდობლივი მეორისათვის მიუღებელია და პირიქით. ბუნების კანონთა ერთობლიობა, რომელიც ყოველი არსებისათვის ბუნებრივი თვისებების განხორციელებაზეა დამყარებული, ქმნის ჰარმონიას (ჰარმონიაში არ უნდა ვიგულისხმოთ ბუნების სიმშვიდე). ბუნების ფილოსოფიურ აღქმასთან ერთად ლირიკაში მისი მხატვრული ფუნქციაც წარმოჩნდება, ანუ ბუნების სიმბოლური ენა, რომლის გამოყენებითაც უფრო მოხერხებულად და თავისუფლად გვეუბნება სათქმელს მწერალი. ბუნების ვაჟასეული აღქმიდან გამომდინარე, ბუნებაში აისახება ადამიანთა ცხოვრებაც. არაგვის „პირგაშაულ ღვარებს“ რეალურად ვერაფერი დაუდგება წინ, ასევე ვერაფერი დაუდგება წინ იმავე პროცესს ადამიანთა საზოგადოებაშიც. დღეს თუ ნისლები, იგივე ვაჟები, ხევებში „სდგამენ გორასა“, ხვალ მებს ესვრიან მთებს და იმავეს მოიმოქმედებენ ნამდვილი ვაჟებიც, სწორედ ამის თქმა სურს ვაჟას და არა მხოლოდ მთის ბუნების აღწერა.

ჰარმონიისთვის ბუნების თუნდ სულ უმნიშვნელო ნევრის აუცილებლობაზე მსჯელობს ვაჟა ლექსში „ნეტავი შენა, შავ-ნისლო“, სადაც ბუნებას ადამიანის სახე აქვს: ნისლი ვაჟკაცია, „მხარ-ბეჭიანი“,

მაგრამ ადამიანისაგან იმით განსხვავდება, რომ განურჩევლად სწადის ცოდვასა და სიკეთეს; „ხან ქვეყნის დამბნელებელია“, ხანაც კი ადამიანთა ბოროტების ხელის შემშლელი. ვაჟა შესტრფის „შავ-ნისლის“ ბუნებრიობასა და სიკეთეს და სწორედ ამ თვისებებში ხედავს მისი არსებობის გამართლებას და აუცილებლობას.

ბუნება ვაჟას ლირიკაში ადამიანთა თვისებების წარმომჩენიც არის („მოლოდინი“), ადამიანთა განცდის თანაზიარიც („უფროც დაბნელდი, ლამეო“), ცოდვით დაცემის გამოხატველიც („გუთნისდედის ჩივილი“) და გადარჩენის მომლოდინეც („ვარსკვლავი“).

სპეციფიკურია ბუნების ასახვა ვაჟას მხატვრულ პროზაში, სადაც პერსონაჟი თავად ბუნებაა, ოღონდ გაადამიანურებული; ბუნების შეუცდომლად დაჭერილი თვისებების წყალობით კი ადამიანი წარმოჩნდება თავისი დადებითი და უარყოფითი მხარეებით. მხატვრულ პროზაში კიდევ ერთხელ თვალნათლივ იხატება ვაჟასეული პრინციპი — ბუნება ზედმიწევნით ასახავს ადამიანთა საზოგადოებას და ადამიანის შინაგან სამყაროსაც, „ბუნება ჩვენშია“. ბუნებაში ძლიერი ჩაგრავს სუსტს, დაუცველს, ხშირად ფეხქვეშ ითელება მშვენიერება, სიკეთე და სხვა მორალური ღირებულებანი; იგივე ბრძოლა ადამიანის შინაგან სამყაროშიც მიმდინარეობს. მაშ, რა არის ია, თუ არა სუსტი, ნაზი და დაუცველი არსება, რომლის ფასი მის მშვენიერებაშია; რა არის მთის წყარო, თუ არა მხოლოდ უმანკოება და სიკეთისთვის დამაშვრალობა; ხმელი ნიფელი — უფუნქციოდ დარჩენილი ღირსება; მთანი მალაღნი — პირქუში ბუნება და სულიერი სიმაღლე. ბუნების საკითხს, რომელსაც ვაჟა პუბლიცისტიკაში ღრმა მსჯელობით (ფილოსოფიურ-რელიგიური) აყალიბებს, ლირიკასა და მხატვრულ პროზაში პერსონაჟთა მეშვეობით გამოხატავს. აზრი კი ერთია — ის, რაც ბუნებაში ხდება, ბუნებრივია ადამიანთა საზოგადოებისთვისაც და თვით ადამიანის შინაგანი სამყაროსთვისაც.

რამდენადმე განსხვავებულია ბუნების ასახვა ვაჟას პოემებში. ამ უანრში, როგორც ყველა რეალისტ მწერალთან, ბუნებას სიმბოლური დანიშნულება ეძლევა. ბუნება მიმანიშნებელია ან გარკვეული თემატიკის, ან მოქმედების შემდგომი განვითარების, ან გმირის შინაგანი მდგომარეობის. როცა ვაჟა ამბობს, რომ „ალარ შფოთობენ საფლავში გმირთ ოფლისმღვრელი ძვლები“ („ბახტრიონი“), ამით ქართველთა გამარჯვებასა და ამის გამო წინაპართა სიმშვიდეზე მიგვანიშნებს; როცა მთები „სისხლს ვერ იხდენენ ტანზედა“ („სტუმარ-მასპინძელი“), ვხვდებით, რომ საუბარი იქნება სისხლის ალებაზე; „სოფლის თავს დაძინებული შავი ნისლიც“ („გველის-მჭამელი“) ერთგვარი მინიშნებაა იმისა, რომ მან უნდა გამოიღვიძოს და თანაც — „შავად“; როცა ჩუმად ტირიან მთები, ვხვდებით, რომ გმირს რაღაც უჭირს და ვერ ამულავნებს. ბუნების „გახსნის“ სურათი (დეღგმა, ნვიმა, აღიდებული არაგვი) მინიშნებაა

მისთვის, რომ თვითონაც გაიხსნას ჩაკეტილი გული („გველის-მჭამელი“). ბუნების სიმბოლური გააზრება არ გულისხმობს იმას, რომ ბუნება ადამიანის მეგობარია, რომ ის ყოველთვის ეთანხმება გმირის სულიერ განწყობას. ვაჟა გვეუბნება, რომ ბუნება თავისთავადია, ის რეალობაში ვერ უთანაგრძნობს ადამიანს, მას არა აქვს „გონი“ და არ შეუძლია ვინმეს შეფასება. ბუნება არ იზიარებს თავისმკვლელი წინოლას ტრაგედიას. ამ შემთხვევაში ვაჟა კიდევ უფრო ხაზგასმით ამბობს ორმაგ სათქმელს — სიმბოლურს, რომლის მიხედვით, ჯაბანს ბუნებაც კი არ თანაუგრძნობს და რეალურს, რომ ბუნებას არ შეუძლია ადამიანთა თანადგომა; თუმცაღა პოეტმა თავისი განწყობა შეიძლება დაინახოს მასში.

ამრიგად, ბუნებას ვაჟა მთელ თავის შემოქმედებაში ხატავს. პუბლიცისტიკაში ის მის გააზრებას ფილოსოფიური მსჯელობით გვადლევს, რომელიც საფუძველია ბუნების აღქმისა ვაჟას მხატვრულ შემოქმედებაში. მიუხედავად ამისა, სხვადასხვა ჟანრის ნაწარმოებში ბუნების ფუნქცია მაინც სპეციფიკურია, რადგან, როცა ბუნება მხატვრული ნაწარმოების კომპონენტი ხდება, მას კონკრეტული მხატვრული ფუნქციაც ეკისრება.

დამონშებანი

- ვაჟა-ფშაველა 1964: ვაჟა-ფშაველა. თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად. ტ. 1. თბ.: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1964.
- ვაჟა-ფშაველა 1964: ვაჟა-ფშაველა. თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად. ტ. 9. თბ.: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1964.
- ვაჟა-ფშაველა 1964: ვაჟა-ფშაველა. თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად. ტ. 10. თბ.: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1964.
- გამსახურდია 1991: გამსახურდია ზ. წერილები, ესეები. თბ.: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1991.

Природная символика в комедийной трилогии А.Н.Островского о Бальзаминове

В том, что пейзаж у Островского - «неотъемлемый и весьма существенный драматический элемент» (Холодов 1967:374), единодушны все исследователи. Правда, это положение предпочитают иллюстрировать пьесами “Воспитанница”, “Гроза”, “Воевода”, “Лес”, “Снегурочка”. Не раз отмечена и символическая насыщенность природных образов у драматурга, в частности Волги и грозы. В то же время растительный (флористический и дендрологический) компонент природы и его семантика в этом аспекте серьезно не рассматривались вовсе.

«Бальзаминовская» комедийная трилогия («Праздничный сон – до обеда», 1857, «Свои собаки грызутся, чужая не приставай!», 1860-1861, «За чем пойдешь, то и найдешь», или «Жеңитъба Бальзаминова», 1861) дает очевидный повод для выявления и интерпретации использованного в ней природно-растительного кода: ведь ее «визитной карточкой» недаром стала яркая и выразительная «лесерьзная» фамилия главного персонажа.

Исследователи выявили у Островского наличие оригинальной антропонимической позиции. Л.И. Андреева (Андреева 1995), подробно описав и обобщив весь именник его сценических произведений, пришла к закономерному выводу об отчетливом интересе драматурга к именам собственным - их семантике, словообразовательному оформлению и функционированию. Это подтверждают обнаруженные ею «антропонимические» замечания (более 80-ти), содержащиеся в репликах персонажей Островского и касающиеся, в частности, семантики отдельных имен и моды на них.

Поэтология имен, отобранных или созданных драматургом, заключается, как полагает Андреева, в их ассоциативной насыщенности и одновременно четкой соотносимости с реальной действительностью (Андреева 1995:14).

По ее наблюдениям, основными понятиями, с которыми ассоциируются фамилии персонажей, являются, во-первых, «явления природы», во-вторых, «свойства и признаки человека», в-третьих, «артефакты». В «природных» фамилиях выделяется группа оригинальных, созданных Островским, имен, связанных с флорой и фауной: Енотов, Беркутов, Белугин, Барбарисов, Незабудкина, Пионова и др. Цветочная фамилия «Бальзаминов» – из этого ряда.

Ее семантическое поле создается, во-первых, многообразием значений мотивирующей основы «бальзамин», во-вторых, актуализацией ее семантики через ассоциативное сопряжение с родственными

«природными» мотивами (в первую очередь со сквозными мотивами «цветов» и «сада») в общем контексте трилогии. Цветочная родословная героя не исчерпывается растением-тезкой. Мифопоэтический генезис отчества героя (Дмитриевич), отсылающего к богине растительности и плодородия Деметре, удваивает растительный вклад в именовании центрального персонажа. По ходу трилогии расширяется и растительно-флористическое окружение Бальзамина: правда, он жаждет «роз и лилий», но паяву его жалит крапива. Узнаем мы и о «фруктово-ягодных» предпочтениях героя (яблоки и крыжовник).

Два контекста должны быть привлечены для выявления семантики и функциональности фамилии «Бальзаминов»: ботанический (одноименные растения) и культурно-этикетный (примета и проявление мещанского быта и вкуса).

Мещанско-бытовой колорит «говорящей» фамилии персонажа очевиден и уже не раз отмечался комментаторами. Например, В.Я. Лакшин давал такое пояснение: «Бальзамин на окнах - одна из характерных примет облика Замоскворечья» (Лакшин 2001:473).

Не обсуждая подробно эту подоплеку фамилии Бальзамина (она очевидна), напомним меткое очерковое наблюдение Н.С. Лескова («Полунощники»). Писатель вывел свособразную «формулу» мещанского интерьера из показательного соседства «купеческих» цветов (в их ряду бальзамин) и комнатных птичек (канареек и чижиков): *«В окнах, которыми заканчивается коридор по одну и по другую сторону, стоят купеческие цветы: герань, бальзамина, волкамерия, красный лопушок и мольное дерево, доказывающее здесь свое бессилие против огромного изобилия моли. На одном окне цветы стоят прямо на подоконнике, а у другого окна - на дешевой черной камышовой жардиньерке. Вверху под занавесками - клетки с птичками, из которых одна канарейка, а другая - чижик. Птички порхают, стучат о жердочки носиками и перекликаются, а чижик даже поет»* (Лесков 1989:31).

Остановимся подробнее на ботаническом генезисе фамилии главного героя.

Приведём исчерпывающее описание бальзамина из известного в XIX в. пособия Н.Максимовича-Амбодика «Врачебное всеществословие или описание целительных растений во врачевстве употребляемых...»: *«Растение вышиною не более ариина. Ствол толстый, прямой, бледно-зелёный, весьма сочный, на многие ветви разделяющийся. Листы многочисленны, продолговатые, копьеобразные, зубчатые, зелёные, сочные, к самому стволу и ветвям короткими черешками прирастающие. Цветы многие. Цветки проникают между ветвей и листов. Каждый цветок поддерживается тонким, коротким, зелёным черешком; бывает пяти- или многолиственный, зияющий, различными красками испещрённый. Белые, розовые, красные, голубые цветы. На одном бальзамине случаются цветки одинакие, на ином двойные: белые и*

красные, белые и голубые, пёстрые и проч.; на ином пятилистные, на ином – многолистные. Верхний листочек цветка составляет верхнюю губу, два загнутых нижних – нижнюю губу, два средних – боковые. Растение однолетнее, самородно прозябающее в странах Индии, на местах влажных, лесных, тенистых особливо. В Европе сеется в садах, служит украшением цветников и горничных окошек. Любит изобильную и частую поливку. Причисляется к кутнородным единобрачным растениям. Запах во всех чистях бальзамина травяной, в листьях и цветах вкус несколько горьковатый. Названо «бальзамин», так как думали, что из соку можно готовить бальсам. Называют и «Не-тронь-меня», так как от лёгкого прикосновения созревшие семенники скоропостижно разверзаются, вскоре в трубочку свёртываются, и далече от себя свои семена рассыпают. Приписывается сила укрепляющая, заживлению ран и язв способствующая» (Максимович-Амбодик 1783:19-21).

В именах, которые бальзамин получил в народной ботанике разных национальных традиций, отмечается единоподобная персонификация растения: в Англии и Германии за неутомимость цветения его называют "Хлопотушья Лизи", "Прилежная Лизхен", в России – Ванькой мокрым (варианты: Ванюша-плакудушка, Ванька-плакса). Это имя часто объясняют тем, что растение, как видно из описания, нуждается в обильном поливе: при недостатке влаги листья обвисают тряпочками и быстро засыхают. Кроме того, в солнечные дни, при сильном испарении, на листьях появляются блестящие и сладкие «слезы Ваньки». Еще одно народное название растения - «огошек» - связывают с яркой, чаще всего красной, окраской цветов.

Выбирая фамилию для героя, Островский не мог не учитывать мужской персонификации этого цветка в славянской этноботанике. В свою очередь «Ванька» отсылает к сказочной традиции, следовательно, к статусу и репутации героя с этим именем. Латентный антропонимический смысл поддержан и развит в тексте трилогии мотивом глупости, недалекости героя, многократно обсуждаемом персонажами. Ср.: «Бальзаминова: А я так думаю, не прельстит он никого; разумом-то он у меня больно плох. <...> Умшikom-то его очень бог обидел» («Праздничный сон – до обеда», I, 1) (Островский 1974). Сказочные аллюзии латентного имени героя поддержаны и профессиональным «жаргоном» свахи Красавиной: «Ну, уж кавалер, нечего сказать! С налету бьет! Крикнул это, гаркнул: сивка, бурка, вещая каурка, стань передо мной, как лист перед травой! В одно ухо влез, в другое вылез, стал молодец молодцом. Сидит королевщина в своем новом тереме на двенадцати венцах. Подскочил на все двенадцать венцов, поцеловал королевщину во сахарны уста, а та ему именной печатью в лоб и запечатала для памяти» («Праздничный сон – до обеда», I, 3) (Островский 1974).

Подтекстовый смысл, содержащийся в синониме бальзамина «Ванька мокрый» (усиленный реминисцентной отсылкой к фразеологизму «сесть в лужу»), остроумно обыгран автором в трагестийном описании сна героя в комедии с «однокоренным» названием – «Праздничный сон – до обеда». Он метафорически прогнозирует первую неудачу жениха – с Капочкой Ничкиной: *«Бальзаминов: Слушайте, маменька, что дальше было. Вот, вижу я, будто кучер меня уронил, во всем-то в новом платье, и прямо в грязь. Бальзаминова: Грязь – это богатство. Бальзаминов: Да какая грязь-то, маменька! Бррр... И будто я в этом... весь перепачкался. Так я и обмер! Во всем-то в новом, вообразите!»* («Праздничный сон – до обеда», 1, 2) (Островский 1974).

Соотнесение иносказательного значения бальзамина, зафиксированного в этикетных пособиях XIX века по «цветочной почте», со сквозной интригой трилогии, обнаруживает их «зеркальность». Концепты «застенчивость», «неуверенность», но в то же время «нетерпение», «нетерпеливые намерения», приписываемые соответственно бальзамину белому и красному большинством «цветочно-этикетных» руководств, как нельзя лучше аккомпанируют сюжету о «профессиональном» искателе богатых невест, одновременно и робком, и настойчивом в достижении цели Мише Бальзаминове. Анонимные источники, тиражируемые в Интернете, предлагают считать бальзамин чуть ли не аналогом «любовного эликсира», так как, будучи поставленным в доме, он «способствует зарождению любви между женщиной и женщиной», «активизирует» любовную энергию (Сайт flower7.ru). При нашем скептическом отношении к такого рода источникам (они страдают модернизацией) все же отметим, что и эта этикетная коннотация неплохо комментирует альянс Белотеловой и Бальзаминова – вдова «употребляет» нового мужа как «лекарство» от тоски и скуки.

Для нас наиболее достоверным является привлечение источников, синхронных эпохе. Из ботанических руководств XIX века удалось выяснить: кроме бальзамина, достаточно известным в то время было так называемое «бальзаминное дерево», или момордика (*Momordica balsamina* L.). Репутация его была двойкой. С одной стороны, эстетически-декоративной: его «культивировали в садах для украшения», с другой – практической, медицинской: горькие плоды употребляли как лекарственное средство при болезнях желудка. Но главный казус состоял в том, что момордика, известная в это время под именем «бальзаминного дерева», была «самозванкой». «Дерево» на самом деле представляло собой завезенную в Бразилию (предположительно из Африки) еще в XVII-XVIII вв., а затем распространившуюся в странах Юго-Восточной Азии и полобившуюся в Индии травянистую лиану семейства тыквенных, вьющуюся и обильно ветвящуюся. Дендронимическое имя лиана получила из-за крупных (длиной 10-25 см), вначале зеленых, а после созревания ярко-оранжевых, веретенообразных плодов с бугорчатой коркой, за что

растение заслужило еще одно, «овощное» имя - «горький огурец». Плоды момордики действительно обладают горьковатым вкусом, но после специальной обработки их используют в составе приправ (соусе карри, например).

Не могло не запомниться это растение и своими «агрессивными» свойствами, отраженными в названиях «бешеный» «огурец», «бешеная дыня»: созревая, плоды лопаются и «выстреливают» красными зернами. Кроме того, пока лиана растет и развивается, все ее части жгутся при прикосновении, как крапива: возможно, отсюда народное название «песий огурец». Правда, когда появляются первые спелые плоды, момордика (лат. *momordica* – «кусачий») перестает «огрызаться».

Комяческий потенциал «овощных» имен растения-тезки, несомненно, корреспондировал с синонимической фамилией заглавного персонажа трилогии, порождая сниженно-комические аналогии, произвольно комментирующие характер и ситуации, в которые попадает Бальзаминов.

Особо выделим из ряда народных именований растения название «любовное яблоко»: оно насыщено ассоциациями, тематически близкими сюжету трилогии о поиске/выборе невесты. Под этим названием как заглавным приведено растение в популярном «Всеобщем садовнике» (Осипов 1812:59) Это словосочетание отсылает нас и к старинным травникам, где яблоко предлагали использовать для любовного приворота. Рецепт приготовления «любовного яблока» описывался так: надо разрезать яблоко пополам и положить в серединку записку с именем любимой, затем выложить «начиненное» яблоко на солнышек. Оно будет сохнуть, а в душе любимой, напротив, будет «зреть» ответное чувство (Федосеевко 2003:555-556).

Можно было бы усомниться в необходимости поиска в фамилии героя скрытых аллюзий на «бальзаминное дерево» (со всем его шлейфом комических «фруктово-овощных имен), если бы не «яблочная» тема, вводимая в трилогию ...самим Бальзаминовым.

Напомним, как Бальзаминов использует «яблочный» повод для намека на желание тесного знакомства в «садовой» сцене из комедии «Праздничный сон – до обеда»:

Бальзаминов (несколько времени ходит молча, потом встречается будто нечаянно с Капочкой и Устинькой). Здравствуйте-с (Кланяется).

Капочка и Устинька кланяются и идут дальше. Бальзаминов за ними.

Бальзаминов.

Какой приятный запах у вас в саду.

Устинька. Да-с.

Бальзаминов. Продаете яблоки или сами кушаете?

Капочка. Сами-с.

Бальзаминов. Я когда-нибудь ночью приду к вам в сад яблоки воровать.

Капочка. Ах!

Устинька. У них собаки злые.

Бальзаминов. Как прикажете понимать ваши слова?

Устинька. Слова эти совсем не до вас касаются, а до воров; вы и так можете всегда здесь гулять, вам всегда будут рады.

Капочка. Да-с.

Бальзаминов. Покорнейше вас благодарю за ваше приглашение («Праздничный сон...», III, 2) (Островский 1974).

Как видно из дальнейшего диалога потенциальной невесты и ее подружки, Капочка догадывается, что обещание Бальзаминова содержит (пусть и неуклюжий), намек на необходимость более близкого и тесного знакомства с вполне очевидной перспективой:

Капочка (Устиньке тихо). Что он говорит? Уж лучше б прямо.

Устинька (тихо). А вот погоди, я ему сейчас скажу.

Капочка (тихо). Ах, не говори.

Устинька. Нельзя же! (Подходит к Бальзаминову и отводит его в сторону.) Капочка просила вам сказать, вы ничего, не конфузьтесь, у нас просто... Что ж вы стоите! Ступайте к ней скорей»

(«Праздничный сон...», III, 2) (Островский 1974).

Первообразом любого сада, как мы знаем, был Эдем, а «природным» намеком на райский генезис являлись плодовые деревья, особенно яблоня, воплощающая идею трехпадения. За «яблочной» увертюрой разговора-знакомства Бальзаминова с Капочкой недаром последуют поцелуй и объяснение в любви:

«Капочка. А вообще, что вы больше всего любите?»

Бальзаминов. Вас-с. А вы?

Капочка. Можете сами догадаться. (Целуются.)»

(«Праздничный сон...», III, 2) (Островский 1974).

Иные аспекты семантики фамилии героя раскрываются в контексте мотива цветов, складывающегося из отдельных замечаний персонажей: самого Бальзаминова и свахи Красавиной.

Обсуждая будущее вознаграждение за услуги, Красавина напоминает, что ее гонорар включает подарки «натурой»:

«Красавина. Смотри же, уговор лучше денег. Мне многого не надо, ты сам человек бедный, только вдруг счастье-то тебе такое вышло. Ты мне подари кусок материи на платье да платок пукетовый, французский.

Бальзаминов. Да уж хорошо, уж что толковать!»

(«Праздничный сон – до обеда», I, 4) (Островский 1974).

Опасаясь, что Бальзаминов не выполнит обещанного, сваха формулирует свое предостережение, относясь к «цветочной» фамилии героя и на «цветочном» же наречии:

«Красавина. Что разгорячился больно! Надо толком поговорить. Ты свое возьмешь, и мне надо свое взять. Так смотри же, французский. А то ты подаришь, пожалуй, платок-то по нетовой земле пустыми цветами».

В «Словаре к пьесам А.Н.Островского» составители поясняют это иносказание так: «Нетовый – такой, которого нет. Шутливо о том, что никакого платка не будет: на отсутствующем поле, фоне (нетовой земле) несуществующие узоры (пустые цветы)» (Ашукин 1993:128). Следует добавить, что очевидный повод для подобной метафорики («пустые цветы») давал обманчиво-целительный прогноз значащей основы «бальзам» в фамилии. Приведенное выше описание бальзамина из садоводческого пособия конца XVIII в. свидетельствует о том, что растение не подтверждало данного ему изначально «целительного» названия (от греч. бальсамон – «душистая смола»): «Названо “бальзамин”, так как думали, что из соку можно готовить бальсам», оказалось же, что «в листьях и цветах вкус несколько горьковатый». Добавим: у цветов бальзамина нет запаха, то есть они тоже в определенном смысле «пустые».

Аналогично и с «бальзаминальным деревом», которое не оправдывало данных ему имен-уподоблений: «дерево, тыква, огурец, дыня, яблоко». Галантерейная метафора свахи (платок «с пустыми цветами») становится еще одним, дополнительным аргументом для выявления в фамилии героя аллюзий не только на комнатный цветок, но и на «бальзаминальное дерево» с его «нетовой» (обманчивой) репутаций.

Обратимся, наконец, к выявленному нами любопытному «алкогольному» значению слова «бальзам», бытующему во времена Островского и, кстати, закрепленному в его пьесах. Бальзамом (бальзамом, киндер-бальзамом – буквально «детский бальзам») принято было называть настоящую на травах некрепкую лечебную водку (Елистратов 2004: 49,250).

Как тут не вспомнить не раз отмечаемую персонажами детскость Бальзамина. Так, маменька в финале трилогии, обращаясь к 25-летнему сыну, сетует: *«Жаль мне тебя, Миша! Совсем еще ты дитя глупое»* («За чем пойдешь...», III, 8). Перипетии жениховства ввергают его то в полубоморочное состояние («А то я умру сейчас, уж у меня под сердце начинает подступать»), то в состояние веселья и эйфории: *«Маменька, уж вы теперь смотрите за мной, как бы со мной чего не сделалось. Батюшки мои! Батюшки мои! (Прыгает от радости)»* («За чем пойдешь...», III, 9). В финале Бальзамина, упоенный своим долгожданном счастьем и как бы оправдывая ассоциацию фамилии с «детским бальзамом», я вовсе пускается в пляс: *«Бальзамино (Красавиной). Ну, давай плясать! Становись! (Сваха становится в позу)»* («За чем пойдешь...», III, 9) (Островский 1974).

Вернемся к основному флоризму в фамилии героя. Она просто обязывала ее хозяйна быть сведущим в «цветочном» иносказательном наречии и использовать его в речевой стратегии «жениховства».

Вспомним урок речевой «галантности», которые даст маменька своему сыну:

«Бальзаминова. Послушаешь иногда на именинах или где на свадьбе, как молодые кавалеры с барынями разговаривают, - просто прелесть слушать.

Бальзамино. Какие же это слова, маменька? Ведь как знать, может быть, они мне и на пользу пойдут.

Бальзаминова. Разумеется, на пользу. Вот слушай! Ты все говоришь: «я гулять пойду!» Это, Миша, нехорошо. Лучшие скажи: «я хочу проминаж сделать!»

Бальзаминова. Про кого дурно говорят, это – мараль.

Бальзамино. Это я знаю-с.

Бальзаминова. ... Дай только припомнить, а то я много знаю.

Бальзамино. Припоминайте, маменька, припоминайте!»

(«Свои собаки грызутся...», I, 6) (Островский 1974).

Напомним и разговор двух подруг, купеческих дочек, из комедии «Праздничный сон...». Устинька интересуется у Капочки, «подает ли ей знак Бальзамино», когда ходит мимо окон:

«Капочка. Нет. Только всегда так жалко смотрит, как самый постоянный.

Устинька. И часто ходит?

Капочка. Ах, Устинька, каждый день. Ах!.. Разве уж очень грязно...»

(«Праздничный сон...», II, 4) (Островский 1974).

20-летняя Устинька, подруга 17-летней Капочки Ничкиной, на правах более опытной в «амурах», вычитывает в таком хождении и «знак», и характеристику. *«Это значит, он просто сгорает... И должно быть, самый, самый пламенный к любви»* («Праздничный сон...», II, 4) (Островский 1974).

При ближайшей возможности Бальзамино сам подает «знак» избраннице через посредницу-сваху. Он выбирает для выражения своих чувств близкие ему цветы-знаки. Это пара «розы и лилеи» штампованный поэтизм, характерный для стихшков того уровня, которые цитирует герой.

«Красавина. Так что ж мне своим-то сказать?»

Бальзамино. Скажи, что я умираю от любви; что, может быть, умру к вечеру. Бальзаминова. Ну, что за глупости ты говоришь.

Красавина. Зачем умирать! Надо жить, а мы на вас будем радоваться! Бальзамино. Нет, нет, пускай сберут все розы и лилеи и насыплют на гроб мой» («Праздничный сон – до обседа», I, 4) (Островский 1974).

Розы и лилеи - устойчивый стилистический признак любовной лирики сентименталистов. Для умершего «от любви» они действительно уместны, так как лилия символизирует славу и вечную жизнь, а роза - любовь. Не зря «розы и лилии» украшают могилы в «кладбищенских» элегиях: *«Хладный гроб сокрывает драгоценный прах твой; и уже не лилии, не розы украшают могилу твою: один седой мох покрыл мрачное твое убежище...»* (А.Княжнин. «Розы») (Княжнин 1802:262).

Для мещанского вкуса Бальзаминова этот сентименталистский штамп - эмблема «благородных» чувств: *«...я хочу жениться на богатой ...оттого что у меня благородные чувства. Разве можно с облагороженными понятиями в бедности жить?»* («За чем пойдешь...», I, 4) (Островский 1974).

Но наяву ему приходится иметь дело с «русской розой», то бишь с подзаборной крапивой: в ее «кущи» он падает в саду Белотеловой, убегая со двора Пеженовых. Не переставая быть достоверной приметой, такая «крапива», вне сомнения, добавляет свой ассоциативно-иносказательный штрих в цветочное окружение героя.

В славянской ритуально-обрядовой традиции крапива использовалась часто и с разными задачами. Так, почти повсеместно ее знали как оберег от нечистой силы. В то же время этнолингвисты отмечают ее связь с любовной сферой (Колосова 2003). В гаданиях крапива уподоблялась огню и опосредованно символизировала любовный пыл. У восточных и западных славян ее было принято отождествлять с незаконной любовью. Растению приписывали возбуждающее действие - отсюда традиция кормить кур семенами крапивы. В некоторых губерниях пучками крапивы заменяли купальские костры, связанные с любовными играми пезамужних девушек и парней.

Учитывая обрядовые назначения растения, можно предположить, что знакомство с третьей невестой, Белотеловой, завершится благополучно еще и потому, что герой проходит через своеобразную, водевильно-комическую, «инициацию» крапивным «огонем», он же любовный пыл. Заметим кстати, что третья попытка Бальзаминова (третье «испытание»), отсылающая к известной сюжетной формуле волшебной сказки, завершится благополучно.

Оппозиционная пара «роза-крапива» имеет прямое отношение к ключевому для трилогии мотиву выбора. Прецедентным текстом для нее является напрямую связанная с темой любовного флирта танцевальная традиция. Известный еще с XVII в. танец-игра «мазурка» предполагал фигуру, связанную с выбором партнера или партнерши. К кавалеру (или даме) подводили двух дам (или кавалеров) с предложением выбрать. Вспомним отрывок из «Евгения Онегина»: *«Буянов ... К герою нашему подвел Татьяну с Ольгою... (5, XLIII, XLIV).* «Выбор себе пары воспринимался как знак интереса, благосклонности или (как истолковал

Лепский) влюбленности», комментировал эту сцену Ю.М.Лотман (Лотман 2007:249).

Часто выбор усложняли, вводя мазурочный пароль - партнерши присваивали себе цветочные псевдонимы, и кавалер должен был наугад выбрать «свой» цветок. Обычно цветочные «пары» подбирались по контрасту. Напомним фрагмент из первой части трилогии

Л. Толстого — «Детство» (глава XXII «Мазурка»): *«Большая девица, с которой я танцевал (...) подвела ко мне Сонечку и одну из бесчисленных княжон. „Rose ou hortie?“ «Роза или крапива?» - сказала она мне (...) Я встал, сказал „rose“ и робко взглянул на Сонечку. Не успел я опомниться, как чья-то рука в белой перчатке очутилась в моей, и княжна с приятнейшей улыбкой пустилась вперед...»* (Толстой 1978:81-82).

Как ясно из контекста, определенные цветы иносказательно портретируют партнерш (иногда по принципу «от противоположного», чтобы усложнить кавалеру задачу). Загадываться могли и «качества». Сравни отражение такого «выбора-угадывания» в «Пиковой даме»: *«Подошедшие к ним три дамы с вопросами — oublie ou regret? (забвение или сожаление) — прервали разговор...»* (Пушкин 1986:204), а также у Л. Толстого в рассказе «После бала»: *«У меня в руке было перышко от ее веера и целая ее перчатка. ... Я смотрел на эти вещи и, не закрывая глаз, видел ее перед собой ... в ту минуту, когда она, выбирая из двух кавалеров, угадывает мое качество, и слышу ее милый голос, когда она говорит: «Гордость? да? – и радостно подает мне руку»* (Толстой 1983:12). Или: *«...мазурку я танцевал не с нею. Когда нас подводили к ней и она не угадывала моего качества, она, подавая руку не мне, пожимала худыми плечами, и, в знак сожаления и утешения, улыбалась мне»* (Толстой 1983:9).

Таким образом, выбирая «цветок» или «качество», кавалер выбирал и определенный сценарий любовной игры, заданный ими. Напомним в связи с этим любопытный балетный эпизод из воспоминаний А. Смирновой-Россет: *«Мы все были в черных платьях. Я сказала Стефани: „Мне ужасно хочется танцевать с Пушкиным“. - „Хорошо, я его выберу в мазурке“, - и точно, подошла к нему (...) Потом я его выбрала и спросила: „Quelle fleur?“ «Какой цветок?»» — „Celle de votre couleur“ «Вашего цвета», - был ответ, от которого все были в восторге»* (Смирнова 1985:158).

Ассоциативный фонд пары «роза и крапива», связанный с сюжетообразующим для трилогии мотивом выбора и любовной игры, питал травестированную оппозицию розы и крапивы в трилогии. Садовая роза (и лилея) символизировали для Бальзамина «красивые» чувства, подзаборная крапива воплощала низкую реальность, а его фамильным наследством был бальзамин - привычное комнатное растение. Но и выбор оказался для героя иллюзией: как мы помним, в «Женитьбе Бальзамина» не он выбирал, а его выбрали. Первое название «Женитьбы» «За чем

пойдешь, то и найдешь» обращивалось для героя своего рода уроком - «С чем пойдешь, то и найдешь».

Природная символика, кроме мотива цветов, представлена в трилогии топосом «сада». Он реализован подробными обстановочными ремарками: *«Сад: направо сарай с голубятней и калитка; прямо забор и за ним деревья другого сада; налево беседка, за беседкой деревья; посередине сцены, в кустах, стол и скамейки; подле сарая куст и скамейка»* («Праздничный сон...», III). Ср.: *«Сцена представляет два сада, разделенные посередине забором; направо от зрителей сад Пежесновых, а налево – Белтеловой; в садах скамейки, столики и проч.; в саду Белтеловой налево видны две ступеньки и дверь в беседку; у забора с обеих сторон кусты»* («За чем пойдешь...», II) (Островский 1974).

До сих пор исследователи предпочитали видеть в нем достоверный фон, природную «декорацию»: «В таких пьесах, как “Праздничный сон до обеда” и “Женитьба Бальзаминова”, сад служит лишь более или менее нейтральным местом действия», - утверждал Е.Холодов (Холодов 1967: 374).

Современные театральные художники оказались более чуткими к метафорически-иносказательным возможностям «садового» пространства трилогии. Так, Борис Валуев, художник-сценограф спектакля по «бальзаминовской» трилогии, поставленного в московском театре «Сатирикон» (режиссер Марина Брусникина), перенес место действия «из бедной комнатки чиновника и его матери и из богатых купеческих гостиных скучающих пест в некий сад-огород. На зеленом ковре травы расставлена деревянная мебель, брошены корзины с яблоками» (Черникова 2007).

Для такого неожиданного сценографического решения действительно есть очевидные основания. По нашим наблюдениям, мотив «сада», текстуально закрепленный в тексте пьес как описание места действия целых «картин», сквозной для комедийной трилогии. В первой части («Праздничный сон – до обеда») в саду происходит знакомство Бальзаминова с его первой «невестой», Капочкой Ничкиной, сопровождаемое значимым «садовым» разговором. Во второй части («Свои собаки грызутся, чужая не приставай») этот мотив несколько приглушается, уходит на периферию, чтобы возникнуть в развлек. неизменной остается его связь с героем. *«Какой у вас прекрасный сад-с, и всяких цветов очень много-с!»*, - такую восторженную оценку дает герой саду Антрыгиной, забыв на время, что он явился в этот дом ради хозяйки, а не ради ее сада. Он, похоже, даже готов предложить идею его усовершенствования: *«Только если бы я был богат-с... (Увидав Устрашимова, остается с открытым ртом)»*. («Свои собаки грызутся...», II, 9) (Островский 1974).

Природная символика во второй комедии трилогии сосредоточена в цветочной фамилии наперсницы вдовы Антрыгиной – Пионова. Выбор

флоронима не был случайным: мемуаристы, описывая сад в Щелькове, упоминают, что пион был в числе садовых цветов, к которым Островский относился с особой симпатией, цenia за разнообразие окраски и роскошное цветение. Кроме садового, популярен был дикий пион, более известный под народным названием «Марьян корень», что вполне могло стать поводом для создания именно женской фамилии. С ролью Пионовой в основной интриге комедии «Свои собаки грызутся...» помирить вдовушку с воздыхателем, заподозренным в измене, - корреспондирует мифологический генезис имени цветка. Он указывает на ученика Эскулапа - Псона, вылечившего Плутона от ран, нанесенных Геркулесом.

При привлечении концепта этикетного цветочного «языка» обнаруживается иронический подтекст этой фамилии, адресованный Бальзаминову, так как реплика пиона гласила: «Как ты недогадлив!» (Ознобишин 1830:92). Для Антрыгиной в фамилии знакомой, помирившей ее с поклонником, открывался другой, радующий подтекст: ведь этикетный пион символизировал также счастливый брак.

Кульминации садовый мотив достигает в третьей части – комедии «За чем пойдешь, то и найдешь». Чем реальнее становится мечта Миши о женитьбе, тем садовый мотив становится отчужденнее, аккомпанируя всем ключевым событиям сюжета. Сначала Миша видит во сне знакомство с будущей женой, которое происходит в саду:

«Бальзаминов. Вдруг вижу я, маменька, будто иду я по саду; навстречу мне идет дама красоты необыкновенной и говорит: "Господин Бальзаминов, я вас люблю и обожаю!" Тут, как на смех, Матрена меня и разбудила. Как обидно! Что бы ей хоть немного погодить? Уж очень мне интересно, что бы у нас дальше-то было. Вы не поверите, маменька, как мне хочется доглядеть этот сон. Разве уснуть опять? Пойду усну. Да ведь, пожалуй, не приснится («За чем пойдешь...», 2) (Островский 1974).

Наяву он находит купчиху Белотелову в ее саду, там же происходит их «сговор». Кстати, попадет в сад своей будущей жены Бальзаминов вроде бы случайно: он перепутал забор: *«Раиса. Разве через забор? Вы умеете? Бальзаминов. Раз, два, три-с... раз, два, три – и там-с. Раиса. Так ступайте скорей! Бальзаминов. Сейчас-с. (Бежит за куст и лезет на забор налево). Раиса. Не туда, не туда! Это в чужой сад. (Бальзаминов не слушает)».* («За чем пойдешь...», II, 5) (Островский 1974).

Как тут не вспомнить сказочное перепутье, также обещавшее молодцу на одной из трех дорог женитьбу. "Направо поедешь - себя спасать, коня потерять. Налевое поедешь - коня спасать, себя потерять. Прямо поедешь - женату быть". Напомним и финальное заявление героя: *«Я теперь точно новый человек стал. Маменька, я теперь не Бальзаминов, а кто-нибудь другой!»* («За чем пойдешь...», III, 9) (Островский 1974).

Мечты Бальзаминова о будущей семейной жизни начинаются с идеи переустройства сада: он желает, объединив сад Псезеновых с садом

Белотеловой, проложить аллеи, устроить беседки: *«Бальзаминов. И знаете, что мне в голову пришло? Может быть, за Пеженовой сад отдадут в приданое: тогда можно будет забор-то разгородить, сады-то у них рядом, и сделать один сад. Разных беседок и аллей...»* («За чем пойдешь...», III, 3) (Островский 1974).

«Садоустроительные» идеи героя носят не практический, как можно было бы предположить, а «чувственный» характер: сад есть «место любви» раг excellence, аллеи и беседки предназначены для уединения и свиданий, павильоны-эрмитажи – для увеселений.

Нсдаром мечту о новой, женатой жизни воплощает воображаемая поездка с женой в увеселительный сад Эрмитаж. *«Бальзаминов. Я теперь могу себя представить как угодно. И в зале могу себя представить в отличной, и в карете, и в саду ...Вот едем мы дорогой, все нам кланяются. Приезжаем в Эрмитаж, и там все кланяются; я держу себя гордо»* («За чем пойдешь...», III, 3) (Островский 1974).

Очевидно, что только на первый взгляд семантика садового мотива в трилогии исчерпывается его достоверностью. Сад значимо фигурирует в пейзажеподобных интересах тех сцен трилогии, которые связаны с ритуалом знакомства, флирта, любовного свидания, «сговора». Иными словами, сад-помощник сопровождает Бальзаминова на всех ключевых этапах его «жениховства».

Выявить иносказательный потенциал садового (точнее, садово-фруктового) мотива помогает установление прецедентных контекстов. Покажем это на примере «садовой» реплики свахи: *«Красавина. Ничего я лишнего не сказала; сказала только: пожалуйте в наш сад вечером погулять, вишенья, орешенья щипать. Он так обрадовался, ровно лунатик какой сделался»* («Праздничный сон...», II, 3) (Островский 1974).

Предложение свахи содержит речевую формулу, стилизованную под фольклорную - «вишенья, орешенья щипать». С одной стороны, это обычное для ее «красноречивой» профессии словесное украшательство. Но, если подключить для интерпретации фольклорные источники, то выяснится определенность семантики сада в реплике Красавиной. Приглашая потенциального жениха проявить инициативу в знакомстве с невестой («пожалуйте в наш сад погулять»), сваха «ягодными» иносказаниями иносказательно рисует ему свадебные перспективы.

Пара «вишенья и орешенья» текстологически восходит к былинне о Соловье Будимировиче, известной по сборнику Кириши Данилова, опубликованному еще в начале XIX в. Она входит в цикл эпических песен о сватовстве: Соловей Будимирович сватается к Забаве Путятичне, затем женится на ней. В тексте былины «вишенья и орешенья» упоминается несколько раз как примета ее сада.

Только ты дай мне загон земли,
Непаханой и неораной,

У своей, государь, княженицкой племянницы,
У молодой Забавы Путятичны,
В ее, государь, зеленом саду,
В вишенье, в орешенье
Построить мис, Соловью, снаряжен двор.

Просьба Соловья разрешить ему построить в саду Забавы «снаряжен двор» представляет собой, как утверждают комментаторы, инносказательное сватовство: «...сооружая в одну ночь чудесные терема, он тем самым проходит брачные испытания и доказывает свое право на невесту» (Кирша Данилов 1977: 429).

Рашо зазвонили к заутрене,
Ото сна-то Забава пробуждалася,
Посмотрела сама в окошечко косящатое
В вишенье, в орешенье,
Во свой ведь хороший во зеленый сад.
Чудо Забаве показалось:
В ее хорошем зеленом саду
Что стоят три терсма злаговерховаты.
Говорила Забава Путятична:
- Гой еси, нянюшки и мамушки,
Красные сениные девушки!
Подъге-ка, посмотрите-ка,
Что мне за чудо показалося
В вишенье, в орешенье.
Отвечают нянюшки, матушки
И сепные красные девушки:
- Матушка Забава Путятична!
Изволь-ка сама посмотреть:
Счастье твое на двор к тебе пришло.

Сдвоенный образ «вишенья-орешенья» намеренно повторялся в былине недаром: будучи в народных песнях обычным свадебным символом, он намекал на характер намерений Соловья Будимировича.

Островский позже еще раз обратится к этой формуле в пьесе «Воевода» («Сон на Волге», 1865). В этой драматизированной былине, как определяют пьесу комментаторы, мотив плодоносящего сада с «вишеньем, орешеньем» значимо аккомпанирует теме девичьего любовного томления:

Марья Власьевна:
Нам в терему и тесно да и душно,
Жара, как в бане, а тебе и любо,
Коль у тебя в Петровки стынет кровь.
Ты -- старая: тебя не манит лето
На волюшку, на шелковы луга,
В тенистый бор, где белым днем потемки,

*В зеленый сад, где алый цвет цветет,
Где вишенья, орешенья наизрело,
И налилось, и ждет девичьих рук.
Мы -- не старухи, нам без печки жарко,
Не больно мил нам нов высок терем.
Недвига:*

*Ну, в сад так в сад; мне все равно, старухе (1, 2)
(Островский 1976).*

Вишня в народной лирической поэзии - символ нежной взаимной любви. Вишневые ветки часто использовались в славянском обрядовом обиходе в гаданиях девушек о замужестве. В свадебной поэзии «ягоды», в том числе и вишня – традиционное иносказание для жениха и невесты. Вспомним, к примеру, «вишенья, малину, красную смородину» из пушкинской, навеянной фольклорными впечатлениями Михайловского «Песни девушек» (роман «Евгений Онегин»). Ю.М.Лотман считал, что пушкинские песенные «ягоды» явно свадебные, восходящие к символике жениха-«вишшня» и невесты-«ягоды»: « - Ягода Марья, куда пошла? – Вишенья Алексей, в лес по ягоды. – Ягода Марья, во что будешь брать? – Вишенья Алексей, в твою шапоцу. - Ягода Марья, кому поднесешь? – Вишенья Алексей, твоему батюшке» (Лотман 2007:376-377). На Украине и в Польше из вишни делали так называемое «свадебное деревце». Добавим, что в свадебных песнях «вишенья, виноград с орешеньем» может выступать и как более конкретное иносказание, означающее приданое невесты: «Зеленый сад со вишеньем, виноград с орешеньем».

О народно-песенной символике вишни как «дерева любовных свиданий» напоминает О.Фрейденберг. Она отсылает к текстам, где под вишневым деревом сидит царица любви, а из-под него бьет источник, либо под вишней приносится клятва в любви (Фрейденберг 1997:207).

Для комментирования иносказательного значения предложения «щипать» (ягоды) сошлемся на текст «Русской повести о царе Соломоше». Соломон обвиняет любовника матери, выражаясь иносказательно - «щиплешь виноград в саду батюшки»: «Не по себе еси ты виноград щиплешь и сад батюшкин.. крадешь и чужую ниву орешь и на краденной кобыле ездить» (Веселовский 1921:73).

Мотив сада в трилогии стоит попробовать истолковать и через шифры культурных практик, характерных для мещанского обихода. Как мы помним, мать и сын, Балзамина и Балзамиялов привыкли доверять прогнозам снов и с энтузиазмом и неподдельным увлечением комментируют и разгадывают свои сновидения. «Садовая» тематика снов была популярным мотивом сонников, а некоторые «фруктовые» образы сновидений давали обнадеживающие прогнозы. Сонники 19 в. разъясняли: в саду прогуливаться – успех в намерении, орехи видеть – к выигрышу, вишневое дерево – к богатству, яблоки сладкие рвать – к веселью, вкусные – к благополучию.

В таком контексте становится понятнее ремарка Красавицей, описывающая взволнованную реакцию героя на ее предложение погулять в сад к потенциальной невесте: «Он так обрадовался, ровно лунатик какой сделался». В другой «садовой» сцене уже сам Бальзаминов подхватывает «садово-яблочную» тему и «проговаривается» шпозказанием. Флиртуя с Капочкой, он обещает: *«Я когда-нибудь ночью приду к вам в сад яблоки воровать»* (Ш, 2) (Островский 1974).

Раскроем очевидный и выятный большинству зрителей эпохи Островского подтекст: сюжет сна «зрелые яблоки рвать» означал ни что иное, как женитьбу. Очевидно, что такое толкование сложилось не без влияния богатой мифопоэтической традиции. Так, в библейской мифологии яблоко – атрибут рая до грехопадения, символ радости, но и запретный плод, символ земных, плотских желаний. В античной традиции яблоко было посвящено Венере и символизировало любовь. Бросить яблоко предмету любви означало признаться в своих чувствах. Вспомним и знаменитое «яблоко раздора», отданное Парисом Афродите. Подчеркнем, что явилось оно ...на свадьбе Пелея и Фегиды.

Напомним, наконец, что садово-яблочная тема возникает в комедии под названием «Праздничный сон – до обеда», что заставляет подключить ее к сновидческому контексту.

Общеввропейскую мифологему сада Островский одушевляет этнокультурной семантикой за счет цитат, аллюзий, ассоциаций, аналогий, смысловых рифм фольклорного происхождения.

Подводя итоги нашим наблюдениям над использованием природной символики в комедийной трилогии Островского, можно утверждать, что она проявляет себя через концепты «цветок» и «сад».

Концепт «цветок» оригинально и многосмысленно реализован Островским в растительном коде фамильного имени персонажа, предполагающего «идентификацию» героя с растением-тезкой, которая обнаруживает скрытые смысловые резервы его именованя.

Концепт «сад», аллюзийно корреспондирующий с мифологемой «сад любви», по ходу сюжета все больше обнаруживает свадебные коннотации, очевидные при интерпретации его семантики через прецедентные тексты (былины, свадебные песни).

Поэтологический сюжет, разыгрываемый как пересечение и «отражение» концептов друг в друге, заключается в последовательном обнаружении их внутренней драматургичности и актуализации ассоциативного потенциала.

Таким образом, можно утверждать, что природная символика последовательно используется Островским для генерирования этнокультурных ассоциаций, обнаруживающих в в характере заглавного героя национальные «природные» черты (аналоги со сказочным Иваном-дураком, аллюзии на сватовство Соловья Будимировича и т.д.).

- Андреева 1995: Андреева Л.И. Специфика имени собственного и возможности его использования в художественном тексте (на материале системы собственных имен в творчестве А.Н.Островского). Автореферат дисс. ...канд. филол. н. Саратов: 1995.
- Ашукин 1993: Ашукин Н.С., Ожегов С.И., Филиппов В.А. Словарь к пьесам А.Н.Островского. М.: Веста, 1993.
- Веселовский 1921: Веселовский А.Н. Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине. Петроград: 1921.
- Елистратов 2004: Елистратов В.С. Язык старой Москвы: Лингвоэтимологический словарь. М.: 2004.
- Кирша Данилов 1977: Кирша Данилов. Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым / Подг. и коммент., сост. А.П.Евгеньева и Б.Н.Путилова. М.: Наука, 1977 (Серия «Литературные памятники»).
- Княжнин 1802: Княжнин А. Роза. Новости русской литературы на 1802 год. [Еженедельное приложение к газете "Московские ведомости"], Ч. III.
- Колосова 2003: Колосова В.Б. Лексика и символика народной ботаники восточных славян (на общеславянском фоне). Этнолингвистический аспект. Автореферат дисс. ...канд. филол. н., М., 2003.
- Лакшин 2001: Лакшин В.Я. Комментарий // Островский А.Н. Избр. соч.: В 2 т. / Вст. ст. и ком. В. Лакшина/. М.: Мир книги, 2001. Т. 1.
- Лесков 1989: Лесков Н.С. Собр. соч.: В 12 т. М.: Правда, 1989; Т. 11. М., 1989.
- Лотман 2007: Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. СПб.: Искусство-СПб. 2007. (Серия «Школа текста»).
- Максимович-Амбодик 1783: Максимович-Амбодик Н. Врачебное веществословие, или описание целительных растений во врачевстве употребляемых, с изъяснением пользы и употребления оных, и присодинением рисунков, приподному выту каждого растения соответствующих: в 3 кн. СПб., 1783-1789. Кн. 1. СПб., 1783.
- Ознобишин 1830: Ознобишин Д. Селам, или Язык цветов. СПб., 1830.
- Осипов 1812: Осипов Н.П., Ушаков С.И. Всеобщий садовник, или Полное садоводство и ботаника: В 4 ч. Ч. 3, СПб., 1812.
- Островский 1974: Островский А.Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. / Под общей редакцией Г.И.Владыкина, И.В.Ильинского, В.Я.Лакшина и др./ М.: Искусство, 1973-1980. Т. 2. М., 1974.
- Островский 1976: Островский А.Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. / Под общей редакцией Г.И.Владыкина, И.В.Ильинского, В.Я.Лакшина и др. М.: Искусство, 1973-1980. Т. 6. М., 1976.
- Пушкин 1986: Пушкин А.С. Сочинения: В 3 т. М. Т.3. 1986.
- Смирнова 1985: Смирнова-Россет А.О. Из «Записок А. О. Смирновой» // Пушкин в воспоминаниях современников: в 2 т. М., Т. 2. 1985.
- Толстой 1978: Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. Т. 1. М.: Худ. лит. 1978.
- Толстой 1983: Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. Т. 14. М.: Худ. лит. 1983.
- Федосеев 2003: Федосеев В.М. Новая энциклопедия растений: мифы, целебные свойства, гороскопы, растительный календарь / Автор-составитель В.М. Федосеев. М.: Рипол-Классик, 2003.
- Фрейденберг 1997: Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997.
- Холодов 1967: Холодов Е.Г. Мастерство Островского. М.: Искусство, 1967.
- Чернякова 2007: Чернякова Ю. «Бабы, ау!» [online]: <http://www.utro.ru/articles/2007/02/19/626168.shtml>
- Сайт Power7.ru: Power7.ru [online]: http://power7.ru/product_info.php?cPath=40&products_id=1016

Глобализация и методологические проблемы литературоведения

Глобализация и информационные технологии оказали неоднозначное влияние на литературный процесс. Социально-политическая и экономическая конъюнктура создала благоприятные условия для появления многочисленных литературных «произведений». Если с одной стороны глобализационные процессы подхлестнули писателей к обращению к проблемам сохранения национального самосознания в современном мире, преодоления кризиса гуманистических ценностей и определения роли человека в современном социуме, то с другой стороны - создали предпосылки для превращения художественных произведений в своеобразный товар одноразового пользования. В итоге литература разделилась: современная литература представлена как произведениями, имеющими общественно-историческое и художественно-литературное значение, так и образцами, являющимися кальками многочисленных любовных и детективных романов, романов-ужасов, а также других литературных форм. Издающиеся громадными тиражами произведения второго типа носят угрожающий характер, отрывая современного литературоведа и читателя от художественного осмысления значимых моментов социального бытия, в том числе и национального развития.

В этих условиях перед литературоведением стоит задача «отделить зерна от плевел», выделить из литературного потока произведения, имеющие художественную и социальную ценность, направить читателя на глубокие размышления об окружающем его мире, а не к бессмысленному созерцанию красивых слов. По-новому кристаллизуются проблемы определения содержания критерия отбора художественных произведений: возникает научная потребность в переосмыслении методов выявления художественной ценности отдельных произведений, в определении их гуманистической направленности, в выявлении методологии их соотношения с культурно-историческими традициями национальной и мировой литературы.

Распространение западной модели общественного развития под влиянием процессов глобализации имеет не только положительные, но также и отрицательные последствия. В литературе и литературоведении плюсы и минусы глобализации отчетливо проявляют себя в соотношении нравственно-ценностных ориентиров отдельных произведений, а также в жанровой трансформации. Трансформация затрагивает все определяющие уровни жанрообразования.

Проблема соотношения общечеловеческих и национальных ценностей в национальных литературах обуславливается ростом культурных связей в результате глобализации и распространения информационных технологий. Увеличение коммуникативного взаимодействия приводит к парадоксальным и противоречивым последствиям. С одной стороны, идет взаимное обогащение национальных культур в результате коммуникативно-культурного обмена, происходит формирование единого мультикультурного глобального пространства. С другой стороны, «вестернизация» приводит к потере не западными культурами своей цивилизационной и национально-религиозной идентичности. «Вестернизация» способствует закреплению подчиненного положения не западных стран, приводит нередко к разрушению традиционных форм культуры, устоявшихся моральных норм и ценностей без полноценной замены их новыми, к подрыву духовного потенциала общества. Нередко «вестернизация» выступит как целенаправленная культурная экспансия, характеризующаяся:

- переносом в не западные культуры образа жизни и потребительских ценностей, присущих западному обществу;
насаждением западной культуры, как универсальной, исключая вклад других культур;

- стремлением достичь путем культурной экспансии политико-экономического доминирования Запада;

- подвижностью и динамичностью современных языковых процессов и масштабностью языковых, а также стилистических заимствований;

- мерами по обеспечению односторонности потока информации - от «центра» (Запада) к «периферии» (не западные страны).

В этих условиях, возникает угроза культурного «обнищания» отдельных народов и национальностей. Искусство в целом, в том числе и литература, оказываются неспособными в полной мере реализовать свою социальную функцию. Зачастую искусство утрачивает свою социальную составную, оно все более становится игровым способом существования художника.

В качестве ответной реакции среди узкого круга интеллектуальных кругов формируется идеология «обоснования» уникальности региональной культурной, в том числе и литературной традиции. Глобализации в сфере культуры противопоставляется некий деревенско-традиционалистский идеал, претендующий на роль «другого» мышления и мироощущения. Функция ядра культурного «противопоставления» возложена например, на несоевразийство в России, ориентализм в исламских странах, (пост)оксидентализм в Латинской Америке и т.д. Вместе с тем, в рамках данного подхода не решается основной вопрос – обеспечение соответствия процессов жанров как исторически оправданных типологических групп. Под влиянием культурной

локализации усиливается фактор творческой реанимации «элементов архаики» в современных произведениях. «Элементы архаики» оказывают влияние на архитектуральный уровень литературных произведений, отчасти на сюжет и фабулу. Однако, «элементы архаики» не оказывают влияния на процесс жанрообразования. Потенциал «элементов архаики» исчерпывается способностью стать жанровой платформой для формирования субжанров как отдельных самостоятельных и структурно завершённых литературных форм. Ярким примером является жанровое обнищание литературных произведений, созданных в стиле New Age.

Неслучайно, что некоторыми современными литературоведами современные жанры воспринимаются не как исторически сложившиеся типологические группы, а группы литературных произведений, объединённых определёнными конструктивными особенностями (тематическими различиями, субъектно-объектными отношениями, эстетическим качеством или объёмом). Исследователи, разделяющие эту точку зрения, полагают, что в литературе нового времени классицистическими «жанровыми наименованиями обладают только стилизации». Действительно, «жанровая маргинальность», «беллетризация» и подчеркнутая антиэстетичность стали характерными показателями современного литературного процесса. Маргинальность есть следствие разрушения традиционных жанров, или по выражению Л. Гинзбурга результат создания форм «промежуточной словесности». Беллетризация приводит к смешению высоких и низких жанров, их диффузии. Большинство современных литературных произведений характеризуется брутальностью, жестокостью зрения, тягой к патологии, антинормативностью, протестом против классических форм прекрасного, традиционных представлений о гармоничности и соразмерности и т.д. Все это создаёт дополнительные трудности для жанрового литературоведческого анализа произведений, нивелирует значение сопоставления и противопоставления жанровых признаков, снижает значимость жанрово-исторической преемственности и общности в литературном процессе.

Современный кризис жанров в культуре, в том числе и в литературе, имеет глубокие корни, жидущиеся на изменении пространственно-временных характеристик. Глобализация, а также сопутствующая ей информатизация, привела к «свертыванию» («сжатию») социального пространства и времени. Если пространственное «сжатие» все чаще проявляет себя в противостоянии космополитического и национального, то «сжатие» социального времени к трансформации внутренней конструкции жанра как фактора литературного процесса. В этой связи интерес представляет собой теория хронотопа. Хронотоп в литературе имеет существенное жанровое значение. В литературоведении существуют различные интерпретации хронотопического комплекса художественного произведения. В разработке теории хронотопа

существенно влияние трудов М.М.Бахтина и тартуско-московской школы во главе с Ю.М.Лотманом. Бахтин установил, что жанры (агличный, рыцарский, авантюрный роман, и т.д.) отличаются, кроме всего прочего, также характером внутреннего пространства-времени. Бахтин вводит в филологию понятие «хронотоп». Одновременно с ним, тоже в 30-е годы, но независимо от него, Ольга Фрейденберг установила, что в древнегреческих трагедиях время развивалось медленнее, а в комедиях – быстрее. Однако, «сжатие» социального времени существенно стирает дифференциацию построения внутреннего пространства-времени в литературных произведениях различных жанров. Наиболее характерным проявлением этого процесса является «возвращение» мифологии в литературу, в частности в жанре романа. Неомифология становится мощным фактором литературного процесса XX и XXI веков. Наиболее значимые проявления литературной неомифологии: «Властелин колец» Дж.Р.Р.Толкина, «Улисс» Дж.Джойса, «Иосиф и его братья» Т. Манна, «Сто лет одиночества» Г.Гарсиа Маркеса. Авторы «смешивают» мир архаики (эпохи мифа) и мир современности (эпохи индустриального и пост индустриального развития), что создает особый тип хронотопа. В рассматриваемых литературных произведениях неомифология выступает в качестве способа упорядочивания сложного и противоречивого мира, перед лицом которого оказывается современный человек. При этом объектом мифологизирования выступает как социальная составная фабулы, так внутренний мир героев, в частности, изображенный в процессе самопознания и самоопределения на фоне этических и гуманистических проблем духовной культуры прошлого. Архетипические сюжетные мотивы и типы героев подвергаются трансформации, мифологическая аллюзивность переплетается с литературной реминисценцией. В итоге неомифология становится формой философского размышления над поставленными проблемами и формой художественных и религиозно-философских исканий.

Действительно, некоторые современные литературные произведения представляют собой метаконструкции, в рамках которого происходит «встреча» противоположных представлений о жанре и жанров, радикально различающихся своими особенностями, которые описываются в терминах «жанровых требований» и «жанровых признаков». Условно жанровую характеристику некоторых таких произведений можно определить как мегажанр. Под мегажанром можно понять совокупность различных по форме жанров, объединенных воедино интенцией. Мегажанр, преодолевает родовые и литературно-формальные привязанности традиционного жанра. Вместе с тем, такое «преодоление» имеет свои закономерности. Подавляющее большинство произведений, созданных в мегажанровой форме представляют собой необоснованную компиляцию различных жанровых форм, в результате которой теряется взаимосвязь и взаимообусловленность между авторским замыслом,

сюжетной линией, фабулой и пространственно-временной конструкцией художественного произведения.

Литературоведческий интерес представляет и проблема метажанра. Исследовательский интерес к метажанрам возник в 80-ых годах прошлого столетия. В этот период появился и прочно вошел в литературоведческий оборот этот термин. Тенденция к метажанровости обуславливается особенностями современной культуры, построенной на всеобщей информированности обо всем, что умножает интертекстуальные взаимосвязи. В конце XX века происходит «усложнение» искусства в целом, и литературы в частности. Возникает особая форма искусства, которая начинает моделировать вторую «реальность», конкурирующую с действительностью. Формируется принципиально новая модель литературы, основной принцип которой – разрушение жизнеподобия, размывание, разрушение видовых и жанровых границ, синкретизм методов, обрыв причинно-следственных связей, нарушение логики. Методологическим «выходом» из жанрового размывания зачастую становится обращение как к мегажанрам, так и к метажанру. Метажанр являет структурный принцип построения мирообраза, который возникает в рамках литературного направления или течения и «становится ядром» бытующей жанровой системы. Социально-общественным подтекстом распространения метажанра выступает процесс становления постиндустриального (информационного) общества.

Часть произведений, созданных якобы в форме метажанра, не отвечают его главному условию – принципу «ведущего жанра», предполагающий собой способ построения художественного мира посредством выделения наиболее конструктивного жанра, а также последовательного отхода от него через использование иных жанров. Помимо того, метажанр является «междисциплинарным», синтетическим явлением: метажанр должен проявлять себя одновременно в разных сферах определенной культуры: в литературе, музыке, живописи, скульптуре и т.д. Естественно, что существенная часть современных литературных произведений, которые созданы в псевдо метажанровой форме, не находят своего «подтверждения» в иных культурных сферах.

Перед литературоведами современности стоит актуальная методологическая проблема определить:

соотношение общечеловеческих и национальных жанровых особенностей в литературных произведениях;

- скорректировать родовые характеристики, жанровые требования и жанровые признаки с учетом особенностей современной литературной практики.

Жанроцентризм занимает существенное место в современных литературоведческих исследованиях, трансформируясь в «универсальное направление» при сопоставлении различных культурных традиций. М.М.Бахтин неслучайно считал главными героями литературного

процесса жанры, во внутренней и внешней структуре которых обнаруживаются особенности определенного этапа исторического развития литературы. Жанроцентризм – это не просто реакция на усложнение процессов жанрообразования, попытка четкого определения требований и признаков жанра, а реакция литературоведческих кругов на трансформацию литературного процесса в целом. Ведь именно процесс зарождения и становления жанров – это жизнь самой литературы, ее живая история во всех ее деталях, повторяющая как общие закономерности, свойственные развитию мировой литературы в целом, так и отмеченные своими неповторимыми, своеобразными жанровыми особенностями, которые обеспечивают этой литературе ее отличительные черты.

Обостряется диспут между теми, кто понимает «жанр» как разновидность произведений, сложившейся в истории национальной литературы, а также теми, кто определяет жанр инвариант, то есть как логическую конструкцию (модель) художественного произведения. Наиболее ярко кризис жанра находит свое выражение в отсутствие четкого понимания того, что является жанровым требованием и жанровым признаком для современного художественного произведения.

В этих условиях, по новому вычерчивается проблема «чистоты» жанра, жанрового смешения и заимствования сюжетов. Идеино-этический кризис в современной культуре побуждает авторов к жанровым экспериментам зачастую выходящих за рамки жанрового «поля», образуемого совокупностью чистых и смешанных жанров. В результате, авторское стремление к оригинальности часто приводит к полному игнорированию требований жанров. Наблюдаемое экспериментирование актуализирует также проблему жанрового смешения. Если в ряде случаев это приводит к формированию новых жанров и их подвидов (в том числе и смешанных жанров), то в большинстве своем жанровое экспериментирование – неудачная попытка авторов занять пустую нишу в литературном процессе. Обращаясь к тому или иному жанру, автор каждый раз сталкивается с определенным стереотипом художественного мышления – неспособность автора воспринять и трансформировать этот стереотип приводит к появлению образцов, лишенных ценности с точки зрения теории жанров. Наиболее наглядно глубина данной проблемы высвечивается с позиций концепции «памяти жанра». Ж.Женнет выдвинул идею о том, что жанр представляет собой архитекта, определил четкие границы для жанрового экспериментирования. Каждое новое произведение в жанре является как бы его новой главой, новым фрагментом, поэтому не должен отрицать его основы. Сам же архитекта бесконечно длится. Таким образом, перед теорией литературы по-новому ставится задача определения жанровой чистоты современных произведений.

Глобализация трансформирует такую литературоведческую проблему как заимствование сюжетов и жанров. Мир литературы, начиная со сказок, полон блуждающих сюжетов - здесь и Золушка, и Гадкий утенок, и Красавица с чудовищем (она же Аленький цветочек). Сюжет о Фаусте существовал задолго до Гёте, а об Отелло задолго до Шекспира. О Дон-Жуане писали Мольер, Байрон, Пушкин. Наличие блуждающего сюжета в литературном произведении не умаляет его художественной и жанровой ценности. Вместе с тем, в современных условиях увеличения потока информационного обмена обостряется проблема оригинальности произведений. Зачастую недобросовестными авторами осуществляется полное или частичное копирование сюжетов из других произведений (в большей части, написанных на иных языках). Таким образом, перед теорией литературы по-новому формулируется проблема соотношений использования блуждающих сюжетов и плагиата.

Глобализационные процессы усиливают трансляцию (заимствование) в национальные литературы результатов процесса жанрообразования современной англоязычной литературы. Не случайно, что за последний период в западном жанроведении широкое распространение получили школы из англоязычных стран: североамериканская и австралийская (сиднейская). Наряду с иными факторами (в том числе и фактором социальной обусловленности) обе теории уделяют особое место текстовой природе жанра, основанной на данных лингвистического анализа. Научная значимость такого подхода неоспорима. Вместе с тем, особое выделение лингвистического элемента приводит к «внедрению» правил англоязычного конструирования литературных текстов в национальные неанглоязычные литературы. Именно в силу этого в национальной литературной среде усилилось значение жанровых требований, формируемых в англоязычном культурном пространстве. Наиболее ярко это проявляется в отношении «чистых» жанров. Скорее всего, это результат кризиса жанровых стереотипов в национальных литературах, как часть общекультурного кризиса. Вестернизация приводит к тому, что в определенной части стирается дифференциация реализации жанровых механизмов в том или ином национально-религиозном пространстве. Например, в литературоведческих кругах традиционно уделялось большое внимание изучению национальных романов, например английского, французского, русского романа. С позиции жанровой специфики большинство современных романов не позволяют проводить четкие границы различия между «национальными» романами.

Глобализация и информационные технологии привели к резкому расширению виртуального пространства. В результате, возникла новая парадигма коммуникативного взаимодействия, что отразилось также и на современной литературе - возникла виртуальная (электронная) литература. Появление виртуальной литературы расширяет предмет

литературоведения. Следует отметить, что виртуальная литература резко отличается от «классической литературы». Виртуальная литература носит массовый характер – отсутствие необходимости издавать произведения, упрощенный способ доведения произведения до массового читателя привело к росту числа авторов.

Коммуникативное пространство Интернета стало своеобразной жанропорождающей средой, которая способствовала как более интенсивному развитию жанроведения в целом, так и возникновению новых, свойственных только этой информационной среде, жанров и появлению теории виртуального жанроведения, в задачи которой входит описание и структурирование всего многообразия процессов жанрового становления в виртуальной среде.

Особое место занимает жанровое развитие художественных произведений, создаваемых для распространения на электрошом носителе (СД-литертура). Над мультимедийной литературой довлест формы традиционных литературных жанров. Вместе с тем, нельзя не заметить влияние технологических особенностей мультимедии. Например, создавасмы в этом направлении литературные произведения впитывают в себя элементы дигитальных жанров. Для дигитальных жанров особое значение имеют такие факторы как: контекст, паттерны коммуникации, ситуативность, динамизм изменения среды, приводящий к эволюции или трансформации жанра, а также содержание, форму и функциональность самих виртуальных жанров. Необходимо отметить еще одну особенность виртуальной среды: динамичность дигитальных жанров провоцирует жанровую неустойчивость виртуальной литературы.

Следствием рассматриваемых тенденций является широкое распространение в виртуальной литературе «смешанных» литературных жанров, неканонических жанровых форм и «внежанровых» конструкций. Еще одной особенностью жанрообразования в виртуальной литературе является «сближение» литературных жанров к речевым жанрам, что усугубляет проблему жанровой чистоты и жанровой типологии. Следует отметить, что проблема типологии речевых жанров остается нерешенной.

В то же время виртуальность создает благоприятные возможности для расширения литературного диспута, а также охвата круга читателей, пользующихся в основном электронными носителями информации. Отдельного внимания заслуживает и проблема «обратной связи» между «бумажным» и дигитальным жанром. Однако, проблемы влияния виртуального литературного процесса на «бумажную» литературу, в особенности в части жанрового развития остаются явизученными в полной мере.

ამოუცნობის ინტერპრეტაციები დრამატურგიაში

(სამუელ ბეკეტის „გოდოს მოლოდინში“ და მორის მეტერლინკის „ლურჯი ფრინველი“)

მხატვრული ლიტერატურა ძირითადად ფასდება იმის მიხედვით, თუ რას ამბობს ავტორი და როგორ ამბობს იგი. რეალობასა და ირეალობას შორის დიდი მწერლის მიერ განცდილი ცხოვრებისეული სიმართლეს და ილუზიაც ნაირგვარი ინტერპრეტაციისა და ფორმობრივი ვარიაციების მეშვეობით ემოციურ ზემოქმედებას ახდენს; ეს ინვესს მკითხველისა და მთხრობელის თანაგანცდას ძალდატანების გარეშე. ამგვარ მწერლებს მიეკუთვნებიან სამუელ ბეკეტი და მორის მეტერლინკი. ნაწარმოებები: „გოდოს მოლოდინში“ და „ლურჯი ფრინველი“, სწორედ, თხრობის ფორმობრივ თავისებურებთა და, შეიძლება ითქვას, გამარჯვებულ ექსპერიმენტთა მაგალითებს წარმოადგენენ. ალბათ უინტერესო არ იქნება ამ საკითხთან დაკავშირებით მსჯელობა.

ადამიანის ბუნება ოდითგანვე მოწოდებული იყო შეეცნო ყველა დაფარული საიდუმლო, გაეგო და აღმოეჩინა, რაც მისთვის ჯერაც მიუწვდომელი და მიუღწეველი იყო. განათლებამ და მეცნიერულმა აღმოჩენებმა ვერ სრულყო, ვერ დაამშვიდა ის; რადგან ადამიანს მშვენიერი რეალობის, ლამაზი გარემოს მოლოდინის სურვილი ისევ შერჩა.

სამუელ ბეკეტის პერსონაჟების არსებობაც დაუსრულებელი მოლოდინი და იმედია. ისინი გოდოს ელოდებიან, რომელიც, რა თქმა უნდა არ მოდის. ნაწარმოებში არ ჩანს, ვინ არის მოლოდინის „საგანი.“

პიესის გმირების: ლაკის, პოცოს, ვლადიმირის, ესტრაგონის მეტყველება, აზრგამოცლილი და აბსურდულია. მათი ყოფა კი — უიმედო და კომიკური; თუმცა, ისინი ტრაგიკულ მდგომარეობაში იმყოფებიან და მუდამ ელიან ამოუცნობ არსებას — გოდოს. ესე იგი იმას, ვინც მათთვის უკეთესი მომავლის დასაწყისის და უაზრო ყოფის დასასრულის მომტანი იქნება. უკეთესი, შინაარსიანი სინამდვილის ლოდინი ყველაზე ადამიანური თვისებაა და როცა ამის იმედი ქრება, მაშინ პიროვნების გრძნობები და ემოციები თითქმის განწირულია. ამ მეტაფიზიკის ირგვლივ ტრიალებს ავტორი. პიესის პერსონაჟებს ერთმანეთთან მნიშვნელოვანი არაფერი აქვთ სათქმელი. ბუნდოვანი და უაზროა მათი წარსულიც და ადამიანური ისტორიაც. მომავლისგან რას ელიან, თავად არ იციან.

ადამიანის ცხოვრება წარმოუდგენელია მომავალზე ფიქრის გარეშე, თუმცა მისი განჭვრეტა ძალზე იშვიათად ხდება. ბეკეტის პერსონაჟებს კონკრეტული არაფერი უნდათ და რაკი თავად ვერ

განუსაზღვრავთ ცხოვრების მთავარი მიზანი და სურვილი, ამის გადწყვეტასაც სხვისგან ელიან. ელიან „რაღაცას“, რაც უაზრო ცხოვრებას აზრს შესძენს, ან მოაწესრიგებს მათ გარშემო არსებულ ქაოსს.

„ბეკეტის პერსონაჟები ძალიან მშრალად ლაპარაკობენ, მათი ლექსიკონი ძალზე ღარიბია, ფრაზები დაუმთავრებელნი და უმნიშვნელონი. როცა საჭირო სიტყვას ვერ პოულობენ, მიმიკას მოიშველიებენ ხოლმე. მნიშვნელობას მოკლებული და დაცარიელებული მეტყველებით, დიალოგებით, რაც პიესის მამოძრავებელი ძალაა, უნდა შეიქმნას მაგიური ძალა, რომელიც მაყურებელს ჩაითრევს. ამგვარი მეტყველებით გამოიხატება ადამიანის უაზრო არსებობა და საბოლოო განადგურების წინაშე (ბეკეტის პერსონაჟები ნელ-ნელა სრულ დეგრადაციას განიცდიან) სწორედ ამ უმნიშვნელო სიტყვებითა და ფრაზებით ცდილობს ადამიანი თავს უშველის. უაზრო დიალოგები, ულოგიკო ფრაზები და დაუმთავრებელი აზრების შემცველი წინადადებები, რომლებიც არ შეესაბამება რტაგიკულ სიტუაციას, პიესას სიმძაფრეს მატებენ.

ანტი-თეატრის ზოგიერთი დრამატურგის პიესაში მეტყველება თავის თავს შლის და იმ რეალობასაც ანგრევს, რომელიც უნდა დაიხატოს. ყან რენე თელის, რომ არ არსებობს ადამიანური ურთიერთობის ჭეშმარიტება, რადგან ყველაფერი სიტყვით გამოიხატება, ხოლო ყოველი სიტყვა შეიცავს ტყუილს. იონესკო კი ფიქრობს, რომ ჩვეულებრივი საუბარი აღარ შეიძლება მიმდინარეობდეს პერსონაჟებს შორის, რადგან ჩვეულებრივი სიტყვებითა და დიალოგებით აღდგება სამყაროს ხედვის ესა თუ ის კონცეფცია. საუბარი, მეტყველება უნდა დაიშალოს. ამიტომ მიმართავს იგი ტავტოლოგიებს, წინააღმდეგობრივ ფრაზებს, გაურკვეველ ბგერებს და შეუსაბამო გამოთქმებს“ (ბაქრაძე 1972: 207).

პიესაში დრო და სივრცე არ არის დაკონკრეტებული. სად არიან პიესის გმირები, საიდან მოდიან და საით მიდიან, არც ეს არის გარკვეული; ეს ფონი ასახავს პერსონაჟთა აბსურდულ მდგომარეობას და ამით, ალბათ, კაცობრიობის აბსურდულ ყოფაზეც მიგვანიშნებს ავტორი. მოვიგონებ ერთი ფილოსოფოსის აზრს: „დრო და სივრცე ნებსრიგის ის ფორმებია, რომელშიც მთელი სინამდვილეა ჩამოსხმული... ჩვენ უნდა დავადგინოთ დროისა და სივრცის ჭეშმარიტი ბუნება ჩვენს ადამიანურ სინამდვილეში“ (კასირერი 1983: 96). აქედან გამომდინარე დროისა და სივრცის უარყოფა ადამიანური ყოფისა და, რაც უფრო უარესია, აზროვნების მოუნესრიგებლობასა და არათანამიმდევრულობაზე მიუთითებს.

გოდო სიმბოლური ხატია, თუმცა საინტერესოა, რომ თავად მწერალი ყოველგვარ სიმბოლიზაციას უარყოფდა ამ პიესაში; ალბათ იმიტომაც, რომ პერსონაჟთა ამგვარი ყოფის მიღმა იგულისხმება ნამდვილი, რეალური ტრაგიზმი, რომელიც არა მარტო აბსურდულ ყოფაში მცხოვრები ადამიანის სულში ჩნდება, არამედ, მასთანაც, ვისი

ცხოვრებაც თითქოს მონესრიგებული და მიზანმიმართულია. გონიერი კაცის არსებობა ხომ უფრო გულისხმობს ტრაგიზმს. დავიხმარებდი დიმიტრი მერეთკოვსკის სიტყვებს: „სიმბოლოები ბუნებრივად უნდა ამოდინდნენ სინამდვილის სიღრმიდან“ (პაიმანი 1998: 93).

ურთიერთგაუგებრობისა და ურთიერთშეუწყნარებლობის გამო ხშირად იპყრობს ადამიანს სასონარკვეთა. სწორედ ამგვარი ურთიერთობებით იტანჯებიან ბეკეტის გმირები. მის შესახებ არაერთი სავარაუდო ვერსია გამოითქვა კრიტიკოსთა და ლიტერატორთა მიერ; ნანარმოების სახელიდან გამომდინარე ზოგიერთი თვლიდა, რომ ღმერთს მოელოდა ღმერთდაკარგული კაცობრიობა; თავად ბეკეტი უარყოფდა ამ ვერსიას. ეს ის შემთხვევაა, როცა ურთიერთგამომრიცხავი აზრებითაც ვალიარებთ გოდოს არსებობის აუცილებლობას, რომელიც ადამიანის გულში არსებულ, ალბათ, თანდაყოლილ იმედს მაინც ნიშნავს, თუ დიად სასწაულს არა.

ბეკეტს ჰკითხეს, თუ ვინ იყო გოდო და რას ნიშნავდა ეს სიტყვა; ავტორმა უპასუხა: „მე რომ მცოდნოდა პიესაში დავწერდიო“. ეს ცხოვრებისეული სიმართლე ლიტერატურულ სიმართლედ აქცია ავტორმა. თუ მისთვის ამოუცნობი არ იქნებოდა გოდო, ვერც მკითხველს დააჯერებდა, რომ მისი უჩინარი გმირი ბოლომდე შეუცნობელი იყო. შეუცნობელია თავად სამყაროც და ყველა დიადი მოსალოდნელი „ამბავიც“, ხშირად მოულოდნელობის ბურუსშია გახვეული.

ნანარმოებზე მსჯელობის დროს აუცილებლად უნდა განვიხილოთ სხვა ვერსიაც: როცა არაფერს ნიშნავს ბეკეტის ცნობილი პასუხი კითხვაზე, თუ ვინ არის გოდო. ეს გავრცელებული მწერლისეული ხერხია, როცა ხელოვანი თავის გმირებს ზურგს „უმაგრებს“ და ამავე დროს იქცევა ისე, თითქოს თავად არაფერ შუაშია. თუ ესტრაგონი, ვლადიმირი, პოცო და ლაკი ცხოვრობენ აბსურდულ სიტუაციაში, უღმერთო სამყაროში და ღმერთს ელოდებიან ეს ტრაგი-კომიკური ყოფაა. პერსონაჟთა ურთიერთობა, ლოგიკას მოკლებული და უაზროა. აქ არ შეიძლება მათთან ღმერთი იყოს და იგივე მიზეზის გამოც, მათთვის სწორედ ღმერთის მოლოდინია აუცილებელია. სიტუაციის გროტესკული ფონი უფრო უკეთ ძნელი დასახატია.

აბსურდულ სამყაროში ღმერთის მოლოდინი უაზრობაა, ამავე დროს, უაზრობაა ასეთ სამყაროში გამოცხადებული ღმერთიც, რადგან ის უსათუოდ „მკვდარი“ იქნება; სხვაგვარად სამყარო აბსურდული არ იქნებოდა. პეგელის მიერ ნათქვამი ფრაზა — „ღმერთი მოკვდა“ (რომელსაც შემდგომ მხოლოდ გაიმეორებს ნიცშე), პიესაში მხატვრული ინტერპრეტაციის ნიმუშია. აქ ყველაფერი ღირებულეებს მოკლებულია, სამყარო კი უაზრობად ქცეულა. „ჩვენ ადამიანები ვართ“ — ამბობს ვლადიმირი და ამ ადამიანური ტკივილებისა და უსამველო ყოფის გამო დაეძებენ პიესის გმირები იმედს.

უნდა გავითვალისწინოთ ისიც, რომ მკითხველს შეუძლია ისე გაიგოს ნაწარმოები, რომ ეს ავტორისთვის სრულიად მოულოდნელი იყოს. უფრო ზუსტად, მკითხველი საკუთარი გემოვნებისა და, რაც მთავარია, თავისი ეპოქის მოთხოვნების მიხედვით, ისეთ აქცენტებზე გაამახვილებს ყურადღებას, რაზეც ავტორს სრულიად არ უფიქრია. მხატვრული ნაწარმოების (და, არა მარტო მხატვრული ნაწარმოების, არამედ ფილოსოფიური სისტემებისაც), თანამედროვეობის პოზიციიდან გაგება სწორედ ამას გულისხმობს. „არასწორად გაგებული ძეგლი“, ეს არის ერთადერთი სწორი გაგება. ამ ხაზს მიჰყვებოდა კლასიკური ფრანგული დრამატურგია, რომ არაფერი ვთქვათ, კლასიკურ გერმანულ ესთეტიკაზე. თუმცა, ამ ყოველივეს არაფერი აქვს საერთო ეგრეთ წოდებულ „ნონ-ფინიტას“ თეორიასთან.

მწერალმა იცის, რომ ყველას თავის გოდო ჰყავს. ადამიანები მიზნებით და სურვილებით განსხვავდებიან ერთმანეთისგან, თითოეული მათგანის მიზნის ასრულება მოლოდინს გულისხმობს. სურვილის, სანადელის ასრულებასთან ზოგჯერ ადამიანის სიცოცხლის აზრია (თუ თავად ასე მიიჩნევს) დაკავშირებული, ეს კი, ყოველთვის გულისხმობს ცვლილებებს, ერთფეროვანი ყოფის ნგრევას და პოზიტიურ სიახლეს. საამო ცვლილებების გარეშე ძალიან მძიმე ასატანი ხდება ყოველდღიური ცხოვრება, ამტომაც, სასწარმკვეთილი ესტრაგონი და ვლადიმირი თავის ჩამოხრჩობას აპირებენ... ნაწარმოების ფინალში არაფერი ირკვევა. პიესა მთავრდება ისეთი დიალოგებით, როგორთაც დაიწყო. ამ აბსურდული საუბრებით ბეკეტი მნიშვნელოვან საკითხზე დაფიქრებას გთავაზობს. თუ არსებობს მშვენიერება, მაშინ მოვა, თუ არა და... ადამიანი უკეთესი არსებობის მოლოდინს მაინც ვერ შეუღევა.

მორის მეტერლინკის პიესაშიც სიმბოლოთა „ანსამბლია“ წარმოდგენილი. აქ ბავშვები ეძებენ ლურჯ ფრინველს, რომლის მოსაპოვებლადაც მრავალგვარი გასაჭირის დაძლევა უნევთ. ისინი აღმოჩნდებიან: ფერიის სასახლეში, მოგონებების ქვეყანაში, ლამის სასახლეში, ტყეში, ბედნიერების ნალკოტში და მომავლის ქვეყანაშიც კი... ბედნიერების მოსაპოვებლად ხომ უამრავი დაბრკოლება უნდა გადაილახოს. მუდამ შრომაში უნდა იყო, ცოდნის გზით ეძებდე ჭეშმარიტებას და მიიკვლევდე გზას შეუცნობელი სიხარულის მისაღებად. დაკონკრეტება იმისა, თუ რა არის ლურჯი ფრინველი, ალბათ, არასრულფასოვან მსჯელობამდე მიგვიყვანს. მის შესახებ, მხოლოდ, სავარაუდო ვერსია შეიძლება გამოითქვას.

ლურჯი ფრინველი ბედნიერების, ჭეშმარიტების, სიყვარულის და რაღაც „დიადის“ სიმბოლოა. მისი დაუფლების ნყურელი ყველა ადამიანისთვის ახლობელია (ერთია ოლონდ, ვინ რას ეძახის ბედნიერებას). სიმბოლური ხატი, რომელიც მწერალმა შეარჩია თავისი ბუნებით (ის ხომ ფრთოსანია) და ლირიული ფერით მის აღმატებულ მდგომარეობაზე მიგვანიშნებს.

სიმბოლოს შინაარსი გულისხმობს მის დაუკონკრეტებელ ან ნახევრად დაკონკრეტებულ ჩანაფიქრს. შეიძლება მასში მოიაზრებოდეს როგორც ერთი, ასევე რამდენიმე „რამ“. ზოგჯერ „სიმბოლოს თვით იდეა წარმოადგენს – როგორც ამას პლატონი ფაქტობრივად გულისხმობს, როდესაც ამბობს, რომ ის არის, შესაბამისად, მარადიული აზრის ფორმა, რომელზედაც ცალკეული გამოსაცდელი საგანი მიუთითებს და რომელიც იგულისხმება გამგები გონის მიერ“ (გუარდინი 2008: 117).

ავტორი ერთგან გვახსენებს იმასაც, რომ ის, რაც შორეული და მიუღწეველი გვგონია, თუკი ხელშესახები გახდება შეიძლება ფასი დაკარგოს. ასე იცვლის პიესაში ერთგან ფერს დამწყვედული ფრინველი და სილურჯეს კარგავს; ესე იგი, კარგავს მთავარს — ხიბლს, რის გამოც ის ასე სასურველი იყო. და-ძმა: ტილტილი და მიტილი ამის შემდეგაც აგრძელებენ სანატრელი ბედნიერების ძებნას.

სამყაროს შეცნობა რომ დასრულდეს, დასრულდება ძიების რთული და საინტერესო პროცესი. დასრულდება განვითარება, რომელიც გულისხმობს მოძრაობას, მნიშვნელოვან სურვილებს და მოსალოდნელი ბედნიერების შესახვედრად გულში გაჩენილ მზაობას. ლურჯი ფრინველი თუ დატყვევებული ან დაჭერილია, შესრულებული, განხორციელებული და მიღწეულია მიზანი; უკვე ჩვენს ხელთ არის რაღაც „დიადი“. ეს ყოველივე კი არაბუნებრივი იქნება, რადგან არ შეიძლება ადამიანს სამარადუამოდ ხელში ჰქონდეს მომწყვედული ბედნიერება, ჭეშმარიტება, სიყვარული... ძიების პროცესის დასრულება, ადამიანის გაბედნიერების შემდეგ, მის გაუბედურებას გამოიწვევს. ის მოიწყენს, უფუნქციოდ დარჩება, ველარ იქნება გახარებული.

ტანჯვა მრავალგვარია: კაცთა შორის გაჩენილი მტრობა, გაუტანლობა, ლალატი, ავადმყოფობა და ნივთიერი გაჭირვება, უფიცობა, ბედის უკუღმართობა... ადამიანის გულში გაჩენილი უსაფუძვლო სევდაც კი. ნებისმიერ შემთხვევაში, ამგვარი ყოფის გამოსწორება, მისი დაძლევა ბედნიერებისკენ სწრაფვაა. ეს კი, სიძნელეთა გადალახვას გულისხმობს. ამგვარი პროცესი არასდროს არ არის მოსაწყენი, ის მუდამ მთავარია და ჰქვია ცხოვრება.

„ლურჯ ფრინველში“ გამჟღავნებულია მწერლის ფილოსოფიური შეხედულებები და დამოკიდებულება სამყაროს მიმართ. ბავშვები არ უშინდებიან არც ბნელ, ბოროტ ლამეს, არც ტყეს, არც ნადირს. ისინი თავდაუზოგავად მიიწევენ წინ და არ ეპუებიან არნაირ სიძნელეს. ამით ავტორი კიდევ ერთხელ მიგვითითებს ადამიანის უსაზღვრო შესაძლებლობებზე. მის უნარზე — გადალახოს ან თავად ეძიოს დასაძლევნი „სიმაღლეები“. მწერალი არა პირდაპირ, არამედ მცირე, უმნიშვნელო მინიშნებით, გვახსენებს ძალიან მნიშვნელოვან ერთ-ერთ უპირველეს რეალობას, რომ ადამიანში ძალიან დიდი ენერჯიაა; მას თითქმის ყველაფერი შეუძლია, ოღონდ ამ ენერჯიის სწორად გამოყენებისათვის გასაღები ძნელი მოსაძებნია.

ამისათვის ინტუიცია და ცოდნა, ძლიერი სურვილი, სიყვარული და კიდევ ერთი ამოუხსნელი „რამ“ არის საჭირო.

„გოდოს მოლოდინისაგან“ განსხვავებით, ამ პიესაში მწერალი გვახსენებს ამქვეყნიურ ბედნიერებებს, რომელთა მიმართაც ჩვენ შეიძლება თვალახელიანი ვერ აღმოვჩნდეთ და ვერ დავაფასოთ, რადგან ისინი ყოველდღიურ ყოფას ახლავს თან. ხშირად კი ის, რაც დიადი უბრალოებით ეძლევა ადამიანს, უფრო ძნელი დასანახია, ვიდრე შორეული და მიუწვდომელი ოცნება. პიესაში პერსონაჟებად ცოცხლებიან ლურჯი ცის ბედნიერება, ჯანმრთელობის ბედნიერება, მზიანი დღეების ბედნიერება, ნვიძის მოსვლის ბედნიერება, ზამთრის ცეცხლის ბედნიერება, უმანკო ფიქრის ბედნიერება, სამართლიანობის სიხარული, გაგების სიხარული, სილამაზის შეგნების სიხარული, სიკეთის სიხარული, ფიქრის სიხარული, სიყვარულის სიხარული, დედის სიყვარული... ეს ყოველივე, როცა აკლდება ადამიანს მხოლოდ მაშინ ხვდება, რა სიმდიდრეს სთავაზობდა სამყარო ნარსულში. ყველაზე გავრცელებული ადამიანური ნაკლი თუ შეცდომა — ვერ შემჩნევა არსებული სიხარულის და უშრომლად ცხოვრების მიერ ბოძებული სიკეთისა, ფაქიზად, ყოველგვარი განსჯის გარეშეა გამომზეურებული ამ პიესაში.

ნანარმოების ფინალში ყოველთვის აკუმულირებულია ხოლმე მწერლისეული კრედო. პიესის დასასრულს გოგონასა და ტილტილის საუბარია გადმოცემული: როცა სასონარკეითილი გოგონა დაკარგულ ფრინველს მისტირის, ტილტილი პასუხობს — „ნუ ტირი! არა უშავს რა, ისევ დავიჭერი.. (ნინ ნარმოდება და დამსწრე საზოგადოებას მიმართავს) თუ რომელიმე თქვენგანი დაიჭერს, ძალიან ვთხოვთ, დაგვიბრუნოთ...ეგ ფრინველი ჩვენთვის საჭიროა, რომ შემდეგში ბედნიერები ვიყოთ“(მეტერლინიკი 1966: 101).

პიესაში ერთგან ირკვევა, რომ გოგონას ლურჯი ფრინველი ჰყავს, ტილტილს კი იმაზე ბევრად ლურჯი ფრინველებიც უნახავს. ეს თითქოს ნიშნავს, რომ ჯერ-ჯერობით და-ძმის ინტერესს მათი ფრინველიც აკმაყოფილებს და იმავდროულად იგულისხმება, რომ აღმოჩენილი ჭეშმარიტების შემდეგაც გრძელდება სამყაროს ამოცნობა. ბავშვებმა შეიძინეს ცოდნა და გამოცდილება, შესწევნენ ამქვეყნიურ სიმალლეს და სიკეთეს; მაგრამ აზროვნებისა და სულიერების განვითარების გზა უსასრულოა, ამიტომ სამყაროს შეცნობა გრძელდება.

ადამიანის ბუნება ისეთია, რომ მას სურს გაერკვეს რა ხდება კოსმიურ სივრცეებში და ბუნების ყოველ საიდუმლოსთან მიახლება სასწაულის ტოლფასია მისთვის. უფრო „ლურჯი ფრინველები“ ცოდნის, სიკეთისა და ზნეობის შემდგომი საფეხურებია. რაც შეეხება დაჭერილ ფრინველს, ის ბავშვებს მაინც გაუფრინდებათ, რადგან არ შეიძლება ერთხელ „მოპოვებულით“ სამუდამოდ დამშვიდდეს ადამიანი.

საოცნებო, ამოუცნობი სამყაროს აღმოჩენის, ჭეშმარიტებისა და იდეალების ძიების სურვილი მუდამ თან სდევს კაცობრიობის ისტორიას, ძიება სამარადჟამო პროცესია. სწორედ ეს საკითხია მეტად ორიგინალური პერსონაჟების მეშვეობით ახსნილი ამ ფილოსოფიურ პიესაში, თუმცა ეს ნაწარმოებიც, „გოდოს მოლოდინის“ მსგავსად, თავისუფალი აზროვნების და მსჯელობის საშუალებას ყოველთვის ტოვებს.

დამონშებანი:

ბაქრაძე 1972: ბაქრაძე მ. სამუელ ბეკეტის პიესა „გოდოს მოლოდინში“. ჟურნალი ხომლი თბ.: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, № 8, 1972.

გუარდინი 2008: გუარდინი რ. რელიგია და გამოცხადება, თბ.: 2008.

კასირერი 1983: კასირერი ე. რა არის ადამიანი? თბ.: გამომცემლობა „განათლება“, 1983.

მეტერლინი 1966: მეტერლინი მ. ლურჯი ფრინველი, თბ.: გამომცემლობა „ნაკადული“. 1966.

პაიმანი 1998: Паиман А. История русского символизма, М.: 1998.

От «Фантастического кабачка» - до кафе «Порт-Рояль»

Вот сюжет, открывающий интересные и немаловажные страницы литературной истории, напоминающие не только о некогда едином культурном пространстве, объединявшем наши страны, но и о проблемах, рожденных историческими потрясениями XX века, разделившими русскую литературу после 1917 года на два потока развития – на родине и в изгнании.

3 апреля 1927 года в парижском журнале «Звено» Г. Адамович опубликовал статью из серии своих «Литературных бесед». Статья была посвящена поэзии Б. Пастернака и написана в связи с появившимися в «Воле России» отрывками из поэмы Пастернака «Лейтенант Шмидт». Высоко оценив талант поэта, высказав немало и критических суждений, Адамович с воодушевлением отметил тот факт, что Пастернак в своем поэтическом поиске отказался, как утверждал критик, от пушкинских заветов, не довольствуется пушкинскими горизонтами (Адамович 1996:110-111). Буквально через неделю в «Возрождении» появился ответ Ходасевича – его статья «Бесы». Со всей непримиримостью к посягательствам на «пушкинский дом» в русской культуре он писал: «Ныне, с концом или перерывом петровского периода, до крайности истончился, почти прервался уже, пушкинский период русской литературы. Развалу, распаду, центробежным силам нынешней России соответствуют такие же силы и тенденции в ее литературе. Наряду с еще сопротивляющимися – существуют (и слышны громче их) разворачивающиеся, ломающиеся: пастернаки. Великие мещане по духу, они в мещанском большевизме услышали его хулиганскую разудалость – и сумели стать «созвучны эпохе». Они разворачивают пушкинский язык и пушкинскую поэтику, потому что слышат грохот разваливающегося здания – и воспевают его разваливающимися стихами, вполне последовательно: именно «ухабистую дорогу современности» – ухабистыми стихами». Прочитывая строки из пушкинских «Бесов» и сказав о надвинувшемся на Россию мраке – «затмении пушкинского солнца», Ходасевич закончил статью призывом – «оградиться от бесов здесь» (Ходасевич 1927:3).

Понятно, что объектом столь яростной критики стал русский авангард, неизменным противником которого был и оставался Ходасевич – а поэзия Пастернака предстала воплощением авангардистских поисков в статьях обоих оппонентов. Этот обмен ударами стал одним из ключевых

моментов литературной дуэли двух крупнейших критиков русского зарубежья, происходившей в 1920 – 1930-е годы.

Сумела ли литература зарубежья в полной мере оградиться от «бесов» русского авангарда? Существует достаточно устойчивое мнение о том, что традиции русского футуризма (и шире – авангарда) там в 1920-е годы не прижились, да и позднее, в 1930-е не стали и не могли стать преобладающей тенденцией поэтического развития. «В эмиграции почти не оказалось футуристов, да и не мог бы футуризм расти на чужой почве», – отмечал В. Марков. – «Центр поэтической эмиграции, образовавшийся в Париже, следовал идеям акмеизма» (Марков 1954:175). Примерно о том же писали – более чем два десятилетия спустя – Ф. Больдт, Д. Сегал и Л.Флейшман (Больдт... 1978:79-80).

Действительно, голоса радикальных поэтических групп громко раздавались в России после 1917 года, они вышли в то время на авансцену литературной жизни (так и не став все же ведущей силой поэтического, да и вообще литературного развития). Сам дух переломного времени казался родственным их творческим устремлениям – об этом писали и в России, и в зарубежье, с противоположных, разумеется, позиций. Если Мандельштам писал о «воздухе, дрожащем от сравнений», о земле, что «гудит метафорой», а Пастернак, перекликаясь с автором «Нашедшего подкову», вспоминал о воздухе, который «из конца в конец был охвачен горячим тысячеверстным вдохновением» (Пастернак 1965:631), – то Н. Бердяев, например, в 1918 году дает противоположную оценку и новому времени, и новому искусству, исходя при этом (как Мандельштам и Пастернак) из уверенности в их взаимосвязи: «Футуризм и может быть понять, как явление апокалиптического времени, хотя самими футуристами это может совсем не сознаваться» (Бердяев 1918:22). О том же писал Ф. Степун, связывая воедино футуризм и революцию «с ее футуристическим отрицанием неба и традиций, с ее разрушением общепринятого языка и заменой его интернационалистическим режаргоном...» (Степун 1956:124).

Тем не менее неприятие опыта футуризма, представавшего воплощением переломной эпохи, в русском зарубежье не стало единой позицией писателей-изгнанников, но, напротив, оказалось предметом споров. Вспоминая приведенные уже слова В. Маркова о том, что «не мог бы футуризм расти на чужой почве», заметим, что кроме «центра поэтической эмиграции, образовавшегося в Париже», о котором пишет В. Марков, в русском зарубежье существовали и другие поэтические центры. Например, в Праге, где ситуация была принципиально иной: духовный лидер и теоретик пражской группы («Скита поэтов») А. Бем видел ущербность поэтического опыта «парижан» именно в том, что они «почти не отразили в себе русского футуризма», тогда как «Прага прошла и через ямажинизм, смягченный лирическим упором С.Есенина, и через В. Маяковского, и через Б. Пастернака» (Меч 1936). Да и творческие поиски

поэтов русского Парижа не были ограничены лишь опытом акмеизма и через него – обращенностью к классической традиции, хотя, конечно, именно эта тенденция здесь преобладала. Не забудем, вместе с тем, что первые поэтические, литературно-художественные объединения, возникшие в Париже в начале 1920-х годов – «Палата поэтов», «Гатарапак», «Через» – ориентировались в первую очередь на опыт русского и европейского авангарда. И хотя в дальнейшем преобладание традиционализма в парижской поэзии стало очевидным, – все же в творчестве целого ряда поэтов, участников этих объединений, опыт русского авангарда неизменно присутствовал и во второй половине 1920-х, и в 1930-е годы.

Попробуем, оценивая характер взаимодействия двух потоков разделенной литературы, проследить – хотя бы пунктирно – пути развития одной из традиций, рожденных русским футуризмом – традиции поэтической зауми. Напомню, что заумь появилась в русской поэзии в начале века; отправными вехами в ее истории можно условно назвать «Бобзоби плись губы...» В. Хлебникова (1908–1909) и «Дыр бул шы» А. Крученых (1913). Уже первые поэтические опыты Хлебникова и Крученых демонстрировали разные возможности зауми в овладении тем сверхсмыслом, который, по их убеждению, был недоступен для традиционного поэтического языка. Понятие «заумь» у Хлебникова было очень объемным, оно включало в себя и «волшебную речь», и «язык богов», и «безумный язык», и «личный язык»; одним из главных моментов его теории зауми было не соперничество с разумом, а, напротив, устремленность к нему, убежденность в том, что «есть способ сделать заумный язык разумным» (Хлебников 1986:628). Крученых же, напротив, видел силу поэтической зауми именно в освобождении от смысла. И все же не просто сила отрицания, смысловой вигилизм определяли суть его поэтической системы. Он утверждал, что ориентация на форму (фонетическую сущность слова), освобожденную «от груза смысла», не делает эту форму бессодержательной. Напротив – создаваемые новые сочетания звуков (фонем), отстраняясь от значений «общего языка», вводят поэзию, по замыслу автора, в сферу нового смысла, определяемого силой свободной эмоции. «Лилия прекрасна, но безобразно слово лилия захватанное и «изнасилованное». Поэтому я называю лилию *еуы* – первоначальная чистота восстановлена» (Крученых 1992:123).

Значит, не стремление к разрушению было в основе поиска, предпринятого Крученых, а попытка создания новой эстетики. Отсюда – и предлагаемые им в рамках этой эстетики понятия «фактура» и «сдвиг», определяющие деформацию стиха на всех уровнях: графическом, звуковом, синтаксическом, семантическом. Последние два уровня особенно интересны, поскольку ведут к расширению понятия зауми, выходящей за пределы фонетики, вбирающей в свои границы грамматические и семантические параметры – и, значит, создают

тенденцию к бессмыслице, абсурду (Жаккар 1995:19), рождая традицию, подхваченную следующим поколением русского авангарда.

Перелистываем несколько страниц литературной истории – и вот революция, 1918 год, Тифлис. В те годы Тифлис стал притягательным культурным центром, сюда съезжались со всех концов страны поэты, артисты, художники, здесь возникали литературно–художественные кружки и группы разных направлений. В феврале 1918 г. при активном участии А. Крученых (который жил тогда в Тифлисе) здесь создается литературная группа «41°», названная по параллели, на которой лежит столица Грузии. Костяк группы (просуществовавшей до начала 1920-х годов) составляли А. Крученых, И. Терентьев, Н. Чернявский, И. Зданевич, его брат, художник К. Зданевич. История группы тесно связана с основанным при участии Крученых футуристическим издательством «Синдикат» и с «Фантастическим кабачком». «Фантастический кабачок», названный вначале «Студией поэтов», был местом встреч поэтов, художников, артистов, о нем написано немало воспоминаний. Находился он «в доме по проспекту Руставели № 12 в помещении бывшей столярной мастерской. Это была длинная узкая комната с низкими потолками и неглубокими пирами, расписанными футуристической живописью. Как вспоминает жена Т. Табидзе Н. Макашвили, «в «Фантастическом кабачке» не было стульев, только пни и табуретки, а единственный стол был покрыт циновкой» (Никольская 1990:592). Публичная деятельность группы проходила прежде всего здесь – это были дискуссии, обсуждения новых произведений, доклады и выступления. На этих вечерах, кроме прямых участников группы, выступали и близкие им поэты, здесь постоянно бывали художники Л.Гудиашвили и Д. Какабадзе, приходили поэты-«голубороговцы» Т. Табидзе, П. Яшвили, Г.Робакидзе.

Эстетическая позиция группы формировалась под влиянием Крученых, бывшего одним из ее основателей, – и унаследовала, таким образом, радикальный вариант русской поэтической зауми. Ориентируясь на принципы фонетической поэзии, участники группы в целом ряде произведений утверждали стих как звукоряд, создавая новые сочетания фонем, усиливая их выразительность средствами «алфавитации» (Крученых) – т.е. идущего от кубофутуристической традиции использования буквенных комбинаций как элементов беспредметной живописи, с обыгрыванием шрифтовых особенностей типографского текста:

мОснял мАзами сЕво
кУтка неизвЕрная тЕна
фрАсам Изчерна
(и т.п.)

Обращаясь к возможностям звуковой зауми, участники тифлисской группы развивали имеющийся уже опыт и создавали традицию, воспринятую другими поэтами и поэтическими поколениями. Помимо

«алфавитации» – своего рода текстового аналога живописного супрематизма – выразительные возможности фонетической поэзии открывались тифлисцам в самом звучании объединенных в слове фонем, погружающих автора в поток доязыкового речетворчества, не тронутого культурой, а значит, сохраняющего первоизданную чистоту. Создаваемые тифлисцами заумные слова нередко были такими же искусственно сконструированными, как знаменитое «дыр бул шыл» Крученых – вот у него же: «хыр дыр чулы», «терпентин», «квяю!», «вчияху хлюнду онулил»; у И. Терентьева: «создакрутердигон», «нникасс», «урризит уррзола фьят фьят»; у И. Зданевича: «флукук рыкиканакакиш чикихихичуку», «пренкбидбада». Однако в арсенале участников группы немало было и таких слов, которые не были придуманы искусственно, а создавались на основе трансформации общепринятой лексики. Этот путь заумного словотворчества тоже шел от футуристической традиции, об этом Крученых и Хлебников писали еще в 1913 году в совместной декларации «Слово как таковое», не случайно сближая поиски живописи и литературы авангарда: «Живописцы будетляне любят пользоваться частями тел, разрезами, а будетляне речетворцы разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями (заумный язык)» (От символизма... 1924:108). Отсюда в поэтической практике тифлисцев – такие новообразования, как «мочедап» (чемодан), Овделя (Офелия), «летитот» (летит от), «нра» (нравится), «злостеболь», «печка», «случайка».

Развитие унаследованных принципов поэтической зауми осуществлялось у тифлисцев и на ином уровне – когда заумь, покидая пределы фонетики и словотворчества, выходила в сферу смысла. Тогда в поэтической речи, построенной грамматически и фонетически правильно, соединялись обычные слова, несовместимые по смыслу: «ШЕСТИЗАРЯДНЫЙ КУБИК / шевелится в ноге / рекомендация гладит / мою глянцевою улыбку / а я ничего не вижу / насупленный щедротами ЯЩИК!...» (А.Крученых). Подобные поэтические тексты, организованные по принципу *смысловой зауми*, находились на перекрестке эстетических поисков русского и европейского авангарда тех лет. В основании художественной структуры произведения здесь оказывался принцип *бессмыслицы, абсурда*, соединяя это направление творчества участников тифлисской группы с тем, что несколько позже делали обэриуты и ничевочки. По этому пути тифлисцы шли совершенно осознанно, в убеждении, что именно такой семантический «взрыв», разламывающий смысловую линию фразы, открывает выход в иные смысловые пространства: «Разряжение творческого вещества производится в сторону случайную! Наибольшая степень наобумности в заумном. Там и образы, и слова выскакивают неожиданно даже для самого автора» (Крученых 1992:20). Отсюда, от этой апелляции к силе случайности, «наобумности», взрывающей смысловую основу поэтического образа, родственные нити

тянутся, с одной стороны, к исходным позициям русских футуристов, еще в «Садке Судей» (1913) заявившим о «помарках и виньетках творческого ожидания» как неотъемлемой части произведения; с другой – к эстетическому принципу, провозглашенному несколько позднее европейскими дадаистами: «Наугад вынимать слова из шляпы» (Тзара 1924). Эти позиции и участников тифлисской группы, и родственных им групп русского и европейского авангарда предвосхищали черты эстетики сюрреализма, развивавшегося в ряде европейских литератур в 1920-годы и ярко проявившегося в творчестве некоторых русских поэтов. Близость творческих поисков тифлисской группы опыту европейского авангарда – дадаизма и сюрреализма – была очевидна для современников (Т. Табидзе, С. Чиковани); не случайно и Андре Жермен уже в 1923 г. писал о группе «41°» как о русском сюрдадаизме (Гаццерлиа 1985:210; Васильев 1995:30-31).

Осознавали тифлисцы и ту дистанцию, которая отделяла их от ранних футуристов, чьи идеи они в данном случае развивали. Об этом прямо писал, например, И. Терентьев: «На смену поэзии обновляющей (Бурлюк, Хлебников, Маяковский) идет поэзия просто и совсем новая. /.. / Нелюбовь – единственный рычаг красоты, кочерга творчества. /.. / Только нелюбовь дает содержание будущему» (Терентьев 1919). Вера этого, наиболее близкого из тифлисцев к Крученых, поэта (в дальнейшем – ленинградского театрального режиссера, погибшего в лагерях) в эстетику случайности, в спасительную силу целеполю ясно давала знать о себе в его стихотворениях: «Я завтра так уютно / Что меня и парикмахер не узнает / Такие поташу за собой Прозархии / Каменные нарывы с вязанкой бубликов / На квартиру / Цыркория / Козьим узлом вознесусь / На самый просторный дом / Праматери / Пробел».

В начале 1920-х годов группа «41°» прекратила свое существование. Крученых уехал в Баку, И. Терентьев, после Баку и Москвы, переезжает в Ленинград, где становится, как уже говорилось, театральным режиссером. И. Зданевич в 1921 году уезжает в Париж. И возникают такие линии дальнейшего развития этой традиции русского авангарда, которые заслуживают пристального внимания.

Во-первых, Петроград/Ленинград – здесь дальнейшее развитие традиции заумного творчества связано, прежде всего, с именем А. Туфанова и с созданным им «Орденом заумников DSO» (позднее – «Левым флангом»). Творчество А. Туфанова мало известно; стихотворения его, написанные по законам «фонической музыки», явно развивали опыт фонетической поэзии: «Синиъ соон сийи ссле соонг се / Сийнз сеельф синк сигналъ сеель синь / Лийи левишь ляак лийсинильюк / Ляай луглет лян лилийн лед» («Весна»). В марте 1925 года Туфанов (называвший себя Велимиром П-ым и «Председателем Земного Шара Зауми») создал «Орден заумников DSO». В письме Б. Козьмину он писал: «В ядро группы входят трое: я, Хармс и Вигилянский – ученики,

постоянно работающие в моей студии. /.../ Есть еще 6 человек, имеющих уклон к Зауми и занимающихся предварительной подготовкой. Затем в Ленинграде есть еще Терентьев, ученик Крученых, сейчас отошедший от нашей работы, работающий в театре и имеющий ученика Введенского (на подготовительной стадии). Терентьев считает меня «единственным теоретиком в Зауми», таким образом в Ленинграде заумников – 11 человек...» (Жаккар 1995:40). Четыре далеко не случайных имени – Терентьев, Крученых, Хармс и Введенский – возникает в этом письме, протягивая родственные нити в прошлое и будущее поэзии русского авангарда. Туфанов признает связь с Крученых как с зачинателем, хотя и дистанцируется от него: «На Крученых наша Студия смотрит как на зачинателя. Иных отношений, возможно, и не будет, потому что я веду научно-лингвистическим путем, Крученых как старый футурист» (Жаккар 1995:43).

Итак, уже в самом начале существования туфановского «Ордена» (да, собственно, и раньше) ясно прорисовывалась тропа, соединяющая Тифлис с Ленинградом. В дальнейшем эта преемственная связь стала еще очевиднее. Как мы уже видели, в теории и в поэтической практике тифлисцев смысловая и звуковая заумь соседствовали и естественно взаимодействовали. В группе же Туфанова именно этот момент стал причиной конфликта поэтических поколений и, в конечном счете, развала группы. Молодые участники «Ордена» (Д.Хармс, А. Введенский) отвергали «фоническую музыку» Туфанова и вели свой поиск в ином направлении. Именно поэтому они настояли на замене названия группы «Орден заумников DSO» на более нейтральное «Левый фланг», отсюда началось движение к созданию ОБЭРИУ. И хотя в их произведениях (особенно у Хармса) долго еще сохранялись черты туфановской поэтики, даже создаваемая ими звуковая заумь достаточно явно вторгалась в сферу смысла. В дальнейшем же и в теоретических своих работах, и в литературной практике они приходят к зауми смысловой. Обращаясь к этой линии эстетических поисков будущих обэриутов, нельзя не вспомнить, что и здесь был контакт с опытом тифлисской группы. Как мы уже знаем, переехавший в Ленинград И. Терентьев работал вместе с Введенским в театре, их знакомство началось еще до вступления Введенского в туфановский «Орден»; затем Терентьев все больше сближается с Введенским и Хармсом. Нет, конечно, оснований преувеличивать в данном случае влияние собственно тифлисского опыта, – но есть, видимо, закономерность и в том, что если в теоретическом багаже Терентьева еще в тифлисские годы одним из основных понятий были «нелпость», творческая сила случайности, то и у молодых участников «Ордена» довольно скоро центральным словом в поэтике становится «бессмыслица». Нашумевшие в 1920-е годы в Ленинграде театральные постановки Терентьева, где «случайность» как эстетический принцип была перенесена на сцену, оказали влияние и на драматургию

обзрнутов – в частности, на пьесу Д. Хармса «Елизавета Бам», став, таким образом, одним из факторов, способствовавших возникновению в России театра абсурда (как явления и сценического искусства, и литературы) за три десятилетия до того, как он появился в Европе.

Вернемся, однако, к «бессмыслице» как ключевому понятию в поэтике обзрнутов, связующему их творчество и теоретический поиск с опытом тифлисской группы. Введенский с 1926 года называл себя «чинарь авто-ритет бессмыслицы»; в его поэме «Кругом возможно Бог» появляются неслучайные слова: «Горит бессмыслицы звезда, / она одна без дна». «Битва со смыслами», понимаемыми как прокрустово ложе литературы, становится важной задачей и для Хармса. Их произведения 1920-х годов дают немало примеров поэтической речи, построенной по принципу «столкновения словесных смыслов». Это направление творчества, вдохновляемое стремлением очистить поэтическую речь от «смысловых шаблонов», найти в как бы случайном столкновении смыслов некое новое смысловое единство, в эстетической своей основе совпадало с тем, что делали несколько раньше тифлисцы. Вместе с тем, в утверждении «исключей красоты» (Н.Заболоцкий) бессмыслицы Введенский и Хармс пошли дальше, искали их предшественники на этом пути в Тифлисе. Если в их произведениях середины 1920х годов эффект бессмыслицы достигался – как и у участников группы «41°» – нарушением семантических связей между словами во фразе («трещотками брели музее», «обедают псалмы но-шведски» у Введенского; известное «Как-то бабушка махнула / и точчас же паровоз / детям подал и сказал: / пейте кашу и суцлду» у Хармса), то с начала 1930-х годов в их творчестве открывается нечто иное – утверждение бессмыслицы как философской, духовной основы поэтического мира, открывающей путь к постижению некоего высшего смысла (Мейлах 1993:11-12). В их произведениях этих лет – таких как «Месь» Хармса (1930), «Гость на коне» Введенского (1931–1934) – в основе сюжета оказывается конфликт между непроницаемостью, мнимостью привычных, обыденных смыслов – и смысла главного, истинного, сокрытого во внутренней, сверхсмысловой сути всех вещей. Ключом же к разгадке этого сверхсмысла оказывается «звезда бессмыслицы» (Введенский), сиянием своим обнажающая истинную суть вещей. Объединяло двух поэтов и то, что объяснение этого высшего, истинного смысла восходит у них к идее Бога, а привычные смыслы в их произведениях несут в себе знак греховности, демоническое начало. Так за идеей бессмыслицы и у Введенского, и у Хармса открывается мистическая глубина, за устремленностью к слову, очищенному от шелухи «обыденного смысла», угадываются поиски Бога.

Вспомним теперь и о том, что поэтическая заумь развивалась в 1920-е годы и в русском зарубежье. Речь в данном случае идет не только и не столько о восприятии опыта европейского дадаизма, сколько о проникновении в зарубежье опыта русской зауми. Прежде всего, здесь

дали знать о себе традиции тифлисской группы «41°». В 1921 году один из ее участников, И.Зданевич, переехал в Париж, где преследовал цель соединить опыт русского и французского авангардов. Во Франции Зданевич быстро сблизился с дадаистами, принимавшими его «как одного из своих» (Гейро 1994:17). Вполне активной и заметной была деятельность Зданевича в среде соотечественников – поэтов, художников. Он был одним из основателей группы «Через» в Париже, стал секретарем Союза русских художников. Свои произведения эмигрантского периода он публикует под псевдонимом *Ильязд*. В 1923 г. выходит «лидантиО фАрам» – последняя из пяти его заумных пьес цикла «аслаблИчья», продолжающая традицию звуковой зауми в ее тифлисском варианте. Издание это было памятно многим и как типографский шедевр. Летом того же года Ильязд пишет роман «Парижацьи», где заумь проявляется на разных уровнях – и в плывущем, ускользающем значении слов, и в ясном смысле самого действия, интриги романа. В Париже Зданевич пропагандировал опыт тифлисской группы, основал и Университет «41°», и издательство «41°».

Свидетельством проникновения опыта русской зауми в поэзию зарубежья (и роли в этом И. Зданевича) стал путь эволюции творчества Б. Поплавского – признанного мастера сюрреалистической поэзии. В начале своего пути Поплавский, по его собственному признанию, «был резким футуристом». В эмиграции он был близок с И. Зданевичем – познакомился с ним предположительно еще на пути во Францию, в Константинополе; вместе они участвовали в деятельности группы «Через». В архиве И. Зданевича найдены рукописи ранних стихотворений Поплавского – видимо, подаренных хозяину. Среди них – несколько заумных, написанных по всем правилам фонетической поэзии. Вот отрывок из стихотворения Поплавского «Земба»: «Панопликас усонатзо земба / Трибулациона томио шарак / О ромба муера статосгитам / И раконосто оргоносто як». Возникает интереснейшая преемственная цепочка: очевидно, что опыт звуковой зауми Поплавский воспринял от Зданевича, который, в свою очередь, обретал этот опыт в свое время в Тифлисе рядом с Крученых.

Творчество Б. Поплавского напоминает и о другой закономерности, высвечивающей близость, почти совпадение путей развития авангарда в России и в русском зарубежье (и, кроме того, говорящей о родственности путей развития русского и европейского авангардов в 1920–1930-е годы). Как известно, дадаисты во Франции в 1920-е годы обращаются к сюрреализму. Есть, видимо, закономерность и в том, что и Поплавский, начав как «резкий футурист», испытав опыт и звуковой зауми, уж в 1920-е годы приходит к другой поэзии, к «Возвращению в ад», к стихам о Морелле, к «Автоматическим стихам» и т.д., где ведущей силой в создании поэтического мира становится вера во «всемогущество грез», стихия сюрреалистического видения, где скелеты развозят на возках

оранжады, натрудившиеся за день ангелы отлетают ко сну, черти улыбаются, цветы напевают, «синие души вращаются в снах голубых». Сюрреалистическая природа поэзии Поплавского была очевидна для многих, об этом писали критики, литературоведы русского зарубежья (М. Слоим, Ю. Иваск, С.Карлинский).

Во многом родственные по самой своей природе поэтические образы возникают в те же годы и в России – прежде всего, в творчестве обэриутов. В связи с этим можно было бы вспомнить «Элегию» Введенского, поэму Хармса «Хню», другие их произведения 1920–1930-х годов. Однако особо стоит сказать о Н. Заболоцком, чья поэзия периода «Столбцов» была внутренне близка творческим поискам Б. Поплавского. Как и поэт русского Парижа, Заболоцкий насыщает свои стихотворения тех лет образами, напоминающими видения, пришедшие в сегодняшний мир. В сюрреалистической фантазии, рождавшей подобные образы, реальность и над-реальное существовали на равных. В поэтических образах, возникающих и у Поплавского, и у Заболоцкого, в соответствии с законами сюрреалистического письма соединяются предметы несоединимые (первейшее свойство «ошеломляющего образа», утверждаемого сюрреализмом), царит предметность наизнанку, бытovsky предстает в фантастическом облике, а фантастическое – в подчеркнuto бытовых ситуациях. И если Поплавский мог написать: «Под фонарем вечернюю газету / Душа читает в мокрых башмаках» или «летит солдат на белых крылах, / Хвостиком помахивает», – то и у Заболоцкого мы читаем: «Он палец вывихнул, урод, / И визгнул палец, словно крот».

Было, конечно, у Поплавского и Заболоцкого и то, что их разделяло, и во многом эти черты различия были рождены своеобразием каждого из двух потоков разделенной литературы. Сопоставляя их стихотворения (скажем, «Возвращение в ад» Поплавского и «Свадьбу» Заболоцкого), мы заметим, что если у Поплавского сюрреалистическое действие разворачивается в основном в пределах внутреннего мира героя, выпуская на волю образы, живущие в глубинах его подсознания, – то сюрреализм Заболоцкого опрокинут во внешний, социальный мир. Именно открытость во внешний мир дала возможность сюрреализму Заболоцкого подчас «черпать из зощенковского мира коммунальных кухонь, сомнительной еды и черных рынков времен НЭПа» (Karlinsky 1967:615).

Возвращаясь к ситуации в русском зарубежье, вспомним, что намного раньше Зданевича и Поплавского – в 1912 году – уехал из России С. Шаршун, ставший потом знаменитым художником и талантливым, известным зарубежному русскому читателю, прозаиком и поэтом. В юности, занимаясь живописью в Москве, он сблизился с А.Крученых, М. Ларионовым, Н.Гончаровой. Оказавшись за границей – в Испании, потом во Франции – С.Шаршун активно включился в движение дадаистов, участвовал своими картинами в их выставках. В 1921 г. он опубликовал на русском языке поэму «Слепой мозг. Перевоз дада» и, кроме того,

написанную на французском языке поэму «Foule immobile» («Неподвижная толпа») с собственными иллюстрациями в дадаистском духе. Влияние опыта дадаизма и шире – авангарда даст знать о себе и в последующем литературном творчестве С. Шаршуна, в частности, в его поэме в прозе «Долголиков».

Не забудем и о деятельности авангардистских литературных групп русского Парижа, воспринявших опыт русской поэтической зауми и взаимодействующих с европейскими дадаистами и сюрреалистами. Участниками групп «Палата поэтов» (1921–1922), «Гатарапак» (1922–1923?) и «Через» (1923–1924), каждая из которых была во многом продолжением предыдущей, был примерно один круг молодых эмигрантских поэтов: А. Гингер, Б. Попплавский, Б. Божнев, Г. Евангулов, В. Парнах, М. Талов, С. Шаршун, М. Струве, В. Познер, такие поэты, как Д. Кнут, А. Юлиус, И. Рискин и др. Стоит обратить внимание на то, что эти группы были вообще одними из первых русских литературных объединений, возникших в Париже. Уже в 1921 году один из вечеров «Палаты поэтов» был посвящен творчеству С. Шаршуна и искусству дадаизма. Группа «Через», созданная по инициативе И. Зданевича и редактора авангардистского журнала «Удар» С. Ромова, возникла под флагом объединения сил русского авангарда в России и в зарубежье, деятельность ее стала важным фактором развития в зарубежье опыта русского авангарда и взаимодействия его с французским авангардом. Формой существования группы стали вечера, открытые собрания, художественные выставки, проходившие в кафе «Порт-Рояль», на проспекте Обсерватории, 22. Кроме названных уже поэтов, неизменными участниками этих вечеров были и старые друзья И. Зданевича по тифлисскому «Фантастическому кабачку» художники Л. Гудиашвили и Д. Какабадзе. В вечерах группы не раз участвовали такие поэты-авангардисты, как Ф. Суло, С. Арно, П. Элюар, В. Гюндобро, П. Реверди, Ж. Рибемон-Дессель, Т. Тзара и др. Заметными событиями в деятельности группы стали вечера, связанные с искусством дадаизма и с традицией зауми. Например, на вечере, посвященном поэту Б. Божневу (29 апреля 1923), была представлена заумная пьеса Ильязда «Асел напратат». Шумную известность получил вечер «Бородатого сердца», устроенный группой «Через» в честь одного из лидеров французских дадаистов Т. Тзара 6 июля 1923 г. (Гейро 1994:19).

Важно, конечно, осознать тот факт, что авангардистские поиски поэтов русского зарубежья были вдохновлены не только и не столько влиянием европейского (французского) авангарда, сколько имеющимся немалым опытом русского футуризма. В этом смысле творчество поэтов-авангардистов в русском зарубежье, так же, как и их поэтических собратьев в России в 1920 – 1930-е гг., носило, прежде всего, постфутуристический характер. Стоит вспомнить о том, что и на родине русская поэтическая заумь развивалась в контакте с европейским

дадаистическим движением. О европейских даданстах русские заумники могли узнать из статей Р. Якобсона «Письма с Запада» (Якобсон 1921) и А. Эфроса «Дада и дадаисты» (Эфрос 1923). Известно, что Хлебников и Маяковский интересовались европейским даданзмом, что Хлебников даже включил Т. Тзара и Ж. Рибемон-Дессеня в придуманное им «общество Председателей Земного шара». Сохранилась запись, где Хлебников называет европейских даданстов в числе прямых преемников русского футуризма: «Наши ученики: Горо/децкий/, Куз/мин/, Брю/сов/, луч/исты/, дадаисты» (Парнис 1993: 113-115). Слово «ученики» здесь вряд ли случайно. Ведь русская заумь, совпадая многими своими параметрами с европейским даданзмом, опередила его в своем историческом развитии (напомню, что даданзм был провозглашен в 1916 г. в Цюрихе). Н. Харджиев, обращаясь к пьесе А. Крученых «Победа над солнцем» (1913), справедливо заметил, что «в качестве автора «Победы над солнцем» Крученых может быть назван «первым даданстом», на три года опередившим возникновение этого течения в Западной Европе» (Харджиев 1997:302).

Что же касается сюрреализма, то и на этом пути русская литература имела собственные национальные истоки, идущие еще от Л'юголя. Обращаясь же к первой трети нашего столетия, мы видим, что, хотя в русской литературе сюрреализм никогда не существовал как организованная группа (как это было во Франции, Бельгии, Чехословакии и т.д.), эстетические возможности сюрреализма оказываются в эти годы широко востребованы русской литературой, элементы, зерна сюрреалистической поэтики прорастают здесь на почве разных художественных систем. Говоря о русском футуризме, стоит заметить, что с того момента, когда заумь как одна из кубофутуристических традиций, выходя за пределы фонетики и словотворчества, проникла в сферу смысла, стала определять синтаксис поэтической фразы, граница между поэтикой русской зауми и принципами сюрреалистического письма стала весьма прозрачной. Оттуда, из 1910-х годов, от Хлебникова, Крученых и Маяковского, от манифестов и практики русских футуристов, родственных возникшим несколько позднее эстетике и художественным открытиям европейских даданстов и сюрреалистов, от поэтических видений Т. Чурилина шли дальнейшие пути постфутуристического развития, на которых возникали поэтика случайности, нелепости (у тифлисцев), «звезда бессмыслицы» (у обэриутов), на которых рождались преемственные линии поэтического поиска, уходящие и на пространства русского изгнания – им, как видим, не суждено было оградиться от «бессов» русского авангарда.

Литература:

Адамович 1996: Адамович Г. С того берега. М., 1996.

- Бердяев 1918:** Бердяев Н.А. Кризис искусства. М., 1918.
- Большдт... 1978:** Большдт Ф., Сегал Д., Флейшман Л. Проблемы изучения литературы русской эмиграции первой трети XX века. Тезисы // *Slavica Hierosolymitana. Slavic Studies of the Hebrew University, Jerusalem*, 1978. Vol. 3.
- Васильев 1995:** Васильев И.Е. Русский литературный авангард начала XX века (группа «41°»). Екатеринбург, 1995.
- Гацерелия 1985:** Гацерелия А. и др. Книга, изданная в Венеции // *Ж: Грузия*. № 1, 1985.
- Гейро 1994:** Гейро Р. Предисловие // *Ильяэд. Парижачьи*. Т.1. М. – Дюссельдорф, 1994.
- Жаккар 1995:** Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995.
- Karlinsky 1967:** Karlinsky S. Surrealism in the Twentieth-Century Russian Poetry: *Churilin, Zabolotskii, Poplavskii J. Slavic Review*, № 4, 1967.
- Крученых 1992:** Крученых А. Кукиш прошыкам. М.-Таллинн, 1992.
- Марков 1954:** Марков В. Мысли о русском футуризме. Новый журнал. № 38, 1954.
- Мейлах 1993:** Мейлах М. «Что такое есть Потец?» // Александр Введенский. Поля. собр. соч.: в 2-х тт. Т. 2. М., 1993.
- Меч 1936:** Ж.:Меч. 22 марта. № 12, 1936.
- Никольская 1990:** Никольская Т.Л. Муза футуристов // *Ново-Басманная*, 19. М., 1990.
- От символизма... 1924:** От символизма до «Октября». (Сост. Н.И. Бродский, Н.П. Сидоров) М., 1924.
- Парнис 1993:** Парнис А. «Ни один Париж не видал такого скалдла...» Элементы протодада в русском футуризме // *Русский авангард в кругу европейской культуры*. М., 1993.
- Пастернак 1965:** Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. М.-Л. 1965.
- Степун 1956:** Степун Ф.А. Бывшее и несбывшееся. Т. 2. Нью-Йорк, 1956.
- Терентьев 1919:** Терентьев И.А. Крученых – грандиозарь. Тифлис, 1919.
- Тзара 1924:** Тзара Т. Семь дадаистских манифестов. Париж, 1924.
- Харджиев 1997:** Харджиев Н.И. Статьи об авангарде.: В 2-х тт. Т. 1. М., 1997.
- Хлебников 1986:** Хлебников Велимир. Творения. М., 1986.
- Ходасевич 1927:** Ходасевич В. Бесы // *Газ.: Возрождение*. 11 апреля 1927.
- Эфрос 1923:** Эфрос А. Дада и дадаизм // *Ж. Современный Запад*. Пб.–М., 1923
- Якобсон 1921:** Якобсон Р. Письма с Запада. Дада // *Вестник театра*. 1921. № 82.

Феномен российской современной массовой литературы

Концептуально важный взгляд на природу массовой литературы содержится в «Эссе о книгах и читателях» Г.Гессе: «Даже в «самом китчевом» произведении происходит откровение души - души его автора, и даже самый плохой сочинитель, не способный обрисовать ни один образ, ни одну коллизию человеческих взаимоотношений, все же непременно достигнет того, о чем сам и не помышляет, - в своей поделке он обнажит свое “я”» (Гессе 2004:41). Сведения об этом «обнаженном “я”», действительно, в ряде случаев становится источником точной информации о разнообразных явлениях жизни общества.

Современный литературный ландшафт свидетельствует о том, что массовая литература стала универсальным социокультурным пространством для ассимиляции и распространения разнообразных идей, она по-своему комментирует все аспекты современной жизни, формируя определенный контекст ценностей. Социокультурная ситуация кардинальным образом влияет на литературные формулы, реализующиеся в популярных текстах. Последние несут в себе все её коды и в свою очередь предлагают их потребителям. Изучение текстов массовой литературы в высшей степени репрезентативно для понимания ценностного содержания массовой культуры вообще. Поэтому представляется симптоматичным выявление определенных стратегий в литературе последнего времени.

Сложившаяся в России к концу XX века многоуровневое поликультурное пространство стало симптом кардинальных сдвигов в научных практиках. Резко обозначившаяся дифференциация «высокого», элитарного и «низкого», массового в литературном процессе оказалась в фокусе научных интересов литературоведов и социологов, лингвистов и культурологов, философов и психологов. Расслоение читательской аудитории, изменение доминантного кода культуры определяют актуальность не только эстетических, но и социокультурных характеристик современной литературы.

Массовая культура – обязательная срединная составляющая любого культурно-исторического феномена, именно в ней находятся резервные средства для новаторских решений будущих эпох. Ярким примером реализации беллетристических установок, далеко перешагнувших рамки массовой словесности, наглядным примером «процесса размывания жанровых границ» становятся произведения и В. Пелевина, и А. Слаповского, и А. Королева, и М. Веллера, и В. Токаревой.

В них моделируются многослойные в семантическом плане повествования, насквозь пронизанные «литературностью», играющие на эффекте узнавания конкретных текстов, целых литературных традиций, жанров массовой литературы.

Сегодня, когда практически нет единых критериев оценки художественных произведений и согласованной иерархии литературных ценностей, становится очевидной необходимость взгляда на новейшую литературу как на своего рода *мультилитературу*, то есть как на сумму равноправных, хотя и разноориентированных по своему характеру, а также разнокачественных по уровню исполнения литератур. Критик С.Чупринин предложил следующую систему литературной иерархии новейшей литературы: «1) качественная литература (и синонимичные ему - внежанровая литература, серьезная литература, высокая литература); 2) актуальная литература, ориентированная на саморефлексию, эксперимент и инновационность; 3) массовая литература («чтиво», «словесная жвачка», тривиальная, рыночная, низкая, кич, «трэш-литература»), отличающаяся агрессивной тотальностью, готовностью не только занимать пустующие или плохо обжитые ниши в литературном пространстве, но и вытеснять конкурентные виды словесности с привычных позиций; 4) мидл-литература (тип словесности, стратификационно располагающийся между высокой, элитарной и массовой, развлекательной литературами, порожденный их динамичным взаимодействием и, по сути, сжимающий извечную оппозицию между ними)» (Чупринин 2007:77). На выбор читателем «своего» уровня художественного текста (от «филологического романа» до «бандитского детектива», от романов Л.Улицкой до иронического детектива Г.Куликовой, от романов Б.Акунина до шизовой исторической беллетристики и т.д.) влияет принадлежность к той или иной страте обществу.

Одной из ярко оформившихся черт массовой литературы стала поэтика повседневности. Эта черта особенно ярко проявляется в современном «дамском романе», для которого эффект узнавания реальности становится существенным и необходимым. На страницах отечественных детективов и мелодрам герои посещают узнаваемые, престижные рестораны и магазины, встречаются с действующими политиками, обсуждают те же проблемы, которые только что будоражили средства массовой информации, пьют разрекламированные напитки, одеваются в модные одежды. А. Маринина в одном интервью призналась, что читательницы просили дать некоторые рецепты из кухни Насти Камской. И вот в романе «Реквисм» героиня Марининой подробно раскрывает секреты приготовления итальянского салата, а Д.Донцова выпускает «Кулинарную книгу лентяйки», в которой она собрала рецепты, упоминавшиеся в ее романах. Подобный режим создания текста «здесь и сейчас» дает основание говорить о генетической близости дамского романа и женского детектива к «глянцевым» журналам. Общая тенденция

“копирования” действительности сближает массовую литературу с культурой китча, подчеркивает ее «одноразовость», сиюминутность. Точная фиксация примет повседневности, тривиальных явлений обыденной жизни, обнаруженная в текстах массовой литературы, провоцирует читателя на мгновенное и почти автоматическое узнавание. Власть телевидения, выстраивание реальной жизни по лекалам экранных героев часто становится сюжетной основой современных детективов. Грань между экранным героем и реальностью постепенно стирается, квазигерои становятся близкими и дорогими «членами семьи». Ср: «Боясь показаться вам идиоткой, могу признаться (Евлампия Романова- М.Ч.), что люблю внимать советам, которые звучат с экранов телевизора. Вот Борис Моисеев, хитро улыбаясь, сообщил: «Для того, чтобы щавелевый суп стал особенно вкусным, выжмите в кастрюлю лимон». Я попробовала и теперь, готовя зеленые щи всегда добрым словом помикаю Моисеева. А блюдо, которое меня (!– М.Ч.) научила делать Алла Борисовна Пугачева? <...>Левница в какой-то передаче сообщила, что берет все, оставшееся в холодильнике <...> Дорогие мои, из бросовых продуктов получила вкуснятину, которую не стыдно подать гостям. Теперь я частенько делаю эту штуку, дома мы зовем ее «пугачевка»» (Дошцова 2004:68) .

Тиражированные средствами массовой информации рассказы о судьбах известных артистов, журналистов, телеведущих и др. становятся основой для создания массовой литературы. Симптоматично, что штампом детективов, любовных романов, даже фэнтези стала фраза, предваряющая текст: *«Все действующие лица и события вымышлены. Любое сходство с реальными людьми и событиями случайно»*. Такое замечание становится особенно существенным, когда сюжетная линия связана с реальными политическими или социальными событиями. Реалии повседневной жизни становятся материалом и экономических детективов Ю.Латыниной «Охота на изюбря» и «Стальной король». В книге «Стальной король» описывается знаменитая шахтерская «рельсовая война» 1998 г. Действие происходит в городах Чернореченск и Ахтарск Сунженской области (в которых легко угадываются соответственно кузбасские города Анжеро-Судженск и Новокузнецк). О «скромном обаянии российской буржуазии», обитающей в закрытых поселках на Рублевском шоссе, подробно и со всеми бытовыми деталями рассказывает О.Робски в романе с примечательным заглавием «Casual. Повседневное».

К концу XX века благодаря кинематографу, телевидению, рекламе, Интернету возникла новая оптика видения человека. Можно говорить о разных секторах массовой культуры, каждый со своей совокупностью транслируемых значений и образцов. В фокусе внимания массовой литературы стоят, как правило, не эстетические проблемы, а проблемы

репрезентации человеческих отношений, которые моделируются в виде готовых игровых правил и ходов. Очевидно, что за последние десять лет в России сложились устойчивые структуры поведения читателей, во многом продиктованные и киноиндустрией. Постоянные персонажи кино- и телеэкрана являются квазианалогами друг друга и множат себе подобных уже в литературе. Первичность литературного текста перестает быть обязательной на поле массовой литературы. Современные «глянцевые писатели» настолько привыкли апеллировать к кинематографическому опыту читателей, что портрет героя может ограничиться фразой «Она была прекрасна, как Шерон Стоун» или «Он был силен, как Брюс Уиллис». Лишая своих героев индивидуальной портретной характеристики, делая их бесплотными и условными кальками киногероев, «глянцевые писатели» превращают их лишь в маркеры определенных типов. Герои становятся симулякрами, которые Ж.Бодрийяр определял как «злых демонов» современной культуры, при которых «место божественного предопределения занимает столь же неотступное предшествующее моделирование» (Бодрийяр 1992:67). Об этом явлении справедливо рассуждает писатель М.Харитонов: «Киношная версия жизни именно в силу своей документальности, фотографической правдоподобности может подменять жизнь реальную. Уже существует киношная война и киношная революция, киношные преступники и герои, киношные деревни и стройки, киношная любовь, киношная эстетика и идеология. В массовом сознании эта подмена едва ли не полная» (Харитонов 1998:34).

Важная черта массовой литературы – это эскапизм, уход от реальности в другой, более комфортный, мир, где побеждают добро и сила. Неслучайно наиболее распространенный ответ читателей на вопрос о причинах их увлечения тем или иным жанром массовой литературы – «хочется отвлечься, отдохнуть, отключиться от забот и т.д.». Это в большей степени касается любовного романа. Б. Дубин справедливо замечает, что чтение подобной литературы позволяет женщине реализовать свою природную тягу к театрализации: роль героини «примеряется» как примеряется одежда (для российских женщин важно, что они примеряют женскую импортную одежду и импортную жизнь). В социологических опросах женщины часто отвечают: «Ищу в книге себя», «Я люблю читать как бы о себе» и др. В начале 1990-х годов, когда книжный рынок был заполнен переводными романами, была очень существенна познавательная функция мелодрамы. Так, по количеству информации о западной, недостижимой жизни читательницы ставили в один ряд программы «Клуб кинопутешественников», журнал «За рубежом» и романы о любви. Одной из наиболее распространенных серий женского любовного романа была так называемая «туристическая» серия,

где герой и героиня знакомятся на экзотическом курорте. Розовый роман становился своеобразным справочником для отправляющихся в путешествие. «Розовая беллетристика», своеобразный «рай для обдуренного человека», обладает и неким терапевтическим эффектом, неслучайно на Западе подобные издания продают в аптеках или больших универсальных магазинах в отделах канцтоваров и игрушек. Феномен массовой литературы вообще и дамского романа в частности недостаточно оценен как верный показатель невысказанных стремлений и потаенных желаний массового человека – показатель коллективных умонастроений эпохи.

В массовой литературе последних лет формируются концепты новой женской прозы, отражающие изменения на аксиологической шкале современного массового сознания. Показательны заглавия «производственных» любовных романов: «*Стюардесса*», «*Гувернантка*», «*Актриса*», «*Официантка*», «*Банкириша*», «*Торговка*», «*Главбухша*», «*Учишка*» и др. Особенно примечательны последние четыре названия: читательские ожидания связываются с неизбежной в ходе развития сюжета сменой визуальной отрицательной коннотации на противоположную. Неслучайно в рекламе этих книг объявлялось, что они представляют все, что читатель хочет узнать «о женщинах новой России». Клише «женщины новой России» связывается с принципиально новым набором социально престижных видов деятельности, хотя, как и в производственных романах советской эпохи, для героинь этих книг профессиональная состоятельность, успех в бизнесе, уважение коллег становятся зачастую важнее личного счастья. Презентация новой женской идентичности строится на энергичном отталкивании от навязанных ролевых стереотипов советской эпохи.

Причина появления огромного количества современных «глянцевых писателей» кроется и в клишированности, стереотипности массовой литературы. У опытного читателя, прочитавшего несколько детективов или любовных романов, создается ощущение четкой структурированности этих произведений. Литературовед А.Белецкий в 1922 году писал о феномене «читателя, взявшегося за перо»: «Придет, наконец, эпоха, когда читатель, окончательно не удовлетворенный былой пассивностью, сам возьмется за перо». Характеризуя эпоху и ее читателей, Белецкий писал: «они сами хотят творить, и если не хватает воображения, на помощь придет читательская память и искусство комбинации, приобретаемое посредством упражнений и иногда развиваемое настолько, что мы с трудом отличим их от природных настоящих писателей. Такие *читатели-авторы* чаще всего являются на закате больших литературных и исторических эпох....Произведения этих писателей иногда могут быть чрезвычайно примитивными по своей постройке» (Белецкий 1922:19). Интервью с современным автором иронических детективов Д.Донцовой практически иллюстрирует теорию Белецкого: «Я ужасно люблю

Хмелевскую, на которой и выучилась основам жанра, ведь у нас в России, в этом стиле никто не писал. Жанр триллера, психологического или исторического детектива освоили довольно быстро, а вот юмора не хватало. Зато возникла и сразу же завоевала популярность серия, в которую вошли Хмелевская, Нейо Марш и Джорджетт Хейр. Я же до того, как начала активно писать, была очень въедливым читателем. Это потом я поняла, что сочинять самой намного интереснее, чем читать» (www.dontsova.ru).

Близость поэтики и социальных функций фольклора и массовой литературы проявляется в анонимности, деиндивидуализации творчества. Анонимное сопутствует безличному. Надевая маску псевдонима, аноним утверждает незначимость своего имени для других. «Писатель должен совпасть с коллективным бессознательным общества. Писатель стремительно анонимизируется. «Иванов», «Петров», «Сидоров», стоящие на обложке, ничего не значат, в равной степени их мог бы заменить какой-нибудь номер, подобный тому, что стоит на постельном белье, сдаваемом в прачечную. Важен не собеседник – со всеми особенностями его речи, его мимики, внутреннего мира, – а тема разговора. Вернее, не тема даже, а форма», – с грустной иронией отмечает писатель Анатолий Курчаткин (Курчаткин 1999:7).

Современные издательства ежемесячно выпускают книги 10-15 новых авторов. В самой большой серии остросюжетных романов – «Русский бестселлер» – издательства «ЭКСМО» за пять лет выпущено почти 850 названий. В других сериях «Русский проект», «Черная кошка», «Вне закона», «Любовно-криминальный роман», «Детектив глазами женщины» тоже выпускаются сотни наименований. Однако лишь некоторые из «раскрученных» имен известны читателю. Вот показательный пример включения нового имени в сознание массового читателя: издательство «Эксмо» стало публиковать романы тогда никому неизвестной Галины Куликовой под одной обложкой с уже успешной Д.Донцовой. Имя Донцовой в этом случае явилось коммерческой прищипкой для читателя.

Автор массовой литературы, если он хочет быть востребованным рынком, практически «обречен» на серийность – еще одну особенность массовой литературы. Наличие серийного героя (следователя, сыщика, писателя-детективщика или даже преступника), с одной стороны, привлекает читателя (который воспринимает героя как своего старого знакомого), с другой – снижает качество литературы (повторяемость приемов, изнашиваемость постоянных персонажей). Продавцы книжных магазинов обращают внимание, что нередко читатель просит не произведение какого-либо автора, а называет серийный номер.

Большая конкуренция на рынке массовой литературы требует от писателя непосредственного поиска *своего читателя*. При описании взаимодействия писателя и читателя Х-Р.Яусс, один из теоретиков

рецептивной эстетики, использует понятие «горизонт ожидания». В умении предвидеть его очертания – залог успеха и писателя, и издателя. Так, скрывающийся за псевдонимом Б.Акунина известный японист, журналист, литературовед Г.Чхартишвили стремится доказать, что детектив может стать качественной и серьезной литературой, именно его литературная мистификация названа критиками наиболее интересным литературным проектом 1999 года. Г.Чхартишвили считает, что за последние годы «самоощущение, мироощущение и времяощущение современного человека существенным образом переменялись. Читатель то ли повзрослел, то ли даже несколько состарился. Ему стало менее интересно читать “вазправдашние” сказки про выдуманных героев и выдуманные ситуации, ему хочется чистоты жанра; или говори ему, писатель, то, что хочешь сказать, прямым текстом, или уж подавай полную сказку, откровенную игру со спецэффектами и “наворотами”» (Чхартишвили 1998:8). Возможно, поэтому первый роман Б.Акунина был издан под рубрикой «детектив для разборчивого читателя», а на обложке сказано: «Если вы любите не чтиво, а литературу, если вам неинтересно читать про паханов, киллеров и лутан, про войну компроматов и кремлевские разборки, если вы истосковались по добротному, стильному детективу, – тогда Борис Акунин – ваш писатель!». Важно отметить, что Акунин находит свою нишу скорее в современной беллетристике, чем в «однодневной» массовой литературе. Являясь литературой «второго ряда», беллетристика в то же время имеет неоспоримые достоинства и принципиально отличается от литературного «низа». Акунин предлагает своим читателям своеобразные интеллектуальные ребусы, он играет с цитатами и историческими аллюзиями, далекими от повседневности. Возможно именно поэтому его любимый герой сыщик Фандорин помещен в XIX век. Критик Д.Быков, называя книги Акунина занимательным литературоведением, полагает, что писатель «благороднейшим образом - и очень, кстати, деликатно - препарирует для них (молодых читателей – М.Ч.) основные коллизии русской и мировой классики, пробуждая реальный интерес к великим образцам» (Быков 2003:132). В связи с этим Акунин постоянно повторяет, что мечтает о думающем читателе. В доступности текстов массовой литературы, ее клишированности и сиюминутности кроется очень серьезная опасность: читатель, выбравший для чтения только подобную литературу, обрекает себя, как манкурт, на полную потерю диалога с культурой, историей, большой литературой.

Заслуживает внимания роман Б.Акунина «Ф.М.» – третья книга в цикле про потомка Эраста Петровича, английского баронета Николаса Фандорина (после романов «Алтын-Толобас» и «Внеклассное чтение»). В интервью интернет-газете «Правда. Ру» Акунин рассказал о том, как возник замысел книги: «С одной стороны, сильная любовь к Федору Михайловичу Достоевскому, с другой стороны, интенсивная нелюбовь к

современной поп-глянц-культуре. Мне хотелось столкнуть эти два языковых пласта лбами, чтобы посмотреть кто кого. Здесь нужна искра, нужен толчок».

Сюжет романа «Ф.М.» связан с поиском главным героем Николасом Фандориным рукописи Ф.М.Достоевского «Теорийка. Петербургская повесть», до сих пор неизвестной литературоведческой науке и являющейся первой редакцией «Преступления и наказания». В текст акунинского романа по мере развития сюжета вкрапляются фрагменты рукописи, якобы написанные Достоевским. Аутентичность «текста Достоевского» признается только условно – внутри художественной ткани романа. И сам автор, сохраняя значительную дистанцию между собой и великим классиком, неоднократно подчеркивает (якобы от лица самого Достоевского) незначительность и неудачность «Теорийки». Акунин вернул сюжет великого романа в русло беллетристики. Социокультурный механизм этого приема понятен, вопросы вызывают цели этого литературного проекта. Хотя, нужно сказать, «Ф.М.» вполне логично укладывается в логику творческого развития Б.Акунина и его литературных амбиций. Так, в одном из интервью писатель достаточно определенно высказывает свою позицию: «Нет никакого смысла писать так, как уже писали раньше, – если только не можешь сделать то же самое лучше. Писатель должен писать так, как раньше не писали, а если играешь с великими покойниками на их собственном поле, то изволь переиграть их (выделено мной – М.Ч.). Единственно возможный способ для писателя понять, чего он стоит, – это состязаться с покойниками» (www.akunin.ru).

Автор массовой литературы «играет на понижение», понимая, что читатель не нацелен на эстетическое восприятие текста. В вытеснении классики на культурную периферию, в бесконечных пересказах, примитивизации, наивном использовании интертекстуальных маркеров обнаруживаются черты современной литературной ситуации, порождающей особый тип «наивного читателя» и уводящей этого читателя от реальности.

Благодаря налаженному конвейерному производству массовой литературы принцип «формульности», открытый американским культурологом Дж.Кавелти, проявляется на всех формально-содержательных уровнях литературного произведения – даже в заглавиях, являющихся, наряду с именем хорошо известного и разрекламированного автора и специфически оформленной обложкой, как бы первичным сигналом о принадлежности данной книги к определенному жанрово-тематическому канону. Р.Барт, говоря о недостаточной изученности функции заглавий, писал о том, что, поскольку общество должно, в силу коммерческих причин, приравнивать текст к товарному изданию, для всякого текста возникает потребность в *маркировке* (Барт 1994:113).

Заглавие призвано обозначать начало текста, тем самым, представляя текст в виде товара. Как правило, в массовой литературе заглавие становится именно коммерческой маркировкой. Известно, что ряд издательств, работающих на рынке массовой литературы, оставляет за собой право издавать романы под именем уже «раскрученного» автора и давать названия произведениям, соответствующие той или иной серии.

В оформлении массовых романов конца XX–начала XXI вв. четко отражены гендерные стереотипы современного общества. Мужское и Женское начала четко маркированы уже на обложке: если обложка с вышкетками, красавицами и мускулистыми героями, то это дамский роман, если же изображены амбалы с автоматами, то это боевик. Писатель Л.Жуховицкий одним из важнейших этапов в создании бестселлера видит именно выбор заглавия: «Надо определить главную задачу заглавия. На мой взгляд, она заключается вот в чем: заставить редактора заглянуть в рукопись, а критика или читателя – открыть обложку. Начали читать – значит заглавие тем или иным способом, но сработало. Хорошее название похоже на входной билет, который приходится полностью оплачивать. На треть одаренностью, на две трети трудом. Больше нечем...» (Жуховицкий 2000:9).

Стратегия текста, в том числе и его заглавие, провоцирует читателя на диалог, часто упрощенный, примитивный, поверхностный. По ключевым словам читатель узнает свой текст. Заглавия массовой литературы часто строятся на основе лингвокультурэм, прецедентных текстов, которые хранятся в памяти, это своеобразная примета коллективного сознания. Причем, лингвокультурэмы ориентированы на читателя разной степени образованности. Это могут быть прямые и переиначенные пословицы и афоризмы, строчки из популярных песен: «Бой не вечен», «Место под солнцем», «Убить, чтобы воскреснуть», «Тропа барса», «Кто на свете всех быстрее», «Ни минуты покоя», «Судьба стреляет без промаха», «Раз пошли на дело» и др.

Многослойность и противоречивость сегодняшнего дня внесла серьезные коррективы в структурную матрицу отечественного детектива. Универсум современного детективного романа, часто отмеченный скудностью и стертостью сюжетных ходов, включает в себя лоскутный облик культуры, трафареты быта, стилистическую разноголосицу. Ситуация культурного потребления диктует необходимость свертывания, сужения канонов культурной коммуникации; создается некий «портативный вариант» культуры. Важным становится ориентация на рекреативность текста. Как справедливо отмечает Б.Дубин, в детективе заложен набор образцов и значений, маркирующих статус, образ жизни, планы и ориентиры ряда социальных фигур, групп и сред (Дубин 2001:77).

Жанровая трансформация, происходящая в отечественном детективе, еще раз демонстрирует разбросанность на рынке культурных и литературных ценностей, снижение актуальности литературного дискурса.

«Жанровые потребности» массового читателя удовлетворяются сегодня многочисленными детективными сериями. На интеллигентного читателя рассчитаны исторические детективы Б.Акунина, экономические детективы Ю.Латыниной, политические детективы В.Суворова, Д.Корешко, Э.Тополя, мистические детективы А.Воронина и др. Женская аудитория выбирает «производственные милицейские» романы А.Марининой, криминально-любовные Т.Устиновой и многочисленные иронические детективы (Д.Донцова, М.Воронцова, Г.Куликова др.). Причем, важно отметить, что именно в подобных детективах происходит наибольшее смешение жанров (это своеобразный синтез любовного, бытового и приключенческого романа с элементами детектива). Мужская аудитория традиционно выбирает боевики, «крутые», шпионские детективы и детективы сатирические (к последним относится серия «про ментов» А.Кивинова). Маргинальный статус в жанровом пространстве современного детектива занимает широко и разнообразно представленный бандитский детектив (Бр.Питерские, Евг.Монах и др.).

Появившиеся на литературном небосклоне детективы Александры Марининой, стали характерной приметой массовой культуры рубежа XX-XXI ввек. Маринину называют «русской Агатой Кристи» и «королевой российского детектива», «чемпионом по тиражам» и «эксплуататором литературных негров». На Круглом столе «Rendez-vous с Марининой», темой которого стал «феномен» писательницы и определение ее места в современном литературном процессе, Б.Дубин отметил: «Нормальное общество», о котором столько тосковали на рубеже 1980-1990-х годов, - это сегодня общество читающих Маринину» (Дубин 1998:89). Критик Д.Быков назвал Маринину «нашим коллективным сном», а В.Ерофеев, объясняя успех писательницы, сказал, что «мощный криминальный фон России делает ее детективы прививкой от смутного, всепроникающего страха». Согласно рейтингу, публикуемому газетой «Книжное обозрение», произведения Марининой на протяжении многих лет занимают в среднем от трех до пяти первых позиций из десяти.

Успех Марининой во многом связан с эффектом «узнавания себя». Героями ее детективов становятся люди «из толпы» (челноки, продавцы цветов и газет, служащие, учителя, врачи), бывшая советская интеллигенция, проблемы которых близки и понятны широкому массовому читателю. Массовому читателю полюбилась «серийная» героиня Марининой Настя Каменская - типичная российская женщина «среднего класса». «Тихая забитая серая мышшка», усталая и неприметная, с букетом хронических болезней, равнодушная к моде и кулинарии, она обладает прекрасным аналитическим умом и способна конкурировать с мужчинами в профессиональной деятельности. Возможно популярность Марининой можно объяснить тем, что она смогла удовлетворить общественный запрос на «гуманный детектив». Действительно, писательница вводит в свои детективы широкий социальный контекст,

расширяя тем самым границы жанра. Марининой удалось соединить структуру полицейского, криминального, производственного и любовного романов. При этом в центре ее произведений – динамично закрученная интрига, с которой соотносены психологические и социальные коллизии. В творчестве Марининой причудливым образом сочетаются разные литературные традиции – от английского классического детектива до производственного романа соцреализма. Каменская представляет собой узнаваемый тип советского человека постсоветской эпохи, который бесконечно проигрывает «старые песни о главном». Жанровое своеобразие детективов Марининой невозможно рассматривать вне контекста постсоветской дестабилизации привычных культурных и социальных смыслов.

«Романы Марининой давали некий ориентир. Компас. Маринина была проводником в совершенно незнакомой реальности, причем проводником, юридически грамотным», – определяет феномен писательницы критик Н.Иванова (Иванова 2002:90). Однако быстрая популярность сыграла с Марининой злую шутку. Писательница, действительно, стала считать себя «королевой отечественного детектива». Она много дает интервью, рассуждает о различных явлениях современной жизни, позволяет престижным глянцевым журналам фотографировать интервьюеры своей квартиры, появляется в многочисленных телевизионных передачах (от серьезных аналитических до игровых и развлекательных), подробно рассказывает о «тайное тайном» своей писательской лаборатории и т.д. Устав от этой роли, она делает неудачную попытку обращения к драматургии и выпускает романы «Тот, кто знает» и «Незапертая дверь», в которых отходит от жанра детектива. Очевидно, что эти произведения, которые лестрят базальными истинами и повторами, свидетельствующими о явной исчерпанности возможностей писателя.

Полифоничность современной литературы доказывает, что в конце ХХ – начале ХХI века русская литература снова, как и век назад, развивается в нормальном и необходимом для любого литературного процесса режиме диалога массовой и элитарной культур. Массовая литература во многом отражает парадоксы социальной и культурной памяти современного читателя, массовые предпочтения, на которые влияют не только субкультурные образцы и нормы, но и семейное воспитание, качество школьного и вузовского образования и другие факторы. С начала 1990-х годов российский читатель, начав постепенно осваивать азы полифонической культуры, самостоятельно определяет для себя маршрут чтения. Экс-советский читатель, оторванный от мирового литературного процесса, воспитанный на семидесятилетнем противостоянии официальной и неофициальной культуры, «разрешенных» текстов и текстов самиздата, со школьной скамьи усвоивший, что детектив и мелодрама – жанры загнивающего Запада, вдруг оказался в непривычной ситуации – можно выбирать книгу по душе, настроению,

ситуации. “У каждого жанра свои художественные законы, и что хорошо в одном - плохо в другом. И надо или признать древнюю градацию на низкие и высокие жанры, или мерить каждый по его законам. Забыли, не хотят знать: писать просто и интересно – труднее, чем сложно и занудно. Не то беда, если книгу все читают, а то беда, ежели читают дрянь. ...Наличие в книге всех примет масс-культы еще не определяет ее к нему принадлежность. Определяет - бездарность, пошлость”, – эмоционально пишет М.Веллер (Веллер 1994:189). В умении распознать эту бездарность и пошлость и проявляется читательская компетенция и вкус.

Массовая литература является важным источником информации о жанровых ожиданиях читателя, об авторских стратегиях, о трансформации «языковой личности», о повседневной жизни человека. Нельзя не согласиться с мнением писателя М.Фрая: «Книга – волшебное зеркало, в котором читатель отчаянно ищет собственные мысли, опыт, схожий со своим, жизнь, описанную так, как он это себе представляет. <...> Интеллектуал, теребящий «Маятник Фуко», и среднестатистический лох, уткнувшийся в очередной том эпопеи о «Бешеном», были бы потрясены, узнав, насколько они похожи. Но эти двос, действительно, почти близнецы, они в одной лодке» (Фрай 1999:262). Это высказывание убеждает в том, что массовая литература, беллетристика, мидл-литература, литература постмодернизма, использующая язык массовой культуры, и элитарная, экспериментальная литература вместе определяют лицо современного литературного процесса. Очевидно, что без любого из этих звеньев картина истории литературы будет не полной.

Литература

- Барт 1994: Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994.
- Белецкий 1922: Белецкий А. Об одной из очередных задач историко-литературной науки. Ж.: Наука на Украине. № 2, 1922.
- Бодрийяр 1992: Бодрийяр Ж. Злой демон образов. Ж.: Искусство кино. № 10, 1992.
- Быков 2003: Быков Б. Блуд труда. СПб., 2003.
- Веллер 1994: Веллер М. “Масс и культ” // Веллер М. Хочу быть дворняжком. СПб., 1994.
- Гессе 2004: Гессе Г. Пять эссе о книгах и читателях. Ж.: Иностранная литература. №10, 2004.
- Донцова 2004: Донцова Д. Но-шпа на троих. М., 2004.
- Дубин 1998: На Rendez-vous с Марининой: материалы Круглого стола. Ж.: Неприкосновенный запас. № 1, 1998.
- Дубин 2001: Дубин Б. Слово-письмо-литература. М., 2001.
- Жуховицкий 2000: Жуховицкий Л. Писатель за 10 часов. Газ.: Книжное обозрение. № 33, 2000.
- Иванова 2002: Иванова Н. Почему Россия выбрала Путина: Александра Маринина в контексте современной не только литературной ситуации. Ж.: Знамя. №2, 2002.
- Курчаткин 1999: Курчаткин А. Хочу, чтоб не больно, хочу, чтоб красиво. Литературная газета, № 41 (1999)
- Фрай 1999: Фрай М. Идеальный роман. СПб, 1999

Харитонов 1998: Харитонов М. Способ существования. Эссе. М., 1998

Чупринин 2007: Чупринин С. Жизнь по понятиям. Русская литература сегодня. М., 2007.

Чхартушвили 1998: Чхартушвили Г. Девальвация вымысла: почему никто не хочет читать романы. Литературная Газета, № 39 (1998).

www.akunin.ru

www.dontsova.ru

სვეტიცხოვლის საკითხავის ჟანრობრივი სპეციფიკის საკითხები

წმინდა ნინოს მოციქულებრივი ღვაწლი არაერთმა თხზულებამ შემოგვიწახა. ქართველთა განმანათლებელი ეკლესიამ შეაფასა ნოდებით „მოციქულთა სწორი“, ხოლო სასულიერო მწერლობამ — მისი მოღვაწეობისა და „სრბის“ აღმწერი არაერთი ძეგლით. წმინდა ნინოს ცხოვრების“ ერთ-ერთი რედაქცია დაცულია XI საუკუნის II ნახევრის ისტორიკოსის—ლეონტი მროველისეული „ქართლის ცხოვრების“ („ქართლის ცხოვრება“ 1955: 72-130) სახელით ცნობილ კრებულში, სადაც ავტორი ეყრდნობა „ნინოს ცხოვრების“ უძველეს რედაქციას. მოგვიანებით, XII საუკუნის II ნახევარში მოციქულთა სწორი ქალწულ-განმანათლებლის მოღვაწეობის სწორედ ეს რედაქცია დაიმონმა და გამოიყენა ნიკოლოზ გულაბერისძემ „სვეტიცხოვლის საკითხავში“ (საბინინი 1882: 69-119). თავისთავად, გულაბერისძის თხზულება საეტაპო მნიშვნელობის ძეგლია, სადაც არაერთი საყურადღებო საკითხია წამოჭრილი.

გულაბერისძის თხზულება მეტად საყურადღებო ცნობებს შეიცავს ქართველთა გაქრისტიანების ისტორიიდან. ავტორი განმარტავს, რატომ მოაქცია საქართველო ქალმა — წმინდა ნინომ და რატომ იყო საქართველოს მეფე ქალი—თამარი. ქალის კულტი, რომელიც „ვეფხისტყაოსანში“ ესთეტიკურ ფენომენად იქცა, ნათლად აირეკლა ამ თხზულებაში. ამდენად, სვეტიცხოვლის საკითხავი სახელმწიფოებრივი იდეოლოგიის გამომხატველად გვევლინება. სვეტიცხოვლის საკითხავი ბევრ ისეთ ცნობას შეიცავს, რომელიც სხვა წყაროდან არ ვიცით. მაგ.: ამბავი თურქთა შემოსევისა (საბინინი 1882: ააბინინი 1882:109), კოზმან ბერის ნაამბობი (საბინინი 1882:109), ცნობები ნიკოლოზის ბიძის, სვიმეონ პატრიარქისა (საბინინი 1882:110), დავით აღმაშენებლის ჩვენება, რომელიც მას იოანე კათალიკოსისთვის უამბოია (საბინინი 1882:114-115), ეპისკოპოსთა ფიცი, რომელიც საქართველოს ეკლესიის იერარქიის ისტორიისთვის მნიშვნელოვანია და სხვ. „საკითხავი“ ყურადღასღებია წმინდა ნინოს ღვაწლის შეფასების თვალსაზრისითაც, რადგან გულაბერისძე არის თამარის ეპოქის ავტორი, რომელიც არა მხოლოდ აღწერს, არამედ აფასებს ნინოს—ქალსა და „საზეპურო ერის“ განმანათლებელს. ამთავითვე უნდა შევნიშნოთ, რომ წმინდა ნინოს ცხოვრების აღწერა გულაბერისძის მიზანი არ ყოფილა. ძეგლს სრულიად განსხვავებული მიზანდასახულება აქვს. კ. კეკელიძე მიუთითებს, რომ „ნიკოლოზის მიზანი ყოფილა აღწერა ამ თხზულებაში ის სასწაულები, რომელნიც სვეტიცხოვლის მიერ სრულდებოდა ქართველების მოქცევისას და

შემდეგშიც. ვინაიდან სვეტიცხოვლის ამბავს ცენტრალური ადგილი უკავია ნინოს ცხოვრებაში, თავისთავად ცხადია, ავტორი ვერ ასცდებოდა ვერც ნინოს ცხოვრების აღწერას“ (ეკეელიძე 1951:298).

გულაბერისძის თხზულების ჟანრობრივი სპეციფიკის განხილვა მჭიდრო კავშირშია ძეგლის კომპოზიციური საკითხების განხილვა-შსეფასებასთან. „სვეტიცხოვლის საკითხავი“ კომპოზიციურ-სიუჟეტური თვალსაზრისით თითქოს ოთხი პირობითი ნაკვეთისგან შედგება: 1. შესავალი; 2. ნინოს ცხოვრება; 3. ა) სვეტიცხოვლისა და ბ) კვართის სასწაულები; 4. სვეტიცხოვლის შესხმა (ხაირეტიზმი/გიხაროდენი). თუკი დავაკვირდებით, შევნიშნავთ, რომ შესავალში ავტორი თავად გვიხსნის თხზულების კომპოზიციურ-სიუჟეტური და ლოგიკური აგების, სტრუქტურის (თხრობაში წმინდა ნინოს ხაზის ჩართვის) მიზეზს (განმარტავს „მიზეზსა ცხადყოფისასა“, საბინინი 1882: 70): „სამნი ესე სამებისა წმიდისა მსახვებელნი: კათოლიკე ეკლესია, კუართი უფლისა და სუეტი ცხოველი, საუნჯესა უკუდავმყოფელსა გუანაყოფებენ, მირონსა, ვითარცა ღმერთმყოფელსა და ნათელმყოფელსა გვინყარობენ“ (საბინინი 1882: 70). ე. ი. თხზულების კომპოზიციაც ამგვარადვეა აგებული: საუბრობს კათოლიკე ეკლესიაზე, მოციქულთა ღვანღზე, სადაც ახსენებს პეტრესა და იაკობს და ლოგიკურად გადადის ნინოზე, რომელიც არის ერთ-ერთი საფუძველი ქართული ეკლესიისა, მოციქულთა სწორი დედა, რომელზეც დგას ქართული ეკლესია, ისევე, როგორც ზოგადად მოციქულთა ღვანღზე—ეკლესია. თუკი პეტრე არის კლდე, რომელზეც დაეშენა ეკლესია, წმინდა ნინოც არის ის საფუძველი (თორმეტთა თანა მეთათამეტე მოციქული), ის „მიზეზი“, რომელიც განაპირობებს „ქართლებრთა ამათ აღმოსავლეთის ეკლესიათა სიმტკიცეს“, ვინც არის „სულთა ჩვენთა გამომხსნელი სამოელის მონებისა და ტყუეობისაგან“ (საბინინი 1882: 71) (ვინ არის სამაელი /სამოელი)? გადავხედოთ ჩამონათვალს: Самаэль - главный правитель пятого неба (иудайзм); Самаэль - огромный двенадцатикрылый змей, тащащий за собой ... Солнечную систему. (Апокалипсис); Самаэль - ангел смерти, пришедший за Моисеем (Библия); Самаэль - предводитель злых духов и ангел смерти (поздняя раввинская литература). (слова ангел смерти здесь имеют четко выраженное отрицательное значение); Самаэль - князь демонов и колдун (Книга Еноха); Самаэль - змей-искуситель (Талмуд); Самаэль отец Каина (как следствие предыдущего пункта); Самаэль - ангел тьмы (учение каббалистов); Самаэль - одно из имен Сатаны ;Самаэль - главный архонт, первый сын Пестис София, создатель злого начала Мироздания (гностицизм) (სრულიად რუსეთის საპატრიარქოს გვერდი, რელიგია, სტატია—ემშაკის სახელები).

წმინდა ნინოს ორგანულად უკავშირდება კვართის ამბავი, სადაც პირველად აღესრულა სვეტის სასწაული. ამგვარად, კომპოზიციური სტრუქტურა სვეტიცხოვლის საკითხავისა ამგვარია: 1. შესავალი; 2. კათოლიკე სამოციქულო ეკლესიის დაფუძნება

ქართლში (წმინდა ნინოს ცხოვრება—ევართის ამბავი; სვეტიცისა და სვეტიცხოვლის სასწაულები); 3. სვეტიცხოვლის შესხმა (ხაირეტიზმი). ძველის ავტორი შესავალშივე გამოკვეთს როგორც საკითხავის შედგენის მიზანს, ისე წმინდა ნინოს ცხოვრების მონაკვეთების ჩართვას და ჩართულ მონაკვეთთა შერჩევის სპეციფიკას (შემოკლების მიზეზებს) და გვამცნობს: „რამეთუ ვინ გამონულივით მეძიებლობდეს დასაბამსა და ვინაობასა და სადაობასა ნეტარისა მის ნინოსასა, წიგნი იგი *ხელად მიიღენ აღწერილი მონერილობით მოთხრობისათვის ქართველთა ცხოვრებისა* და მისგან გეუწყოს ყოველივე აღმავსებელად ჩუენისა ნაკულევეანებისა. ხოლო ჩუენ *შესაბამად წმიდისა ამის დღესასწაულისა მხოლოდ აღმავსებელად* კმა საყოფელი რეცა სულმცირედ შემოკლებული თხრობილი მოხსენებაჲ ნინოსიცა აღვსწეროთ და შემდგომითი შემდგომად შეუდგინოთ ყოველივე ჯეროვანი გამოსაჩენელი და საცნაურყოფელი სუეტისა ცხოველისა და კუართისა საუფლოსა დიდებულები უგუნურებისა ჩუენისაგან შესაძლებელი“ (საბინინი 1882:73). ამგვარად, ნიკოლოზ გულაბერისძემ თავადვე განმარტა მიზეზი წმინდა ნინოს ცხოვრების შემოკლებული ვერსია-რედაქციის ჩართვისა, განსაზღვრა თხრობის მიზანი, რაგვარობა, თხზულების (საკითხავის) შედგენის მოტივაცია და, ამასთანავე, მიუთითა უპირველესი წყაროც, საიდანაც ნინოს ღვანლის წარმოჩენისას უსარგებლია. კ. კეკელიძემ „ქართული ლიტერატურის ისტორიის“ I ტომში შენიშნა გულაბერისძის საკითხავის მსგავსება ლეონტი მროველის ძეგლთან. მეუღევარის აზრით, ნინოს მოღვაწეობა და ღვანლი აქაც ისევეა შეფასებული და გადმოცემული, როგორც „ქართველთა ცხოვრებაში“ (კეკელიძე 1951: 298). იმავე ავტორის მითითებით და ბოლოდროინდელი გამოკვლევებით, ნიკოლოზ გულაბერისძის თხზულებაში ჩანს „ქართლის მოქცევის“, „მატიანე ქართველთაჲს“, ნინოს ცხოვრების სხვა რედაქციების (მაგ.: არსენ ბერისეული), ეფრემ მცირის შრომის („მოსახსენებელი მოქცევისა ჩუენისაი თუ რომელთა წიგნთა შინა ბერძენთასა ხსენებულ არს“), ასევე, არაქართველ მოღვაწეთა წყაროების, რუფინუსის, ბერი მელქიტი ნიკონის, მოსე ხორენაცის (თამარაშვილი 1995: 200-240), ბასილი დიდის ექვსთა დღეთას (რომელსაც თავად ავტორი ახსენებს) (საბინინი 1882: 71), მსოფლიო საეკლესიო კრებათა (მხედველობაში გვაქვს მრწამსის ექსცერპტები, ძალიან საყურადღებო და მნიშვნელოვანი, რომელსაც წმინდა ნინო წარმოთქვამს თხზულებაში და, რომელიც სხვა რედაქციებში ამგვარი სახით, შესაძლოა, არც იყოს), იოანე დამასკელის „გარდამოცემის“ კვალიც.

საკითხავის კომპოზიცია და მისი მიმართება ნინოს ცხოვრების სხვა რედაქციებთან. წმინდა ნინოს ცხოვრების სვინაქსარულ რედაქციათა შესწავლისას მეკლევარი დ. მენაბდე შენიშნავს: „ეს თხზულება ნინოს ცხოვრების დეტალების გადმოცემაში მთლიანად ლეონტი მროველის შრომას ეყრდნობა,

რაზედაც, რომ არაფერი ვთქვათ მათ ფრაზეოლოგიურ სიახლოვეზე, მიუთითებს თვით ნიკოლოზიც“ (მენაბდე 1989: 183). თავის მხრივ, „საკითხავიც“ გამხდარა ჩვენამდე მოღწეული ორი სვინაქსარის წყარო (ამავე ნაშრომში დ. მენაბდე მიუთითებს, რომ A 425 და A 220 სვინაქსარულ კრებულებში მოთავსებული ცხოვრებანი გულაბერისძის „საკითხავიდან“ მომდინარეობენ, ამიტომვე ატყვიათ გულაბერისძის სტილისა და ლექსიკის კვალი). ჩვენამდე მოღწეული არც ერთი ხელნაწერი, რომელიც საკითხავის ტექსტს შეიცავს, XVII საუკუნეზე ადრეულ პერიოდს არ განეკუთვნება. ეს კი მნიშვნელოვნად ართულებს ძეგლის კვლევას.

კომპოზიციურ-სიუჟეტური და ინფორმაციულ-ფაქტობრივი მიმართება. „სვეტიცხოვლის საკითხავი“ ენობრივ-სტილური თვალსაზრისით სამ პირობით ნაწილად დაყავით. ესაა: შესავალი (დასაწყისი), ნინოს მოღვაწეობა და ნინოს შემდგომი სასწაულები („გიხაროდენით“). საერთო და უცვლელი მთელ თხზულებაში იდეურ-სახისმეტყველებითი ასპექტებია, რაც ამთლიანებს ძეგლს და, ასევე, ავტორის სტილი (მხედველობაში გვაქვს არა ენობრივ-სტილური საკითხები, რაც განსხვავებულია I-III და II ნაკვეთებში, არამედ თხრობის, საკითხის წარმოჩენის—„საძიებლის“ ჭერეტის, გამონულიღვისა და საფილოსოფოსო ძიების გულაბერისძისეული სტილი, რაც „ქართლის ცხოვრების“ იმ მონაკვეთისთვის, რომლითაც ნიკოლოზი სარგებლობს, უცხოა). გულაბერისძის საკითხავი ინარჩუნებს ქვეთავთა თანმიმდევრობას: აბიათარის მონათხრობი, სიდონიას მონათხრობი, მაგრამ ზედმიწევნით არ მისდევს მათ. ძეგლთა ურთიერთშედარებამ თხზულებათა ურთიერთმიმართების სამი ასპექტი წარმოაჩინა: ა. ორი ძეგლი ზედმიწევნით (ან მცირე ვარიანტული სხვაობით) მისდევს ერთმანეთს: „უფალო, მრავლითა ძალითა შენითა“... (საბინინი 1882:74); „შევიდა სახლსა სამოთხის მცუელისასა“ / („ქართლის ცხოვრება“ 1955:93) „შევიდა სახლსა მას სამოთხის მცუელისასა“; თანმხვედრია სიდონიას მონათხრობის მნიშვნელოვანი ეპიზოდი, ერთგვარია დათარიღება (გულაბერისძე სავსებით იზიარებს მროველისეულს); ბ. გულაბერისძე „ქართლის ცხოვრების“ მოკლე ვერსიას გვთავაზობს, სადაც კვალი ამ უკანასკნელისა ნათელია და (ამგვარ პასაჟთა მოძიება რთული არაა მათი სიმრავლის გამო); გ. თხზულებები ერთმანეთისგან განსხვავდება. როგორც ქ. ცხადაძე მიუთითებს, „საფიქრებელია, რომ სხვაობანი გამოუნვევია „ქართლის ცხოვრების“ რედაქტორ-შემდგენლებისა და მთარგმნელის საერთო მიზანსა და გეგმას, ზოგჯერ კი გადამწესხველის გემოვნებას. ქართულ წყაროებში ყველაზე მეტი ცვლილებით ლეონტი მროველის რედაქცია წარმოდგენილია XII საუკუნის II ნახევრის მოღვაწის ნიკოლოზ გულაბერისძის საყურადღებო შრომაში. ავტორის მიზანია აღწეროს უფლის კვართის ადგილსამყოფელზე აგებულ ტაძარში აღმართული სვეტიცხოვლის ისტორია და მისი სასწაულები. გულაბერისძისთვის

საინტერესოა „ნინოს ცხოვრების“ ის ნაწილი, რომელიც გადმოცემულია ნინოს მოღვაწეობა მცხეთაში, მის მიერ ქართლის მოქცევა და არა მთელი ცხოვრება. ამიტომ იგი თხრობას იწყებს ნინოს ჯავახეთს შემოსვლით და ამთავრებს სვეტიცისა და ჯვრების სასწაულებით. ამ ნაწილს ავტორი გადმოგვცემს ლეონტი მროველის თანახმად თავისუფალი თხრობის სახით (ცხადაძე... 1960:390-1). მაგ.: გულაბერისძე არ ურთავს აბიათარის I მონათხრობს; ქართლად შემოსვლის ეპიზოდში არ ახსენებს გაცს, განსხვავებით მროველისგან; ზოგ ხელნაწერში ცალკე თავადაა გამოყოფილი ჯვრის აღმართვა (საბინინი 1882:78); ზოგჯერ თხრობა იდენტური თუ არა, მსგავსია (ამგვარ შემთხვევაში საუბრობენ ვერსიფიკაციაზე და არა რედაქციაზე), მაგრამ განსხვავებულია ფაქტობრივად: „შემდგომად ნელინადთა მრავალთა ესმა ძისწულსა ადერკი მეფისასა“ / (საბინინი 1882:100) შემდგომად მრავალთა ნელინადთა ძისწულის შვილმან ადერკი მეფისამან...“ მნიშვნელოვანი ფაქტობრივი სხვაობაა 4 ჯვარი (რომელსაც სიმბოლური, სახისმეტყველებითი და იდეური განსხვავება შემოაქვს თხრობაში, თუკი მას ფაქტად ვაღიარებთ);

* საყურადღებოა ოთხი ჯვრის შესახებ დაცული ცნობა, რომელიც ნინოს ცხოვრების სხვა არც ერთ რედაქციაში არ გვხვდება: „განაკუეთეს ხე იგი მანის ერთსა და შექმნენვე *ჯუარნი ოთხნი*“. ქრისტიანული სიმბოლიკის თვალსაზრისით, თავისთავად, ოთხი საკრალური რიცხვია, შეიძლება ოთხ კუთხეზე, შესაბამისად, სარწმუნოების ყოველმხრივ გავრცელებას (გავისხენოთ ოთხი მახარებელიც) უკავშირდებოდეს. ამ სხვაობაზე ყურადღება შეაჩერა მ. ჩხარტიშვილმა (ლიტერატურათმცოდნ. სიმპოზიუმის მასალები, პიეროტოპია წმინდა ნინოს ცხოვრებაში, 18-20, 2007), სადაც განსხვავებას იეროტოპიის სხვაგვარი ხედვით ხსნის. უნდა ითქვას, რომ რაიმე დასკვნის გამოტანამდე საჭიროა თავად გულაბერისძისეული ტექსტის გულდასმით შესწავლა. ჯვრის აღმართვის შესახებ თხრობისას ნიკოლოზ პატრიარქი გადმოგვცემს: „ჯუარი ცეცხლისა ჩამოვიდის ზეით და ეკლესიასა მას ზედა, რომელსა ჯუარნი ესუენნეს გვარგვინითა დაადგრის...და რიჟურაჲს ოდენ განკრთიან *ორნი* ვარსკულაენი და *ერთი* ნარვიდის აღმოსავლეთით, ხოლო *ერთი* დასავლით და იგი თავადი ეგის თვისსა მას ადგილსა“... აქ უკვე *სამი* ვარსკვლავი ჩანს, რომელიც *სამ* ჯვარს განუწესებს სამყოფელს: „*ერთისა* მის დასავლეთით თხოთისა მთისა მიწენა მოუთხრეს, ხოლო *ერთისა* აღმოსავლეთისა მის ბოდს კუხეთისა...მიწენა მოუთხრეს და *ორთავე* მით ესრეთ საცნაურ იქმნა საზღუარი“, მინიშნებულ ადგილას უბრძანა „ნეტარმან ნინო ნარხუმა *ორთა* ჯუართა“—*ერთი* თხოთის მთაზე, ხოლო *მეორე* (თანაც, ნიკოლოზისავე შენიშვნით, *ერთი*) — „უჯარმოს ქალაქსა“, ხოლო *თავადი ესე ჯუარი პატიოსანი მესამე* უწყებითა ზეგარდამოთა აღმოიყვანეს ზე ბორცუსა მას ქუეშე წყაროსა მას ზედა, სადა დიდი იგი უმთავრესი ვარსკვლავი აღმოვიდეს“ და ეპისკოპოსის კურთხევით აღმართეს (საბინინი 1882: 100). არსად თხრობისას არ ჩანს მეოთხე ჯვარი. აქვე უნდა გავითვალისწინოთ ნიკოლოზ გულაბერისძის დამოკიდებულებაც ისეთ პრინციპულ რედაქციულ-ფაქტობრივ სევაობებთან, როგორც ნარმოდგენილი შემთხვევაა. მას, როგორც უაღრესად დაკვირვებულ, „გამომძიებელ“ და „საძიებელთა“ „სათანადოდ“ მანაწილებელ ისტორიკოსს არ სჩვევია ფაქტთა უკომენტაროდ მიღება. ქართლის ცხოვრებისგან განმასხვავებელი სტილური თავისებურების ერთი ასპექტი სწორედ ეს „ძიება“ (მაგალითისთვის საბერძნეთიდან ჩამოსულ ეპისკოპოსთა ვინაობის ორი განსხვავებული ცნობის

შესაშური კრიტიკული და ლოგიკური აზროვნება წარმოჩნდება, როცა გულაბერისძე ორი სხვადასხვა ეპისკოპოსის ქართლად შემოსვლის ცნობას განიხილავს. იგი არ იღებს უკრიტიკოდ არც ერთს, მაგრამ ხედავს შესაძლებლობას, მოაგვაროს ორივე ინფორმაცია ერთმანეთთან, რასაც გვთავაზობს კიდევ. განსხვავებულია ტოპონიმი: მუხრანი—მუხნარი; მნიშვნელოვანია სხაობა, როცა ის განპირობებულია გულაბერისძის პარადიგმული ან კიდევ გელათის სკოლისთვის დამახასიათებელი აზროვნებით, პოზიციით, მსოფლხედვით. ეს, ძირითადად, მაშინ ხდება, როცა „ცხოვრებისეული“ ინფორმაცია, თხრობა გულაბერისძის მიზანს სცდება და ან კიდევ, ნიკოლოზი თვლის, რომ „სათანადო არს“ „გამონულილვა“ თუ „ძიება“-კომენტარი. მისთვის მნიშვნელოვანია ფაქტთა სიზუსტე, ამიტომვე საკამათო საკითხს არკვევს: „ვითარ წინააღმდეგომ არს სიტყვა სიტყვისა, ფრიად საძიებელ არსო“ (საბინინი 1882: 89). უნდა შევნიშნოთ, რომ გულაბერისძე თავისუფლად ეკიდება მასალას: ზოგჯერ განავრცობს, ხან ამცირებს, სხვაგან კი კომენტარს ურთავს (მაგ.: იოანე ეპისკოპოსის, სვეტის სასწაულებისა თუ ნინოს მიერ აღსრულებულ საკვირველქმედებათა მოხსენებისას).

როგორც აღვნიშნეთ, თხზულებას უძღვის შესავალი, რომელიც ერთგვარი შემზადებაა, „ცხდყოფის მიზეზთა“ სწორედ ფილოსოფიური ახსნაა, რადგან უფალმა ქართველთა განსანათლებლად წარმოაგვლინა ქალი — ნინო (ამ საკითხს საგანგებოდ შევეხებით ქვემოთ). მხოლოდ „სათანადო“ კომენტარის შემდეგ ნიკოლოზ გულაბერისძე იწყებს თხრობას წმინდა ნინოს შესახებ. სიუჟეტური ხაზი ამგვარად ვითარდება (აქვე გამოვკვეთთ იმ მსგავსება-განსხვავებას, რასაც „ქართლის ცხოვრებასთან“ შედარება წარმოაჩენს): თხრობა იწყება ნინოს ჯავახეთში შემოსვლით (განსხვავებით „ქართლის ცხოვრებისგან“), რასაც მოსდევს მცხეთაში ჩამოსვლა; წარმართთა დღესასწაული და ურია დედაკაცთან შეხვედრა (ნიკოლოზი არ ახსენებს „მამათა ჩვენთა ღმერთს“ — გაცს, რომელიც იმთავითვე ჩანს „ქართლის ცხოვრებაში“); ნინოს ლოცვა და სასწაული (კერპთა მსხვერვა); ბარტამ მეფის საგრილი; ანასტოსა და მისი მეუღლის კურნება (ნინოს ხილვა — „კაცი ნათლისფერი“) და მოქცევა (მრწამსის ექსცერპტი, რომელიც ამ ეპიზოდშია ჩართული, განსხვავდება ცხოვრებისგან); მაცელოვანის „პოვნა“; აბიათარისა და სიდონიას დამონაფება; ექვსთა დედათა (ურიათა) მოქცევა („მოთხრობა აბიათარ მღუდლისაგან კუართისათვის საუფლოსა, თუ

მორიგების გულაბერისძისეული ვერსიაც გამოგვადგება. მნიშვნელოვანია, რომ, ერთი მხრივ, ლეონტისგან განსხვავებულ ვერსიას ეპისკოპოსთა შესახებ სიუჟეტურად მოსდევს ჯვრის აღმართვის ამბავი, რომელიც, ამ შემთხვევაში, ლეონტის ქრონოლოგიას ზედმინევენით იმეორებს, თუმცაღა მისგან განსხვავდება ფაქტობრივად. იხ. საბინინი 1882: 95-97). ამიტომ, სავარაუდოა, რომ ცნობა ოთხი ჯვრის შესახებ მხოლოდ გადამწერის შეცდომაა და არა გულაბერისძის განსხვავებული ვერსია.

ვითარ მოგუენიჭა"); ურიათა მონოდება ანა მღვდლის მიერ (ანაქრონიზმი); ელიოზის დედისა და დის მიცვალება და კვართის ამბავი (მათი მიცვალების მიზეზთა ახსნა); ადერკი მეფის ამბავი; ნინოს ხილვა; ადერკი მეფის ძისნულის (ზოგი რედაქციით—ძმისნული), არმაზელის, ამბავი; ნინოს ხილვა; მირიანისა და ნანას სასწაულებრივი მოქცევა; ნებროთის ნიგნის შესახებ დაცული ცნობა; მირიანის ნერილი კონსტანტინესადმი (რომელიც „ქართლის ცხოვრებაში“ არ არის); სასწაულებრივი კურნებანი; ეკლესიის შენება და სვეტის ამბავი; კონსტანტინეს ეპისტოლე (სრულიად განსხვავებული ვერსიით); ოთხი (!) ჯვარი; ჯუარი ცეცხლისა (აქვე, დათარილება, რომელიც ზედმინევიით ემთხვევა ქართლის ცხოვრებისეულს); კვლავ სასწაულთა აღწერა, რომელიც შეზავებულია ავტორისეულ მსჯელობასთან და რომელიც გრძელდება გულაბერისძის მიერ მოძიებული სხვა, გვიანდელი სასწაულებითვე (რაც, ცხადია, ვერ გვექნება მროველთან). შედარებამ ცხადყო, რომ სვეტიცხოვლის საკითხავის ჩვენამდე მოღწეულ რედაქციებში მროველისეული „ნინოს ცხოვრება“ გამოკრებილი სახითაა წარმოდგენილი. ჩანს სხვა წყაროთა კვალიც, რადგან გვაქვს ეპიზოდები, რომელნიც არ გვხვდება მროველთან, ზოგჯერ უართლის ცხოვრების სიუჟეტური მიმდევრობა დარღვეული და გადაწყობილია გულაბერისძის იდეურ-მხატვრული ჩანაფიქრისთვის უფრო მოსახერხებლად. მთელი რიგი პასაჟები მისდევს ერთმანეთს, ხშირია შემოკლება, რაც ისევ და ისევ ავტორის იდეურ-მხატვრული ჩანაფიქრის შედეგია.

ძეგლის ჟანრობრივი სპეციფიკა, სახისმეტყველებით-იდეური და იდეოლოგიური საკითხები. გავრცელებული მოსაზრებით, ნინოს ცხოვრების მრავალგზის დამუშავების ერთ-ერთი მიზეზი აგიოგრაფიული თხზულების ცალკე ჩამოყალიბების მცდელობებს უნდა უკავშირდებოდეს. ამ თვალსაზრისით, ნიკოლოზ გულაბერისძის „სვეტიცხოვლის საკითხავი“ სიახლეს არ გვთავაზობს. ამიტომ, ძეგლის უპირველეს შემფასებელს მ. საბინინს იგი *სვინაქსარად* მიუჩნევია (იხ. ჩვენივე კომენტარი ქვემოთ). ნიკოლოზის თხზულების ჟანრობრივი სპეციფიკის განსაზღვრა ძალზე საინტერესო საკითხია და, ჩვენი აზრით, განაპირობებს როგორც „ქართლის ცხოვრებასთან“ მის დამოკიდებულებას, ისე ძეგლის კომპოზიციურ, სტილურ-ენობრივ და იდეურ-სახისმეტყველებით ასპექტებს. ნიკოლოზ გულაბერისძის თხზულების შესახებ გამოთქმული ვარაუდით, სვეტიცხოვლის საკითხავი არის ა) აგიოგრაფიული (ნ. სულავა), ბ) ისტორიული (*გამოკვლევა* — თ. ჟორდანიას, ჯავახიშვილი), გ) ჰიმნოგრაფიული, დ) პოლიჟანრული თხზულება;

აგიოგრაფიულ თხზულებას სრულიად კონკრეტული მიზანი, მოდელი და ტიპოლოგია აქვს. მას უნდა ჰყავდეს გმირი, რომლის ცხოვრება-მოღვაწეობას წარმოაჩენს აგიოგრაფი ავტორი.

ამასთანავე, ეს არის გზა მიწიერი, ჩვეულებრივი მოკვდავობიდან წმინდანობამდე, გზა, რომელიც განსაცდელთა დაძლევით უფალთან ერთობით გვირგვინდება და, რომელიც ჩვენ, ასევე ჩვეულებრივ მოკვდავთ, ხატად, მაგალითად უნდა გვექმნას. თავის მხრივ, წმინდანი ბაძავს მაცხოვარს, ხოლო აგიოგრაფი წმინდანის გზის ჩვენებით—მხარებელს. საბოლოოდ კი იქმნება ხატი, მზერისა და გულისყურის წარმმართველი, წმინდანისა, რომელიც მეოხი ხდება ნინაშე ღვთისა, რათა ჩვენც დავიმკვიდროთ ცათა სასუფეველი. მონამე თუ დამმონმებელი, მოქალაქე (ცხოვრების გმირი) თხზულების ცენტრალური ფიგურაა და თხრობა ან თანმიმდევრულად ვითარდება (სადაც ნაჩვენებია მოღვაწეობის დასაწყისიდან ბოლომდე განვლილი გზა), ან კიდევ აგიოგრაფის შეხედულებისამებრ (მაგალითად, პრინციპით: „საქემამან შენმან გამოგაჩინოს შენ“), მსგავსად „გრიგოლ ხანცთელის ცხოვრებისა“ (რომელიც კომპოზიციურად ცხოვრების ფრაგმენტთა ამსახველ ხატს ჩამოჰგავს). ისტორიულ თხზულებაში აქცენტი ისტორიულ ფაქტთა და მოვლენათა განვითარებაზე უნდა იყოს გადატანილი. იმიტომაც, რომ საკუთრივ საისტორიო თხზულებათა სტანდარტულ მოდელში გულაბერიძის ძეგლი ვერ ჯდება, ივ. ჯავახიშვილმა ნიკოლოზ პატრიარქს ისტორიის ფილოსოფოსი უწოდა. „სვეტიცხოვლის საკითხავს“ ვერც პიმოგრაფიულ თხზულებათა რიგს მივაკუთვნებთ, რადგან საგალობელს მკაცრად განსაზღვრული კანონიკა აქვს, რაც ძეგლში არ ჩანს. თვით თხზულების ბოლო ეპიზოდში კი, რომელიც *გიხაროდენის* სახელითაა ცნობილი და რომელსაც დაუჯდომელ გალობად კითხულობენ ეკლესიაში, ცალკე, დამოუკიდებელი სახით არ შექმნილა. მას სრულიად განსხვავებული ფუნქცია აქვს. თხზულება ვერ შესრულდება ღვთისმსახურებისას როგორც პიმნი, საკითხავით ვერ აღავლენენ, მაგალითად, პარაკლისს. პოლიფანრული თხზულება სხვადასხვა ჟანრის ძეგლთა ერთობლიობას უნდა წარმოადგენდეს, აქ შესაძლებელი უნდა იყოს სხვადასხვა ჟანრის პლასტების გარჩევა, სხვა შემთხვევაში ეს ის ბუნებრივი მრავალპლანიანობა იქნება, რაც, ზოგადად, სასულიერო თხზულებათა სინკრეტული ბუნებითაა განპირობებული. „მოქცევაჲ ქართლისაჲს“ შესახებ მსჯელობისას ზ. ალექსიძე მიუთითებს, რომ იგი არც „სუფთა ისტორიული ნაწარმოებია, არც ჰაგიოგრაფიული, თუმცა, იმავე დროს, ერთიცაა და მეორეც...„მოქცევაჲ ქართლისაჲმ“ თავისი ტრადიციაც კი შექმნა მსგავსი სინთეტური ტიპის ჟანრისა. „წმინდა ნინოს ცხოვრების“ შესახებ დაწერილი ყველა მომდევნო ხანის რედაქცია ერთსა და იმავე დროს არის ჰაგიოგრაფიული ნაწარმოებიც და ისტორიული თხზულებაც“ (ალექსიძე 2007: 4). აგიოგრაფიული და ისტორიული ხაზი „სვეტიცხოვლის საკითხავშიც“ ჩანს, მაგრამ მათ არა აქვთ დამოუკიდებელი მიზანი. ისტორია თითქმის ყველა სასულიერო ხასიათის თხზულებაში ისახება, რადგან აქ განსაკუთრებული ყურადღება ენიჭება ფაქტთა ნამდვილობას, წყაროთა უტყუარობას

(გაეისხენოთ ნებისმიერი აგოგრაფიული, ისტორიული, პიზნოგრაფიული თხზულება, სადაც თვითმხილველობა, მონმეთა მონათბრობი, დადასტურებული ინფორმაცია უსათუოდ აღსანიშნი ფაქტორია, უტყუარობის, სანდოობის განმაპირობებელია). ამიტომვე „ისტორიის ფილოსოფოსად“ მოხსენიება ნიკოლოზ გულაბერისძისა ჩვენ არა ძეგლის ჟანრობრივი სპეციფიკის განსაზღვრად, არამედ თხზულების ისტორიული ასპექტების შეფასებად მიგვაჩნია. თავად გულაბერისძე შენიშნავს, რომ მიზნად დაუსახავს „ჭეშმარიტი და უტყუელი“ ამბის „ჭეშმარიტებითვე საცნაურქმნა“, რაც სასულიერო მწერლობისთვის აუცილებელი პირობაა. ჩვენი აზრით, *სვეტიცხოვლის საკითხავი არის პომილეტიკური ჟანრის თხზულება, კერძოდ, სადღესასწაულო ქადაგება*. პომილია, როგორც ცნობილია, სამღვდლო პირთა მიერ წარმოთქმული მოძღვრება-ქადაგებაა, რომელიც ან წინასწარ იწერებოდა შემთხვევის მიერ, ან ქადაგების შემდეგ ჩაიწერდნენ ხოლმე. პომილეტიკურ ლიტერატურაში გამოყოფენ სადღესასწაულო ქადაგებებს (რომელთა მიზანიც დღესასწაულის განდიდებაა), ეპოქიებს (რითაც მონამეებსა და წმინდანებს ასხამენ ხობტას), ეპიტაფიებსა და საკუთრივ პომილიებს, რომელთაც გზგეგეტიკურ-მორალისტური ხასიათი ჰქონდათ (ლექსიკონი — ცნობარი I, 1984:279). სწორედ წინასწარ ჩანერილი სადღესასწაულო პომილიის ხახე აქვს „სვეტიცხოვლის საკითხავს“. ძეგლი გაჯერებულია მკითხველისა თუ მსმენელისადმი მიმართვით. ნინოს ხაზის დასრულებას ახალ სასწაულთა გიმოცენა ცვლის, სადაც გულაბერისძე ამბობს: „სიხარული *დღესასწაულისა და ჟამი შერებისა ჩვენისა* სხუისა რასამე უახლესისა და სახარულევეანისა ხელყოფად იძულებულგვეყოფს ჩვენ, რამეთუ ვინათგან დღესასწაულისათვის არს სიტყუა, სათანადო ვიდრემე ვჰგონე ღვთისმოყუარენო, კუალადცა საცნაურყოფად ზოგსრე სასწაულთათვის სვეტისა ცხოველისა“ (საბინინი 1882: 104). მოუხედავად იმისა, რომ ძეგლში ჩართულია წმინდა ნინოს ცხოვრების საკმაოდ ვრცელი ეპიზოდი, ვერ ვიტყვით, რომ იქმნება წმინდანის ხატი. ავტორისთვის მნიშვნელოვანია არა წმინდა ნინოს ღვანლის განზოგადება, არა მისი მაგალითად, სახედ წარმოჩენა, არამედ წმინდა ნინოს ღვანლის შედეგი—*„ქართლებრთა ამათ აღმოსავლეთის ეკლესიის“* დაფუძნება. წმინდა ნინოს ღვანლის ჩართვა თხზულებაში ემსახურება ნიკოლოზის მიზანს — სათავე დაუდოს სვეტიცხოვლის დღესასწაულს და მას თავისუფალი კომპილაციის ხასიათი აქვს¹ (ამით უნდა იყოს განპირობებული შეფასებაც — სვინაქსარი. საერთოდ, კომპილაცია სასულიერო თხზულებებში ჩვეულებრივი, თუმცა, რატომღაც შეუსწავლელი მოვლენაა. კომპილირების კვალი არაერთ

¹ ამიტომაც ატყვია ქართლის ცხოვრების, არსენ ბერისეული ნინოს ცხოვრების და სხვა თხზულებათა კვალი (იხ. ზემოთ, ჩვენივე სტატია).

ნათარგმნ თუ ორიგინალურ თხზულებას ატყვია). წმინდა ნინო არ არის გულაბერისძის თხზულების ცენტრალური ფიგურა. აქ არ არის ნაჩვენები მხოლოდ და საკუთრივ ქართველთა განმანათლებლის ღვანლი (მიუხედავად კ. კეკელიძის მითითებისა, რომ თხზულებაში მოცემულია „გააზრება და შეფასება ნინოს ღვანლისა და მისი საქმიანობისა საქართველოში“, რასაც, ცხადია, ვეთანხმებით, მაგრამ დაძვინთ, რომ ამ გააზრება-შეფასებას ნიკოლოზი საკითხავის შედგენის მიზანს უქვემდებარებს. კეკელიძე 1951: 105). თხრობა არც ნინოს მოღვაწეობის პირველ დღეთა გადმოცემით (როგორც ეს საერთოდ ხდება აგიოგრაფიულ თხზულებებში, უფლის ან ღვთისმშობლის მიერ წმინდანის სამოღვაწეოდ მონოდებით) იწყება და არც მისი გარდაცვალებით სრულდება. ძეგლში წამდვილად წარმოჩენილია წმინდა ნინოს სახე განსხვავებულ კონტექსტში. ამ განსხვავებულ ხედვას კი გულაბერისძის მიზანი ქმნის. ავტორი თავადვე გვიცხადებს: „რამეთუ ვინ გამოწულილვით მეძიებლობდეს დასაბამსა და ვინაობასა და სადაობასა ნეტარისა მის ნინოსასა, ნიგნი იგი ხელად მიიღენ აღწერილი მონერილობით მოთხრობისათვის ქართველთა ცხოვრებისა და მისგან გუწყოს ყოველივე აღმავსებელად ჩუენისა ნაკლულევანებისა. ხოლო ჩუენ შესაბამად წმიდისა ამის დღესასწაულისა მხოლოდ აღმავსებელად კმა საყოფელი რეცა სულმცირედ შემოკლებული თხრობილი მოხსენება ნინოსიცა აღწეროთ და შემდგომითი შემდგომად შეუდგინოთ ყოველივე ჯეროვანი გამოსაჩენელი და საცნაურყოფელი სუეტისა ცხოველისა და კუართისა საუფლოსა დიდებულება უგუნურებისა ჩუენისა შესაძლებელი“ (საბინინი 1882: 73). ნიკოლოზ გულაბერისძე თავადვე განმარტავს ნინოს ცხოვრების ეპიზოდთა ჩართვისა და ამგვარი რედაქციით წარმოდგენის მიზანს, ეს არის „დღესასწაულის შესაბამად“ თხრობა. ქართველთა განმანათლებლის ღვანლი და სახე ერთი რგოლია იმ ჯაჭვისა, რომლითაც პატრიარქს საბოლოო შედეგამდე მივყავართ. ეს არის უფლის დიდება, ჭეშმარიტების წვდომა, საცნაურყოფა, დამბადებლის დაბადებულით ქება — შეცნობა, ქართული ეკლესიის ნიაღში თავჩენილ საკვირველქმედებათა ახსნა, ყველაფერი კი კონკრეტულ შემთხვევაში სამი ასპექტით: ეკლესია — კვართი — სუეტი გამოვლინდა. მხოლოდ ამიტომ შემოდის თხრობაში წმინდა ნინო და არა დამოუკიდებელი ფუნქციით, როგორც მას ექნებოდა აგიოგრაფიული თხზულების შემთხვევაში. ამიტომვე აქვს თხრობას გამოკრებილი ხასიათი. მივყვით ხაზს: ავტორი პირველივე სტრიქონით გვამცნობს, რომ საჭიროდ ჩაუთვლია „კათოლიკე ეკლესიისა და ყოვლადწმიდისა საუფლოსა კვართისა და მას ზედა ღვთივალმართებულისა სუეტისა ცხოველისა დღესასწაულის“ ჯეროვნად შესხმა, რადგან მათ მიერ მოგვენიჭება „ზოგადი“ სიხარული, მათგან გვეწყაროება მირონი და უკვდავყოფელი საუნჯე, უკვდავი სანოვაგე „კედართაგან

სიბნელისათა გამოხსნილთა". რადგან არ უნდა დავივიწყოთ, რომ „დამბადებელი დაბადებულთა მიერ საცნაურ იქმნებისო, რამეთუ რაჟამს ვხედვიდეთ შუენიერებასა არსთასა, არა უკუე ეგოდენ განკვირებულ ვიქმნებით, რაოდენ ღირს არს განკვირებად" (საბინინი 1882: 70). ამის შემდეგ, ნიკოლოზ პატრიარქი მოიხმობს უფლის ხილულ სასწაულებს, რომელთაც შევეჩვიეთ და რომელთა ხილვაც აღარ გვაოცებს (ეს არის სამყაროს მშვენიერება, ბუნების მოვლენები, რითაც შეიმეცნება უფალი). იგი მოიხმობს თითო მაგალითს და „წულილადად მეტყუელების ძალს" დაუთმობს ბასილი დიდსა და მის „ექუსთა დღეთას". პატრიარქი თავად სვამს კითხვას: „რომლისა უკუე მიზეზისათვის საჭირო იქმნა წარმოთქმა პირველხსენებულთა მათ სიტყუათა?" და თავადვე გასცემს პასუხს: თუკი წარმდინარეთა ნივთთა დამბადებელი ესრეთ იდიდების და იკურთხევის მათ მიერ ჩუენგან...რამცალა ვინ შეუძლოს გამოთქმად სულიერობათა მათ და საღმრთოდ განკუთვნილთათვის...ესე-იგი არიან ეკლესიანი წმიდანი" (საბინინი 1882: 71), რომელთაც „საყდარ ლთისა ენოდების მათ შინა მკვიდრ-ყოფისათვის ლთისა". ეკლესიის გარეშე არ არის სულთა ხსნა, „განხრწნადი და წარმავალი" ცბოვრებიდან „სამარადისოთა უხილავად შეერთება" სწორედ ეკლესიაში ხორციელდება. ხოლო რადგან ეკლესია დაემენა მოციქულთა ქადაგებაზე—„ეკლესიანი აღემართნეს და დაემტკიცნეს წმიდათა მოციქულთა ქადაგებითა და სიტყუითა", როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ახსენებს იაკობ და პეტრე მოციქულებს. „ქართლებრთა ამთ აღმოსავლეთისა ეკლესიისა სიმტკიცე" კი არის მოციქულთა სწორი წმინდა ნინო („ათორმეტთა თანა მეთათამეტე მოციქული"), რომელიც „ეკლესიათა მიზეზ გუექმნა", რომელმაც საქართველო გამოიყვანა „სამოელის მონებისა და ტყუეობისაგან" (საბინინი 1882: 71). ამიტომ, ეკლესიაზე საუბრისას ნიკოლოზ გულაბერისძე მსჯელობას იწყებს ქართლის წმინდა ნინოს — ქალის მიერ გაქრისტიანების მიზეზთა გარკვევით (გულაბერისძის სიტყუით, „მცირედ რაიმე შემოკლებულად და სულმცირედ ზოგსრე წარმოვაჩინოთ, ვითარ მიზეზ იქმნაო"). და ამ შემთხვევაში წმინდა ნინოს მიერ ქართლის მოქცევა გაიგივებულია ქართლებრთა ეკლესიის ისტორიასთან.

ახალი არ არის, რომ წმინდა ნინოს მოღვაწეობა მოციქულთა ღვანლთანაა შედარებული. მაგრამ, ზოგადად, გულაბერისძეს სხვა მწერალთაგან განარჩევს ფაქტთა და მოვლენათა შეფასება-განზოგადება, სადაც მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ ტრადიციული პარადიგმული აზროვნება, არამედ „საძიებელთა" ახალი ასპექტით წარმოჩენა, რაც ზოგჯერ ეკლესიის ისტორიის თვალსაზრისითაც ხდება საყურადღებო. სვეტიცხოვლის საკითხავის ავტორი წმინდა ნინოს ქართლში შემოსვლას სამი მიზეზით ხსნის: 1. „ბრძანებითა უფლისათა" „ისრად რჩეულად და ელვად ნათლისად" „კიდეთა ქუეყანისათა წარივლინნეს მოციქულნი". აღმოსავალით კერძოთა

მათ[•] ქადაგებად ნადიერ იყო დედა ღვთისა „შესაბამობისათვის სახელისა მისისა (ე.ი. ძისა, ე.ჩ.), ვითარცა თუთ ენოდების აღმოსავალ მზისა სიმართლისა“.* პატივი აღმოსავლეთში ქადაგებისა ღვთისავე ნებით ღვთისმშობლის — ქალის — ნაცვლად ხედა ახლა უკვე ღვთისმშობლისავე ნებითა და შეწევნით ქალს — ნინოს. დედა — ღვთისმშობელი „უზესთაესია დედათა და მამათა და ზეცისა ძალთაცა“. ამიტომ, „რაჟამს ღმერთმან ინება წყალობა და ცხოვრება ნათესავისა ჩვენისა, დედაკაცოვე ნარმოავლინა...გამოთხოვითა და ხუაიშნითა დედისათა...ვინადგან ნანილიცა იყო დედისა ღვთისა“. „ერთი ჭეშმარიტი და უჭყველი მიზეზი“ ქართველთა ნათესავის დედაკაცის მიერ მოქცევისა სწორედ ღვთისმშობლის ნილხვდომილება ყოფილა. ხოლო ღვთისმშობლის ნილხვდომილების ერთ-ერთი მიზეზი კი „ქართლებრთა ნათესავის აღმოსავალით“ ცხოვრება, რაკილა თვით უფალი — მზე სიმართლისა — აღმოსავალით აღმობრწყინდება. ღვთისმშობლის ნილხვდომილების შესახებ ცნობას პირველად ილარიონ ქართველის ცხოვრებაში ვხვდებით, Xსკ. II ნახ., XII საუკუნიდან კი არაერთგზის დასტურდება (საკითხის შესახებ საგანგებოდ მსჯელობს კ. კეკელიძე ეტიუდების IV ტ., კეკელიძე 1957: 137-140). 2. „მეორე და უჭეშმარიტესისა ესე არს,

* ქრისტიანული აზროვნება უაღრესად სიმბოლიზებულია. სიმბოლორია აღმოსავლეთის მნიშვნელობაც მთელს ძველსა და ახალ აღთქმაში („მოგვნი აღმოსავალით მოვიდეს“, მთ. 2,1; „ვიხილეთ ვარსკულავი მისი (ქრისტესი) აღმოსავალით“, მთ. 2,2,...). აღმოსავლეთით არის მიმართული მართლმადიდებელი ეკლესიის საკუთხეველი, შესაბამისად, აღმოსავლეთისაკენ აქვს პირი მლოცველს. აღმოსავლეთით მოძრაობს ახალი ნათელბეულიც და ჯუარდანერილიც ანალოგიის გარშემო (მზის სანინალმდეგო, მაგრამ შემხვედრი მიმართულებით. „ქრისტიანული მოძღვრება არის ნინამძღვარი კაცობრიობისა სწორედ დასავლეთიდან აღმოსავლეთისაკენ, რადგან დასავლეთი უკლებლივ ყველა წმინდა მამასთან არის ბნელეთისა და კვდომის სიმბოლო, ხოლო აღმოსავლეთი-სინათლისა და სიცოცხლის“. ამგვარად, ტრადიციის მიხედვით და, ცხადია, არა შემთხვევით: ყველა რიტუალური მსახურებისას მღვდელმსახური მიმართულია აღმოსავლეთისაკენ (ეს ჩვეულება რიგით მორწმუნეზეც ვრცელდება). გადმოცემით, სწორედ აღმოსავლეთიდან გამოჩნდება მაცხოვარი მეორედ მოსვლის ჟამს. იოანე დამასკელი საგანგებოდ მსჯელობს „აღმოსავალით თაყუანისცემის“ შესახებ და ბრძანებს: „ვინათგან ღმერთი ნათელი არს საცნაური და მზე სიმართლისა და აღმოსავალად“ (ზაქ. 3,8 ლკ. 1,78) ნერილთა შინა სახეობილების ქრისტე, მისდა შეწირულ იქმენი თაყუანისცემამ აღმოსავალით... იტყვის... დავითცა: — უგალობდით უფალსა ... აღმოსავალით (ფს.47,33), მერმეცა იტყვის ნერილი: „დაჰწერგა ღმერთმა სამოთხე ედემს აღმოსავალით (შესაქმე, 2,8.)“ ... მოსიანსაცა კარავსა აღმოსავალით აქუნდა კრეტსაბმელი და სალბინებელი ... უფალიცა ჯუარცუმული დასავალად მიმართ ჰხედვიდა და ესრეთ თაყუანის-ცეცემთ მისსა მიმართ მხედველნი. და ამაღლდებოდა რა, აღმოსავალით კერძო აღვიდოდა ... და ესრეთვე მოვიდესო, ვითარ სახედ იხილეთ იგი აღმავალი ზეცად, ანგელოსნი იტყოდეს მოციქულთა მიმართ (საქმე მოციქულთა 2.11) და თვით უფალი: „ვითარცა ელვამ გამოვალს აღმოსავალით და ჩანს ვიდრე დასავალადმდე, ეგრეთ იყოსო მოსლვამ ძისა კაცისამ (მთ. 24,27)“. მისნი უკუშ მომლოდენი თაყუანის-ვსეცემთ აღმოსავალით“ (გარდამოცემა, გვ. .245).

ვინადგან ყოველთა ნათესავთა უმძვინვარესნი და უველურესნი იყვნეს ესე ნათესავნი, ამისთვისცა დედაკაცი წარმოავლინა, რათა უმეტეს საცნაურ იქმნეს ძალი ღვთაებისა მისისა და არავისი ენა კადნიერ იქმნეს ამოსა მთხზველობისათვის ცუდისა მეტყველებად, ვითარმედ სიმხნემან და სიბრძნით ფილასოფოსობამან, გინა ენარიტორობამან მის ვისმე კაცისამან დააცხრო ბოროტ-ბოროტეულები მათით, ამისთვისცა უკუე ლბილითა მით და წარწარად მდინარითა წყლისა ნეკტარიითა დაშრიტა სიმძაფრე სახმილისა" (საბინინი 1882: 72). რადგან, როგორც ნიკოლოზ გულაბერისძე ხსნის, განმართლდეს უფლის სიტყვები: „ძალი ჩემი უძღურებასა შინა სრულ იქმნებისო“. საკითხავის ავტორი ასევე განმარტავს, რომ უფალი „სათნო იჩენს არა სხვილბარკალთა მამაკაცთასა“, არამედ „მოშიშთა სახელისა მისისათა, ვითარცა იტყვის „მივხედნეო გარნა მშვიდსა და მდაბლსა და რომელი ძრწოდეს სიტყუათაგან ჩემთა“ და კუალად „მსხუერულ ღვთისა არს გული შემუსრვილი და დამდაბლებული ღმერთმან არა შეურაცხჰყოს“. ქართლის ქალის მიერ გაქრისტიანების მეორე მიზეზად გულაბერისძეს მიაჩნია „ქედფიცხელთა (ურჩი, თავხედი), უღმობელთა (აქ: სასტიკი) და უგლიმთა (ბრიყვი, უგუნური) ნათესავთა“ „უძღურისა ბუნებისა დედაკაცისა მიერ“ მოღობა (საბინინი 1882:73). ნიკოლოზ გულაბერისძის კომენტარი ამ შემთხვევაში განსხვავდება არსენ ბერისეული პოზიციისგან ქართველთა ნათესავის ბუნების შესახებ, სადაც ვკითხულობთ: „არა მნებავს ქადაგებად წარსლვა შენი, არამედ წარვედ შენ სახილ შენდა სიონდ, რამეთუ *წანილ შენდა არიან ადვილ-მოსაქცეველნი ერნი წარმართნი და ქვეყანა მათი*“ (ძველი ქართული...1978: 360). ერთი მხრივ, გასაგებია ადვილმოსაქცეველობის შინაარსი: ქართველთა გაქრისტიანებასა და ამ სარწმუნოების სახელმწიფო რელიგიად გამოცხადებას მსხვერპლი არ მოჰყოლია. ეს, უფლის განგებულებასთან ერთად, მოციქულთა სწორი ქალწულგანმანათლებლის ხანგრძლივი ღვანლის შედეგი იყო. მაშინ მოტივაციათა ნინაალმდეგობაზე უფრო მეტად განსხვავებულ ხედვაზე უნდა ვისაუბროთ. უმნიშვნელოვანესია, რომ მოციქულთა სწორის, ნინოს, ღვანლი გულაბერისძემ სწორედ ამ ასპექტით განიხილა. საუბარია არა მხოლოდ ფიზიკურ უძღურება-სისუსტეზე, არამედ ფილოსოფიურ კონცეფციაზე, მჭევრმეტყველების ხელოვნების იარაღად გამოყენების უარყოფაზე, რასაც ამ კონკრეტულ კონტექსტში სარწმუნოება, ღვთისმოშიშება, სიმშვიდე და სიმდაბლე („შემუსრვილი გული“) უპირისპირდება (თხზულებაში არაერთგზის იკვეთება მოციქულთა სწორის სწორედ ეს თვისებები). ამავე კონტექსტში და სწორედ ამ მოტივით იმონმებს ნიკოლოზ გულაბერისძე „უსწავლელ მეთევზურებსა და მდაბიოთ“, რის შესახებაც ზემოთ უკვე შევჩერდით. ამავე არგუმენტს ნიკოლოზ პატრიარქი ამყარებს გედეონის მაგალითის მოხმობით. ბიბლიაში

მოხსენებული ორი გედეონისგან აქ ისრაელის VII მსაჯული იგულისხმება (მსაჯ. VI, 11), კერძოდ, VIII თავში გადმოცემული ამბავი 300-კაციანი ლაშქრით მრავალრიცხოვანი მტრის დამარცხებისა, რომელიც, ასევე, უფალს მინდობითა და გედეონის მიერ დამორჩილებული ხალხისადმი შეთავაზებული წინადადებით — **უფალმა იმეფოს თქვენზე**— არის ყურადსაღები (მსაჯულთა VIII, 23). გედეონის მსგავსად, უფალს გაამეფებს ქართველთა ნათესავზე წმინდა ნინოც. 3. „დედათა პატივის“ დამადასტურებელი მესამე არგუმენტი ნიკოლოზისთვის არის ის, რომ მაცხოვრის აღდგომის ხარების პატივი სწორედ დედათ ხვდათ ნილად. მნიშვნელოვანია, რომ ჰომილიაში შემოდის პოლემიკის ელემენტიც (რაც ნამდვილად არ არის უჩვეულო მოვლენა). პატრიარქი მიმართავს ყველას, ვინც აკნინებს „ქადაგებასა და მოქცევასა ჩვენსა“, თუმცა, ვის გულისხმობს კონკრეტულ შემთხვევაში, არ ჩანს: „დაიყავნ პირი ბოროტად და ამოდ დამაკნინებელი ქადაგებისა და მოქცევისა ჩვენისათვის ბუნებისა მიერ დედობრივისა, არამედ უფროსად და უმეტესად ვმოხარულობდეთცა და ვმოქალაქობდეთ მყუედრებელთა მათ ჩუენთა მიმართ უგუნურების მომზრახთა“ (საბინინი 1882: 73). მნიშვნელოვანია დასკვნა: ის, რაც შესაძლოა ვინმეს დამაკნინებლად ეჩვენებოდეს, სინამდვილეში ჩვენი ეკლესიის პატივია. უსათუოდ გაგვახსენდება გიორგი მთანმიდელის პასუხი ანტიოქიის პატრიარქისადმი, რომელიც ზუსტად მსგავსი დატვირთვის, სულიერი ძალისხმევის, პათოსისა და ინტონაციისაა.

როგორც კომპოზიციურ-სიუჟეტურ საკითხებზე მსჯელობისას აღვნიშნეთ, წმინდა ნინოს ხაზი ნინოს ჯავახეთში შემოსვლით იწყება და მის მიერ ქართლის გაქრისტიანებით (ქრისტიანობის სახელმწიფო რელიგიად გამოცხადებით) სრულდება. რეალურად, თუკი დავუყვირდებით, ეს არის მხოლოდ ამბავი ნინოს ქართლში შემოსვლისა და ეკლესიის დაფუძნებისა, რომელიც დაკუმშულად აღადგენს ისტორიას და სადაც წარმმართველი იმ სასწაულთა გახსენებაა, რომლებიც უკავშირდება ჯერ კვართს, შემდეგ სვეტსა და ეკლესიას (სვეტიცხოვლის ტაძარს).^{**} ამავე დროს, გულაბერისძეს

* რ. სირაძე სწორედ ამ არგუმენტაციათა გათვალისწინებით ანდრია კრიტიკის „ღვთისმშობლის საკითხავთან“ დაკავშირებით ფიქრობს, რომ სვეტიცხოველი განაახლოვნებს ღვთისმშობელს (სირაძე 1992: 134).

** თუკი იოანე საბანისძე ბერძნებს ქართველებს უთანასწორებს, გელათის სკოლის ავტორი—გულაბერისძე ქართველთა და ბერძენთა ნათესავის ხასიათსა და თვისებებს წარმოაჩენს და სრულიად განსხვავებულ პოზიციას გვთავაზობს: მას, როგორც ელიზოფილ ავტორს, მოსწონს ბერძენთა ტრადიცია, ხედავს ქართველთა და ბერძენთა განსხვავებულ თვისებებს და არა მხოლოდ ახასიათებს, არამედ, ერთ შემთხვევაში ნინოს შემოსვლას გვიხსნის ქართველთა მძვინვარე და უგლიმი ხასიათით, სხვაგან ნუხს, რომ ქართველთა ნათესავს არა აქვს ჩვევა „სამეცნიერო და საფილოსოფოსოთა საქმეთა გამოძიებისა“ და ა.შ. როგორც ზემოთაღ აღვნიშნეთ, ბერძენთა ნათესავის ამგვარი წარმოჩენა გულაბერისძის მიერ

ანტიერესებს ქართლში, კერძოდ, კვართის, სვეტის ადგილას, სამოთხეში (ზოგი რედაქციით, ვენახში) და მაყვლოვანთან აღსრულებული სასწაულები (საკითხავში ნინო არ ტოვებს მაყვლოვანს, ღეთისმშობლის საფარველს და ყოვლადწმიდა დედის მეხებით აღწევს თავადაც ერთობას უფალთან, საკვირველმოქმედებს). *მნიშვნელოვანია, რომ კვართი ნინოს შემოსვლამდე გაცილებით ადრე ჩამობრძანდა და ღეთის განგებულებით „ნარმოივლინა ქართლსა, დედასა ქადაქთასა“, მაგრამ მისი ძალა, მადლი და საკვირველქმედება სისრულით მხოლოდ ნინოს ქართლად შემოსვლისა და მაყვლოვანში დაფუძნების შემდეგ გამოვლენდა.* გულაბერისძის მიიზანი და პოზიცია გამოკვეთილია მაშინაც, როცა გარეშე, სხვაგან ჩენილ საკვირველქმედებათ აღწერს მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუკი შემდეგ ის უნდა დაუკავშირდეს სვეტიცხოველს, მაგ.: მირიანის მზის დაბნელება, ან კერპთა მსხვერუვა და ა.შ. (თავისთავად, უმნიშვნელოვანესია სვეტიცხოვლის, ძველი ღღეთას, ნათლით მოსილი კაცის და სხვა სახეთა გააზრება. ამ თვალსაზრისით, საყურადღებოა, რომ „ნინოს ცხოვრების“ სინური ხელნაწერის მინიატურაში სვეტს აღმართავს ქრისტე, შესაბამისად, ძველი ღღეთაც ქრისტეს სიმბოლური სახეა). ქრისტიანობის სახელმწიფო რელიგიად გამოცხადების (ე.ი. ქართლებრთა ეკლესიის დაფუძნების) თვალსაზრისით შემოდის თხრობაში კონსტანტინესადმი გაგზავნილი წერილი თუ ცნობა ეპისკოპოსთა შემოსვლისა. წმინდა ნინოს სახის გააზრება არაერთ მკვლევარს უცდია, ამიტომ ჩვენ აღარ შეეჩერდებით მის სახისმეტყველებაზე, თუმცა შევინძნავთ, რომ გულაბერისძის „საკითხავშიც“ ქმედითი და მეტყველია ოპოზიცია *ტყვე — დედოფალი* და *უცხო — დედა*. *ტყვე* ნინოს ცხოვრებაში დამკვიდრებული შესატყვისი უნდა იყოს ქრისტიანული ძეგლებისთვის ცნობილი *მონისა*. მამათა განმარტებით, თვით სახარებაც განარჩევს უფალთან ურთიერთობის ორ საფეხურს: მონობასა და მეგობრობას (მეგობარს უფალი უწოდებს ლაზარეს, რომელსაც აღადგენს). აქ უნდა იგულისხმებოდეს ნინო ქართლის მოქცევამდე და შემდეგ, რადგან ნათლისღების მადლი მოციქულთა სწორ დედას (თორმეტთა თანა მეთაქამეტე მოციქულად წოდებულს) ტყვეობიდან უკვე სწორედ მეგობრად წოდების პატივს მიაგებს. ხოლო რადგან ქრისტე მეუფეა, უფალია, წმინდა ნინო სულიერი ასპექტით ხდება *დედოფალი* და *ტოვებს ტყვეობას* (ე.ი. ხდება მეგობარი—მონიდან). წმიდა მონამე იპოლიტე რომაელი

„სვეტიცხოვლის საკითხავის“ დათარღლების ერთ-ერთ არგუმენტად გვესახება. ამავე დროს, იმავე მომენტებით უკეთ ნარმოჩნდება, რომ ქართველთა საზეპურო ერად გამორჩევა უფლოს განგებულება და არა ქართველი ერის დამსახურება (ამიტომაც, მიუხედავად რაკვარობისა, სწორედ *ქართლებრთა ნათესავს* უწოდებს გულაბერისძე საზეპურო ერს, კვართის, სვეტისა და სვეტიცხოვლის ტაძრის მფლობელს).

განმარტავს: „ვინც რწმენით შედის განახლების საბანელში, უარყოფს სატანას და უერთდება ქრისტეს, უკუაგდებს მტერს და აღიარებს ქრისტეს თვით ღმერთად, განერიდება მონობას და მიიღებს ძეობას, იგი ბრუნდება ნათლისღების ემბაზიდან ნათელი, როგორც მზე, მბრწყინავი სიმართლის სხივებით და, რაც მთავარია, ბრუნდება ღვთის ძედ და ქრისტეს თანამეცხედრედ“ (ღვთისმსახურის... 1989:344). ეს სულიერი გზა ქართველ ერთან ერთად განვლო წმინდა ნინომაც. ამავეს უკავშირდება *უცხო — დედა* ნყვილიც. ქართული აგიოგრაფიიდან მრავალი პასაჟის მოხმობა შეიძლება, სადაც *უცხო* სარწმუნოებით უცხოს, რჯულით უცხოს თუ ღვანლით უცხოს, ან განსაკუთრებული წარმომავლობისას აღნიშნავს („უცხო უცხოთა შჯულითა“ — აბო, „უცხოვება ღვანლისა“ — გრიგოლისა და ა.შ.), მაგრამ ამავე „აბოს წამებაში“ ვკითხულობთ, რომ ქართლი გამხდარა „დედად წმიდათა“, რომელმაც გააქრისტიანა უცხო შჯულის აბო. ნინო უცხოა მანამ, სანამ გაქრისტიანდება ერი, ხოლო მირიანისა და ნანას სასწაულებრივი განკურნება მას დედად აქცევს და კაპადოკიელი ქალწული ხდება „დედა ქართველთა თემისა“. ბოროტების დაბნელება, კერძოთა მსხვერვეა და უარყოფა, რაც ერის ნათლისღებას მოჰყვა, სამარადისოა (და არა დროებითი). უფლის განგებულება და ღვთისმშობლის წილხვედრი ქვეყნის უფლისთვის აღდგენა ხორციელდება ერის ნათლისღებით, უფალთან ერთობით, მიუთითებენ, რომ „დაცემული კაცობრიობისთვის ერთადერთი გზა ხსნიას ღმერთთან ერთობის მიღწევა“ (ღვთისმსახურის... 1989:331). სწორედ ამ გზას აჩვენებს ქართველთა ტყვეყოფილი დედაოფალი და უცხოყოფილი დედა — ნინო. ამავე დროს, მზადდება იდეა: მცხეთა — ქართული იერუსალიმი. მცხეთაც ბინარული სახეა და, უნდა ითქვას, რომ გულაბერისძესთან გამოკვეთილია არა მხოლოდ შედეგი ნინოს მოღბვანეობისა, არამედ პროცესი: მცხეთა — „დედა ქადაქთა“ უნდა იქცეს „ზეციური იერუსალიმის“ სახედ. ქადაგი/ქადაქი გულაბერისძესთან წარმართული საქართველოს აღმნიშვნელია (აქვე გაგვახსენდება ქართლის სახელდება „დედად წმიდათა“ იოანე საბანისძესთან, ე.ი. იცვლება ფუნქცია, დატვირთვა, მისია ერისა როგორც ერთ, ისე მეორე შემთხვევაში). თუკი ბოლო დროს შემოღებულ ტერმინოლოგიას მოვიშველიებთ, „წმინდა ნინოს ცხოვრებაში“ და, კერძოდ, გულაბერისძის საკითხავშიც, ასახულია ჰიეროტოპული მიდგომა (ჩხარტიშვილი 2007:322) და ჰიეროფანია (სივრცულ-ლანდშაფტური ხატი, ღვთაებრივი ჩანაფიქრი ადგილის, საკრალური სივრცის შექმნის პროცესი). ირკვევა, რომ ქრისტიანობის გავრცელებისთანავე ამგვარი „ბაძვით“ შექმნილი ხატი იერუსალიმისა არის თვით კონსტანტინეპოლშიც („ახალი იერუსალემი“), გვიან—მოსკოვშიც, ჯერ კიდევ კ. კეკელიძის (შემდეგ, რ. სირაძის და სხვ.) დაკვირვებით — ამავე ხატს იმეორებდა მცხეთაც თავისი შემოგარენით: „ძველმა ქართულმა ეკლესიამ, რომელმაც თავისი დასაბამი წმინდა მინიდან მიიღო, ტოპოგრაფიული თვალსაზრისითაც

თავისი დედისგან — იერუსალიმის ეკლესიისგან მიიღო ასლი, როდესაც მცხეთასა და მის მიდამოებში შექმნა ყველა ის უმთავრესი პუნქტი, რომლებთანაც დაკავშირებული იყო ქრისტეს ამქვეყნიური ცხოვრების უმნიშვნელოვანესი მოვლენები. მცხეთა ქართული იერუსალიმია... მცხეთა, ეს ქართული იერუსალიმი, მდებარეობს მდ. მტკვრისა და არაგვის შესაყარზე, მის ცენტრშია დიდებული საპატრიარქო ტაძარი 12 მოციქულისა...აქ, მტკვრის ნაპირას, სადაც ქართველები მოინათლნენ, დღემდე შემორჩა მღვიმე ეკლესიის ნანგრევებით, რომელსაც ბეთლემი ეწოდება. მტკვრის მარჯვენა ნაპირას, სწორედ სამხრეთით აღმართულია თაბორის სახელით ცნობილი მთა. მასზე იდგა ფერიცვალების ეკლესია... მცხეთიდან ჩრდილოეთით, სამხრეთ-აღმოსავლეთით, ...მდებარეობს ეგრეთ წოდებული ბეთანია“ (კეკელიძე 1957: 362). რ. სირაძე მიუთითებს, რომ ანალოგიები მრავლად გამოვლინდა და აისახა „ნინოს ცხოვრებაში“. ხოლო, რადგან მროველის რედაქციას მისდევს გულაბერისძეც, შესაბამისად, გვხვდება „სვეტიცხოვლის საკითხავშიც“. ყველაზე მნიშვნელოვანი ისაა, რომ „იერუსალიმშია ქრისტეს საფლავი, მცხეთაში კი დაფლულია კვართი უფლისა. მცხეთა სახეა ე.წ. „ზეციური იერუსალიმისა“, ამიტომ ანალოგიები სულიერი სიმბოლიკის შინაარსს შეიცავს...აქ უმთავრეს ნყვილუულ სახეებს ქმნიან ჯვარი ვაზისა და სვეტიცხოველი, მაყვლოვანი და „სამოთხე“, არმაზის მთა და „ბორცვი ჯუარისა“, „ზემო“ და „ქვემო“ ეკლესიები, აქვეა ბიბლიური საკულტო მთები: გებელი და გარიზანი“ (სირაძე 1987:100). ქრისტეს საფლავის მცხეთური ანალოგიის — კვართის ადგილი უცნობია ნინოს შემოსვლამდე, ეს ადგილი სწორედ მას მიენიშნება სასწაულებრივად. მნიშვნელოვანია, რომ თუკი მანამდე საკვირველმოქმედებს კვართი, ტაძრის აშენების უამს მას ცელის სვეტი, ხოლო შემდეგ — ტაძარი, რომელიც ამთლიანებს სამივე ხატს, მოიცავს თავის თავშივე სამივე სინმინდეს, ზეგარდამოქსოვილ საუფლო კვართს, ცხოველ სვეტსა და საკუთრივ ეკლესიას. მხოლოდ ამ შემთხვევაში, ეკლესია შეიძლება ორგვარად გავიზროთ და ბინარული დატვირთვა მივცეთ: ეკლესია — სვეტიცხოველი და ეკლესია — ახალდაფუძნებული, სამოციქულო. მცხეთა — ზეციური იერუსალიმის ამგვარად გააზრება საუკუნეთა განმავლობაში ქრისტიანული სამყაროს წინაშე ქართველი ერის მიერ საკუთარი მისიის გაცნობიერებას უკავშირდება. მსჯელობის ამგვარად წარმართვა ძალზე ლოგიკური შედეგით — ქართველი ერის საზეპურო ვრად, ახალ იერუსალიმად წოდებით სრულდება. ამ იდეის ღერძი კი სწორედ მცხეთაში დაფლული კვართია, რომელზეც გამობრწყინდა სვეტი და რომელზეც აიგო საკვირველი ტაძარი — სვეტიცხოველი, რომელიც, ერთი მხრივ, მოციქულთა სახელობისაა, ხოლო მეორე მხრივ, ქართველთა სიონადაც იწოდება. ჯერ კიდევ VII-VIII საუკუნეებში იოანე საბანისძემ ჩამოაყალიბა ეროვნული თვითშეგნების მსოფლმხედველობრივი კონცეფცია, სადაც

ქრისტიანული სამყაროს ყურეში მოქცეულ ქართველ ერს სარწმუნოებრივი აღმსარებლობითა და ღვთის წინაშე გაღებული ღვაწლით ბერძნებს უთანასწორებს („არა ხოლო ბერძენთა სარწმუნოებაი ესე ღვთისამიერი მოიპოვეს, არამედ ჩვენცა, შორიელთა ამათ მკვიდრთა“, ძეგლები 1964:55), ხოლო ქართლს იმ მაღლის გამო, რომელიც მის წიაღში დამკვიდრებულთ ქრისტესთვის ღვაწლის სურვილს აღუძრავს, დედად წმიდათა უწოდებს. გიორგი მერჩულე ქართველ ბაგრატიონთა გენიალოგიურ შტოს დავით მეფსალმუნეს და, შესაბამისად, მაცხოვარს, უკავშირებს („დავით წინასწარმეტყველისა და უფლისა მიერ ცხებულისა შვილად ნოდებულო ხელმწიფეო“, — მიმართავს გრიგოლი აშოტ კურაპალატს (ძეგლები 1964:262). თუმცაღა, უსათუოდ უნდა აღვნიშნოთ, რომ დამკვიდრებული მოსაზრების პარალელურად ეს ეპიზოდი, ზოგადად, ცხებულ მეფეთა დავით მეფსალმუნის სულიერ მემკვიდრეობასაც, საღვთო მადლმოსილებასა და მირონცხებულობასაც უნდა გულისხმობდეს. არ იხსენიება საული, რომელიც პირველი ცხებული მეფეა, თუმცა არა მორჭმული ხელმწიფე, სამაგიეროდ იხსენებს დავითს, რომლის შტოშიც იშვა მაცხოვარი და რომელიც მორჭმით განაგებდა ისრაელს, შესაბამისად, „პატივთან ერთად პატიჟიცაა“ მისი სულიერი მემკვიდრეობა). X საუკუნეში იოანე-ზოსიმე მეორედმოსვლის ჟამს ერთა ქართული ენით „განკითხვას“ წინასწარმეტყველებს და მას სახარებისეულ ლაზარეს უწოდებს („სახარებასა შინა ამას ენასა ლაზარე ჰქვია“. ამ უჩვეულო „ქების“ ტექსტის ახსნა-გააზრება არაერთმა მკვლევარმა სცადა, შესაბამისად, არაერთგვარია თხზულების სიმბოლიკისა და სახისმეტყველების ახსნაც. ცხადია, ჩვენ ამ საკითხებს არ შევხებით). ახალი იერუსალიმის იდეა სრულიად განსხვავებული კონტექსტით გელათის აკადემიის სიმბოლოც გახდა. X-XIII საუკუნეთა სასულიერო ლიტერატურა მესიანისტურ იდეას ძალუმად წარმოაჩენს. გულაბერისძესთან მეორდება მცხეთის — მეორე იერუსალიმის იდეა, რომელიც ეპოქის შესატყვის გააზრებას იმატებს: ერის რჩეულობის იდეას იძენს. თუკი თავდაპირველად *მეორე იერუსალიმი* ტრანსფორმირდა გამოთქმად *ახალი იერუსალიმი* (რაც ცვლის თავდაპირველ დატირთვას. თავდაპირველი გააზრება კი ამგვარი იყო: „როგორც აღმოსავლური საქრისტიანოს ცენტრია იერუსალიმი, ასევე უნდა იყოს მცხეთა საქართველოსთვისო“, (სირაძე 1987:83), თანდათანობით გაჩნდა ქართველთა მისიის ახალი ახსნაც: როგორც ძველ აღთქმაში ისრაელი იყო რჩეული ერი, ისე ქრისტიანობის გავრცელების შემდგომ ქართველთა ნათესავი რჩეული, ანუ *საზეპურო ერია*. ამგვარი გააზრება თავად ტერმინშიც აისახა* (აქვე

* ნ. სულავამ საგანგებო წერილი უძღვნა ტერმინს „საზეპურო ერი“, სადაც შეჯამებულია ყველა ის მოსაზრება, სადაც ამ ლექსემისა და სახის გააზრებაა

უნდა აღვნიშნოთ, რომ ქართველთა ნათესავი „საზეპურო ერია“, მცხეთა — „ახალი იერუსალემი“, მაშინ, როცა კონსტანტინეპოლი — ახალი ჰრომი, იერუსალიმში იგულისხმება სულიერი რჩეულება, მაშინ, როცა რომში მოიაზრება მხოლოდ კულტურულ-პოლიტიკური ძალმოსილება). ცხადია, ჩვენ არ შეგვხვებით ლექსემის გენეზისის საკითხს. ჩვენთვის საყურადღებო აგიოგრაფიულ და ბიბლიურ ტექსტებში მისი დატვირთვა და სიმბოლური გააზრებაა. ტერმინი *საზეპურო ერი* არაერთ სასულიერო თხზულებაში გვხვდება: „ნინოს ცხოვრება“, „აბდულმესიანი“, „დავით და კონსტანტინეს მარტვილობის“ მეტაფრასული რედაქცია, არსენ ბულმაისიმისძის ხელთუქმნელი ხატის საგალობელნი და ა.შ.

საზეპუროს მნიშვნელობის განსაზღვრაში განსაკუთრებული როლი ენიჭება ბიბლიის ქართული თარგმანის მონაცემებს, რომელთა მიხედვით საზეპუროდ ისრაელია მიჩნეული... გამოსვლ., II შჯულისა და I მეფეთა წიგნებში ისრაელი მოიხსენიება საზეპუროდ: „და ან უკუეთუ სმენით ისმინოთ ხმისა ჩემისა და დაიცვათ აღთქუმაი ჩემი, იყვნეთ ჩემდა ერ საზეპურო ყოველთაგან ნათესავთა, რამეთუ ჩემი არს ყოველი ქუეყანა“ (გამოსლვ. 19,5); „ხოლო უფალმან არა განიშოროს ერი თვისი სახელისა მისისათვის დიდისა, რამეთუ შეგინყნარნა თქუენ უფალმან და გამოგირჩია თქუენ ერად საზეპუროდ“ (I მეფეთა, 12, 22); „გამოგირჩია უფალმან...რათა იყო შენ მისა ერად საზეპუროდ (II შჯულ. 6,7)“ (სულავა 2004:22). რას ნიშნავს ბიბლიური გააზრებით *რჩეულობა*? გამოსვლათას მოხმობილ მუხლს მოსდევს კიდევ ერთი ახსნა: „ხოლო თქვენ იყვნეთ ჩემდა სამეფო, მღდულობა, ნათესავ ნმიდა. ესე სიტყუანი ჰრქუნე ძეთა ისრაელისათა“ (გამ. 19, 6). როგორც ჩანს, უფალი რჩეულობას ისრაელს მხოლოდ მცნებათა მიდევნის, სჯულის აღსრულების შემთხვევაში აღუთქვამს (ამიტომვე მიმართავს: *უკუეთუ ისმინოთ...*), თუმცაღა, როგორც ბიბლიის ძველი თარგმანებისთვის იყო დამახასიათებელი, ტერმინი უნიფიცირებული არ არის, მდგრადი შესატყვისით არ გადმოდის და შეესაბამება ხან „შენს (უფლის) ძეებს“, ხანაც „იაჰვეს ხალხს“. *ჩვენთვის საყურადღებოა, რომ ბიბლიის გელათურ რედაქციაში „საზეპუროს“ ნაცვლად, როგორც ნესი, გვაქვს „იყვნეთ ერად ჩემდა“ და, რაც ძალზე დამაფიქრებელია, მხოლოდ ორ ხელნაწერში (179 1669 წლ.-სა და 51 XII-XVIII სკ.-ებისა! ეს უკანასკნელი საბას რედაქციადაა ცნობილი)* დასტურდება შესიტყვებით „ერი საზეპურო“. ამავე დროს, 14-ს მთარგმნელი და გელათის კატენებიანი ბიბლიის ერთ-ერთი ავტორი (თუ გადამწერი)

წარმოდგენილი და გამოთქმულია საყურადღებო დასკვნაც X-XIII სკ.თა ძეგლებში მისი დატვირთვის შესახებ.

** ეს ძალზე საყურადღებოა, რადგან საკითხავის ხელნაწერებიც სწორედ ამ პერიოდს განეკუთვნება. შესაძლოა კვლავაც გვიანი გადამწერ-რედაქტორების კვალიც იკითხებოდეს.

ერთი და იგივე პირი ჩანს. მაგრამ თუკი შესაძლოა, რომ ორივე ძეგლი დაუკავშირდეს ნიკოლოზ გულაბერისძეს (რაც მეცნიერთა შორის უკვე გამოთქმული ვარაუდია, მელიქიშვილი 1996:18-22), უსათუოდ დამაფიქრებელია, რომ „სვეტიცხოვლის საკითხავი“ და გელათის ბიბლია „საზეპურო ერის“ ტერმინად ხმარების თვალსაზრისით განსხვავებას გვიჩვენებს. „ებრაულ ტექსტში საზეპურო შეესაბამება სიტყვას „სეგილა“, ღმერთის ძირფასი საკუთრება, ბერძნულში — ლაოც პერიოუსიოუც, გამორჩეული, საუკეთესო, აღმატებული, არაჩვეულებრივი ხალხი“ (სულავა 2004:22). ნიშანდობლივია, რომ ბიბლიის მუხლი საბას მიერაა შესწორებული. თავად სულხან-საბა საზეპუროს ამგვარ ახსნას გეთავაზობს: „ზეციური პურისმტე, ღვთიური პურისა და მადლის მოზიარე“. ეს ტერმინი „ქართლის ცხოვრებაშიც“ (სწორედ ლეონტი მროველთან!) გვხვდება: „ოი, დედაო ჩემო, არა უგულვებლევყო ერი იგი საზეპურო უფროს ყოველთა ნათესავთა, მეოხებითა შენითა მათთვის“ (ქართლის ცხოვრება“ 1955:38). ნიკოლოზ გულაბერისძესთან კი ვკითხულობთ: „წინასწარვე განეგო (!) სახიერსა მას ამის სამეფოსა ერად საზეპუროდ შემზადება და ვინათგან ნაწილიცა იყო ყოვლადწმიდისა ღვთისმშობლისა, ამისთვის უფროსლა ღირს იქმნა ამას საშინელსა მადლსა ესე კედარი, ამისთვისცა უკუე წინასწარვე წარმოავლინა მადლი ღვთაებისა მისისა, რათა პირველადვე დაინიღოს კუართითა მით და მადლითა ღვთაებისა მისისათა“ (საბინინი 1882:77). საფიქრებელია, რომ საზეპურო ტერმინად ნიკოლოზ გულაბერისძესთან ან „ქართლის ცხოვრებიდან“ გადავიდა ან კვლავაც საქმე გვაქვს ტექსტის გვიანი გადამწერების მიერ შეცვლასთან (სწორედ XVII საუკუნის ჩასწორებებთან). თუმცაღა, აქ მნიშვნელოვანია თავად მესიანური იდეა. ისრაელს უნდა დაეცვა მცნება, რომ ყოფილიყო რჩეული ერი; ერის რჩეულობა, ახალ იერუსალიმად ღვთისავე განგებულებით ქართველთა ნათესავის მოაზრება კვართის იერუსალიმიდან მცხეთას ჩამობრძანებითაც გამოიხატა, რისთვისაც მირიან მეფე საგანგებოდ აღავლენს ლოცვას (საბინინი 1882:97-98). უფლის განგებულებით, ქართველთათვის რჩეულობის საწინდარი არა ღვთის მცნებათა მიდევნა, არამედ ღვთისმშობლის ნილხვდომილებაა. ამავე დროს, უმნიშვნელოვანესია, რომ ქართველი ერის საზეპურო ერად გამორჩევა, ღვთისავე განგებულებით, მის გაქრისტიანებამდე კვართის ჩამობრძანებითა და „სამოელის ძალის“ ქართლის შუაგულში — წარმართული ქართლის ცენტრში — მცხეთაში დაფლვით განისაზღვრა: „ხოლო ამისიცა სათანადო არს თქმაი, რათა თვით მებრ ეშმაკნიცა მთავრისა მის და მამისა მათისა თანა ძარღვ შეჭრილ და მობრყვილებულ იქმნენ. პირველვე უკუე ამისთვის წარმოავლინა ნმიდაი იგი კუართი ნათელი ნათელთა ყოველთა მფლობელისა ცეცხლისა მის ღუთაებისა გუამსა შემცუელი და დამფარველი, რათა უკუე დედასა მას ქადაქთასა საშუალ მდებარეობითა ვითარცა ცეცხლი მუცელსა შინა შთაგდებული მძაფრად უწყალოდ სცვიდეს

სამოელს" (საბინინი 1882:77). აქვე ერთი ასპექტიც უნდა გამოვკვეთოთ, რომელზედაც ნიკოლოზ გულაბერისძე ამახვილებს ყურადღებას: მცხეთისა და ქართლის (ქართველთა ნათესავის)—საზეპურო ერის „ემშაკთა საკრველთაგან“ გათავისუფლება (განსხვავებით გამორჩევისგან) მოხდება არა კვართის ქართლში შემოსვლისთანავე, არამედ მხოლოდ ქართველთა მოქცევისა და ეკლესიის შენების შემდეგ, ე.ი. მხოლოდ მას შემდეგ, რაც განიზმინდება ერი და უფლის განგებულებასა და ნებას ერის ნებაც დაემთხვევა (საბინინი 1882: 88-89). ძალზე საინტერესოა, რა დატირთვა აქვს *ერს* შესიტყვებაში „საზეპურო ერი“ და რა ლექსემას მიმართავს გულაბერისძე დღევანდელი ერის მნიშვნელობით? ვხვდებით ორ ძირითად ტერმინს — *ერსა* და *ნათესავს*, თუმცაღა ერთგან გვაქვს ტერმინიც *ტომი*. დავაკვირდეთ მაგალითებს: „უგლიმი ნათესავი“ (საბინინი 1882:72), „თაყუანისსცემდეს ყოველნივე იგი ერი“ (საბინინი 1882:73), ნინო „ტიროდა ... ტყუე ქმნილობისათვის ერისა მის უგულისხმოსა“ (საბინინი 1882:73), „განხრნეს ერი შენი“ (საბინინი 1882:73), გამოვიდა „მირიან მეფე ყოვლისა ერისა თანა“ (74), „ვეედრებოდა, რაითა მოხედნეს წყალობით ერსა მას შეცთომილსა“ (საბინინი 1882:74), „ესუა მას დედა ტომისაგან ელი მლუდლისა“ (საბინინი 1882:76), „წინასწარვე განეგო სახიერსა მას ამის სამეფოსა ერად საზეპუროდ შემზადება“ (საბინინი 1882:77), „საქმე დიდი განისმა ...და საცნაურ ექმნა...ყოველსა ერსა“ (საბინინი 1882:77), „ხოლო ჩუენება ესე მოასწავებდა ერისა მის შავისა და დაბნელებულისა ნათლისღებისა მიერ ცოდუათა განსპეტაკებასა, რომელიცა ესე მცირედთა დღეთა შემდგომად უფალმან საქმით გამოაჩინა, რამეთუ ყოველი იგი ერი წმიდისა ნინოს მიერ წყლისაგან აღმოშობითა განსპეტაკნეს“ (საბინინი 1882:78), „ჰყვეს შვიდნი დედანი, ნათესავით ურიანი“ (საბინინი 1882:78), „მტერი იგი ნათესავისა ჩუენისა სამოელ ამპარტავენებითა და ზუაობითა ბოროტად დაეცა“ (საბინინი 1882:82), „ყოველი ერი შემსჭულულ იყო ხედუასა მისსა“ (საბინინი 1882:83), „დედოფალი ყოვლისა მის ერისა თანა სიხარულით აქებდეს“ (საბინინი 1882:83), „მოახლებულ არს ჟამი წარწყმედისა მათისა და ამათ ნათესავთა მათგან გათავისუფლებისა“ (საბინინი 1882:89), „ქრისტიანობისა ებგურად ღირსა ქმნილ ერსა ზედა საზეპუროსა წყალობა აურაცხელისა ღვთისაგან“ (საბინინი 1882:95) და ა.შ. ამთავითვე შეიძლება დავასკვნათ, რომ *ტომი* მოხმობილ მაგალითში ნიშნავს შტოს („ტომისაგან ელი მლუდლისა“—ელი მლვდლის შტოსგან). სწორედ ამგვარადაა შესწორებული გელათის ბიბლიის „რიცხვთა“ ნიგნში სხვა რედაქციების „ნათესავი“. მოხმობილი მაგალითებიდან გამომდინარე, *ნათესავი* მოდგმას უნდა აღნიშნავდეს, ხოლო *ერი* ხალხსაც (ხალხის სიმრავლესაც) და მოდგმასაც. ბიბლიაში ერი და წარმართი ოპოზიციური წყვილია, რომელთაგან ერი ყოველთვის ღვთის რჩეულ ხალხს — ისრაელს აღნიშნავს (მელიქიშვილი 1999:212). გელათის

კატენებიანი ბიბლიის ერთ-ერთ სქოლიოში ტომისა და ერის ურთიერთმიმართება ამგვარადაა წარმოჩენილი: „ტომი უმეტეს გარეშემცველობით არს უფრომს, ვიდრე სახელი ერისაჲ, ვიდრემდის იყოს ტომობაჲ, ვიდრემდე გეთსონისი სახელად, ხოლო მისგან შთამოსლვაჲ — ერად ძეთა მისთაჲ“ (A1108, ფ. 38r, Q1152, ფ. 94r). ამ შენიშვნაში საინტერესო ისაა, რომ ერი აქ გაგებულია არა როგორც ზოგადად „ხალხი“, „კრებული“, არამედ სწორედ მისი ახალი, თანამედროვე მნიშვნელობით“ (მელიქიშვილი 1999:213). შესაძლოა დავუშვათ, რომ „საზეპურო ერშიც“ ერი გულისხმობს სწორედ ამ ტერმინის თანამედროვე გააზრებას („ერი არის ისტორიულად ჩამოყალიბებული მყარი ერთობა, წარმოშობილი ენის, ტერიტორიის, ეკონომიური ცხოვრებისა და იმ ფსიქიკური ნყობის ერთობის ბაზაზე, რომლის გამოსხატულებაა კულტურის ერთობა“, მელიქიშვილი 1999:23). როგორც ჩანს, „საზეპურო ერს“ სწორედ რელიგიურ-სიმბოლური და პოლიტიკურ-იდეოლოგიური ტერმინის დატვირთვა აქვს. ნიკოლოზ გულაბერისძე, ერთი მხრივ, ქართველ მოღვაწეთა ტრადიციას აგრძელებს და სამი ურთიერთგანმაპირობებელი სინმინდის — კვართის, სვეტისა და საკვირველმოქმედი ეკლესიის მადლმოსილების გამო ქართველ ერს რჩეულ ერს, ახალ იერუსალიმს, საზეპურო ერს უწოდებს (უფრო მეტიც, თავადაც ქმნის ახალი იერუსალიმის ხატს). ხოლო, მეორე მხრივ, ელინოფილ ავტორად რჩება და არ ავინყდება იმ ღირსებათა ჯეროვნად შეფასება, რაც ბერძენთა ნათესავისთვის მიუშამღლებია უფალს. ამავე დროს, არც წმინდა ნინოს ღვანლის დამაქნინებელთა გაფრთხილება რჩება ურადლებოდ: „დაიყავნ პირი ბოროტად და ამაოდ დამაქნინებელი ქადაგებისა და მოქცევისა ჩვენისათვის ბუნებისა მიერ დედობრივისა, არამედ უფროსად და უმეტესად ვმობარულობდეთცა და ვმოქალაქობდეთ მყუდრებელთა მათ ჩუენთა მიმართ უგუნურების მომზრახთაო“, რადგან სწორედ ის არის ჩვენი ეკლესიის ღირსება, რაც სხვათაგან მისი პატივის დამაქნინებლად გამხდარა.

დამონშებანი:

- აკაკი 1958: აკაკის თხზულებათა სრული კრებული 15 ტომად. თბ.: საბჭოთა საქართველო, ტ. VIII, 1958.
- ალექსიძე 2007: ალექსიძე ზ. „მოქცევაი ქართლისაი“. თბ.: 2007.
- ბეზარაშვილი 2004: ბეზარაშვილი ქ. რიტორიკისა და თარგმანის თეორია და პრაქტიკა. თბ.: 2004.
- ენციკლოპედია 1991: ბიბლიის ენციკლოპედია ორ ტომად. ტ. II, მ.: „ცენტურიონი“, 1991.
- თამარაშვილი 1995: თამარაშვილი მ. ქართული ეკლესია დასაბამიდან დღემდე, გამოსაც. მოამზადა ზ. ალექსიძემ, თბ.: 1995.
- კაკაბაძე 1966: კაკაბაძე ს. შოთა რუსთაველი და მისი ეფუხისტყაოსანი. თბ.: განათლება, 1966.
- კეკელიძე 1951: კეკელიძე კ. ძველი ქართული მწერლობის ისტორია. ტ. I, თბ.: სტალინის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამ.-ბა, 1951.

- კაკელიძე 1957: კეკელიძე კ. ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან. IV ტ., თბ.: 1957.
- ლექსიკონი—ცნობარი I, 1984: ქართული მწერლობა ლექსიკონი-ცნობარი. ნიგნი I, თბ.: „განათლება“, 1984.
- ლოცვანი 2004: ფსალმუნნი და ლოცვანი. თბ.: „აკრიანი“, 2004.
- მელიქიშვილი დ. 1996: გელათის სალიტერატურო სკოლის ენობრივი სტილის ერთიანობისა და ინდივიდუალურობის საკითხისათვის. ჟურნ. გელათის მეცნიერებათა აკადემიის უწყებანი, № 2, 1996.
- მელიქიშვილი 1999: მელიქიშვილი დ. ძველი ქართული ფილოსოფიურ-თეოლოგიური ტერმინოლოგიის ისტორიიდან. „ლოგოსი“, თბ.: 1999.
- მეტრეველი 1998: მეტრეველი ე. ათონის ქართველთა მონასტრის საალაქ ნიგნი. თბ.: 1998.
- მეტრეველი რ. 2000ა: მეტრეველი რ.. საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქები. თბ.: ნეკერი, 2000.
- მეტრეველი რ. 2000ბ: მეტრეველი რ. საქართველოს მეფეები. თბ.: ნეკერი, 2000.
- ნივარაძე ბ: ნივარაძე ბ. სვანური მითები. ტ. I., თბ.: 1962.
- საბინინი 1882: საბინინი მ. საქართველოს სამოთხე. ნიკოლოზ გულაბერისძის „სექტიცხოვლის საკითხავი“. 1882.
- სირაძე 1987: სირაძე რ. ქართული აგიოგრაფია. თბ.: „ნაკადული“, 1987.
- სირაძე 1992: სირაძე რ. ქრისტიანული კულტურა და ქართული მწერლობა. თბ.: 1992.
- ხულავა 2004: ხულავა ნ. ტერმინის „საზეპურო ერი“ ინტერპრეტაციისთვის. ჟურნ. ლიტერატურა და ხელოვნება, № 1, თბ.: 2004.
- ქადაგიძე 2001: ქადაგიძე. თამარ მეფისდროინდელი მატჩანე. თბ.: 2001.
- „ქართლის ცხოვრება“ 1955: „ქართლის ცხოვრება“. ხ. ყაუხჩიშვილის რედაქციით. ტ. I, თბ.: სახელგამი, 1955.
- ქსა I,2: 1976: ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა. კ. კეკელიძის სახელობის ქართულ ხელნაწერთა ინსტიტუტის გამოცემა. თბ.: 1976;
- ლეთისმსახურის... 1989: დიდმონაშემ იპოლიტე რომაელის სიტყვა ლეთის განცხადებაზე. ლეთისმსახურის სამაგიდო ნიგნი, ოთხ ტომად. ტ. I, მ.: 1989.
- ჩხარტიშვილი 2007: ჩხარტიშვილი მ., პიეროტოპია „წმინდა ნინოს ცხოვრებაში“. ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები (მასალები). თბ.: 2007.
- ცხადაძე... 1960: ცხადაძე ქ. უცნობი ავტორის „ნინოს ცხოვრება“. 390 გვ. კ. კეკელიძე — 80. თბ.: 1960.
- ძველები 1964: ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები. ტ. I, თბ.: 1964.
- ძველი ქართული... 1978: ძველი ქართული ლიტერატურის ძეგლები, მსოფლიო ლიტერატურის ბიბლიოთეკა“. თბ.: გამომც. საბჭ. საქართველო რედ. ივ. ლოლაშვილი. 1978
- ქელიძე ედ. 1998: იოანე პეტრიწის ცხოვრება და მოღვაწეობა. ჟ. რელიგია, № I-II, 1998.
- ჯავახიშვილი II, 1983: ჯავახიშვილი ივ. ქართველი ერის ისტორია. II, თბ.: 1983.

XX საუკუნის ქართული ემიგრანტული მწერლობა ქართული ხასიათის შესახებ

ვინ ვართ, როგორები ვართ, რა გველის მომავალში, რატომ დაგვემართა ასე? — ეს კითხვები აუცილებლად გაანვლებდათ ისტორიის ძნელბედობის გამო სამოშობლოს სხეულს იძულებით მოგლეჯილ ადამიანებს. ალბათ, იმასაც აცნობიერებდნენ, რომ მხოლოდ ისტორიის ქარტახილები, გარეგანი ძალები არ იყო დამნაშავე მათი ბედის ამგვარად წარმართვაში. უცხოეთში სომ ადამიანი ბევრ რამეს სულ სხვაგვარად ხედავს, ბევრი რამ სულ სხვანაირად ეჩვენება და სულ სხვა საზომი ჩნდება ამა თუ იმ მოვლენათა შეფასების დროს. „განსაკუთრებით მწვავეა უცხოეთში ფიქრი სამშობლოზე, კერძოდ, პატარა ქვეყნის შვილისათვის და მწვავეა ეს ფიქრი მით უმეტეს, თუ ხედავ, რომ შენი ქვეყნის ბედი ქანაოხს რაღაც უცნაურ საბედისწერო „საქანელაზე“- ეს ნიკოლო მინიშვილის სიტყვებია (მინიშვილი 1927:74). ის 1922 წელს უკვე ემირაციას იმყოფებოდა, 1937 წელს დააპატიმრეს და „ხალხის მტრის“ ბრალდებით დახვრიტეს.

XX საუკუნის ქართველ ემიგრანტ მოღვაწეთა გამოქვეყნებულ თუ გამოუქვეყნებელ, ჩვენთვის ხელმისაწვდომ ნაწარებში გაბნეულია საინტერესო დაკვირვებანი ქართულ ხასიათზე. იკვებება ქართული ბუნების თავისებურებათა ძიების რამდენიმე ტენდენცია.

უპირველეს ყოვლისა, ქართველმა ემიგრანტებმა ევროპელის თვალითაც შეაფასეს ქართველი კაცი. ეს შეფასებანი განსაკუთრებით საინტერესოაა წარმოჩენილი ვიქტორ ნოზაძის უცნობ, გამოუქვეყნებელ ნაშრომში „ქართული მოდგმა და ხასიათი. ქართველი კაცი“ (ეს არის ერთი ნაწილი ვრცელი გამოკვლევისა „გარდასულ ჟამთა საქმენი და ამბავნი“, 1948 წ.). ვიქტორ ნოზაძე განიხილავს ევროპელთა შეხედულებას ქართულ ხასიათზე (ვოიტინსკი, ერენბურგი, ალენი). ვ. ნოზაძე ამბობს: ქართველები ერთხმად აღნიშნავენ ქართველი კაცის ხასიათში მკვეთრად გამოხატულ ოპტიმიზმს, სიცოცხლის დიდ სიყვარულს, სიცოცხლით ტკბობის, მეგობრობის, ნათესაური ურთიერთობის უსაზღვრო სურვილსა და უნარს, მშვიდობისაკენ სწრაფვას და ამავე დროს მუდმივ მზადყოფნას ომისათვის, დიდ მხედრულ ნიჭს, ბრძოლისუნარიანობას, პატრიოტიზმს.

ვიქტორ ნოზაძე ძალიან საინტერესოდ გვანვდის უცხოელთა დაკვირვებებს ქართულ ხასიათზე. უცხოელებს შეუმჩნევიათ, რომ ქართველთა ზემოთ ჩამოთვლილი თვისებები აყალიბებს მას მგრძნობიარე არსებად, რაც მჟღავნდება თუნდაც არაოფიციალურ

ურთიერთობებში: ქართველი უცნობ ქართველს შენობით ელაპარაკება) ქალისადმი, ბავშვისადმი გამორჩეულ პატივისცემაში, მხიარულებისადმი მისწრაფებაში (განხილულია ქართული ნადიმის ადათ-წესები, რას ნიშნავს „დაპატიჟებული“ ადამიანი და რატომაა თამადის, მასპინძლის პასუხისმგებლობა ასე დიდი).

უცხოელთა აზრით, ქართველი კაცი სასტიკი არ არის. ვიქტორ ნოზაძე გვანავდის ევროპელი მეცნიერების შეხედულებებს „ქართულ ბრბოზე“ და თავადაც დაასკვნის: ქართულ ბრბოს ნგრევის სურვილი და უნარი არა აქვს, როგორც, მაგალითად, რუსულ ბრბოს... ქართველი პიროვნებაა. ქართველის ინდივიდუალობას მასა ვერ ყლაპავს.

ვიქტორ ნოზაძე შენიშნავს, რომ ქართველი კაცის სიყვარული მშვიდობის მიმართ ნინაალმდეგობაშია იმ ვნებასთან, რომლითაც ქართველს უყვარს იარაღი, სამხედრო სამოსელი. მკვლევრის აზრით, ეს მისი ისტორიული ყოფის შედეგია, მას სწყუროდა მშვიდობა, მაგრამ მისთვის მუდამ იბრძოდა.

ქართველმა ემიგრანტებმა საკუთრად გამოსცადეს ნოსტალგიის სიმწარე. ვიქტორ ნოზაძე შენიშნავს, რომ ნოსტალგია ქართველისათვის განსაკუთრებით ნიშანდობლივია. ქართული ბუნებისათვის დამახასიათებელი თავისებურებანი: ძლიერი მეგობრული გრძნობის, ნათესაური ურთიერთობის სურვილი და უნარი, თუნდაც ქართველის დამოკიდებულება ოჯახთან, მეუღლესთან, შვილებთან საოცარი ძალით აკავშირებს მას თავის ფესვებთან, იმ ქვეყანასთან, სადაც ეს ურთიერთობანი ჩამოყალიბდა და ქმნის ქართველი კაცის სამშობლოს მიმართ ამ ამოუცნობი, ყველა ერისათვის გასაკვირი სიყვარულის ფენომენს.

საინტერესო და რეალურია ვიქტორ ნოზაძის დაკვირვებანი ქართველი კაცის ზოგიერთ უარყოფით თვისებაზე: ქართული ბუნების საიდუმლოთა ძიებისას მკითხველი ავტორთან ერთად არკვევს ამ უარყოფით თვისებათა მიზეზებს. ცხადი ხდება, რომ ეს მიზეზები უმთავრესად თვითონ ქართველი ერის ბუნებაში უნდა ვეძიოთ. ეს ძიება უშედეგოდ არ რჩება. მკვლევარი საინტერესოდ მსჯელობს, როგორ ვითარდება და ნელ-ნელა ყალიბდება სიცოცხლის სიყვარულიდან, სილალიდან, ბედნიერებისაკენ სწრაფვიდან ე. წ. „მსუბუქი ფილოსოფია“ (სიცოცხლე ნუთია, არ ღირს ჭმუნვა, ტრაგიზმი, რადგან დღეს არა, ხვალე მოვეკედებით), ფანტაზიორობა, მეოცნებეობა, სიმჩაბე, დღევანდელთან შეგუება, ხვალინდელ დღეზე უდარდებლობა, თვითკმაყოფილება (გავიხსენოთ ილია ჭავჭავაძე). სტუმართმოყვარეობიდან, სიუხვის, შემწეობის სურვილიდან, უშურველობიდან – მფლანგველობა.

ვიქტორ ნოზაძის აზრით, ქართული ხასიათი უფრო მეტად ქმნის გმირებს, ვიდრე ნამებულებს. ქართველმა იცის რაინდული თავგანწირვა, ბრძოლა და სიკვდილი სახელისათვის („სჯობს სახელისა მოხვეჭა...“) ამის პარალელურად ქართველი კაცი ავლენს სხვა თვისებებსაც: იგი დიდების მოყვარეა, მასში ჭარბია მსახიობობის

უნარი (ამიტომაც უყვარს პარადები, საზეიმო სხდომები, ყრილობები, ქართული სუფრაც ხომ გარკვეულად ამის გაგრძელებაა), სურს თავის გამოჩენა, პირველობა, დიდკაცობა. ე. წ. „ზესთამჩენობა“ და „კოზოლობა“, „ქართული დიდკაცობის ფსიქოლოგია“ მანვე და უარყოფით შედეგებს იძლევა, აყალიბებს შურს, ჯიბრს, მტრობას, ხელს უშლის ერთიანი აზრის შექმნას, ძალთა გაერთიანებას.

ვიქტორ ნოზაძეს მოაქვს ერთი საინტერესო დოკუმენტი. ეს არის 1921 წლის კონსტიტუცია. დამფუძნებელმა კრებამ ამ კონსტიტუციის საფუძველზე დაადგინა, რომ პარლამენტი მთავრობის თავმჯდომარეს ერთი წლით ირჩევდა. ვიქტორ ნოზაძე აღნიშნავს: ფაქტია, მთავრობის თავმჯდომარის ყოველწლიური არჩევა მთავრობის თანამიმდევრულ მუშაობას უთუოდ ძალიან დააბრკოლებდა, მაგრამ, როგორც ჩანს, ეს წლიური არჩევა ქართველი კაცის ბუნებას სათანადოდ ანგარიშს უწევს. მთავრობის თავმჯდომარის ყოველწლიური გამოცვლა ქართველ პოლიტიკურ მოღვაწეთა დიდკაცობის სურვილს პირველობისათვის ადვილად დააკმაყოფილებდა.

ყოველივე აქედან გამომდინარე, ვიქტორ ნოზაძე აღნიშნავს, რომ ქართველი კაცის ბევრი თვისება (სიცოცხლის სიყვარული, სათნოება, სტუმართმოყვარეობა, განათლება და ა. შ.), საფუძველია იმ ხიბლისა, რომელსაც ქართველი სხვა ერში იწვევს. მეორე მხრივ, ვილატამ, მით უმეტეს უცხოელმა შეიძლება ჩათვალოს ის არამატერიილისტად, ზედმეტად იდეალისტად, თვითკმაყოფილად, უპასუხისმგებლოდ და ა. შ.

ქართული ხასიათის ამოცნობა, მისი თავისებურებების გაშიფრა გრ. რობაქიძის შემოქმედების ერთი ძირითადი საკითხია. რობაქიძის ნაწერებშიც შეინიშნება ევროპელი დამკვირვებლის თვალი, თუმცა შემოქმედი მაინც ქართული გენის უღრმესი ფენების მოძიებას უფრო ესწრაფვის. გავიხსენოთ, როგორ დააყენა მან ქართული მსოფლხატის შუაგულში მისივე გამოგონილი კარდუ (ქართლოს→ქართუ→კარდუ).

კარდუს ამოსაცნობად გრ. რობაქიძემ გოეთეს თაურფენომენის იდეა დაიხმარა. „საუკუნეთა მანძილზე ერთადერთი ავტორი მე ვარ, რომელიც აცნაურებს ქართველთა „მსოფლხატს“, — წერდა ის გიორგი გამყრელიძეს.

რობაქიძე ქართული ბუნების ერთ უმთავრეს თავისებურებად მიიჩნევს სწრაფვას ბედნიერებისაკენ, სილალეს. „ქართული ბუნების მთავარი წერტილი არის „გაახარე-გაიხარე“. ქართველი ლხინისთვისაა შექმნილი (რობაქიძე 1989). ქართველები „ვალმერთებს სიცოცხლეს, როგორც ცეცხლის მოთაყვანე წარმართები“ (რობაქიძე 1917:52).

გრ. რობაქიძემ არ გაიზიარა შეხედულება, თითქოს ქართველი ყოფიერებას ზერელედ უყურებს. ქართველისთვის სიცოცხლე ზერელე კი არა, აზრიანია, სავსეა ლხენით, ზეიმით. „ქართველს სწორედ ის ახარებს, რომ არის, საერთოდ. ეს სიხარული ჩვენში ისეა გამჯდარი, რომ ჩვენ ხშირად ყვავილზე თუ მცენარეზე, მაგიერ იმისა,

„იზრდება“, ვამბობთ: „ხარობს“ („ქართული გენია, როკით განფენილი“). გრიგოლ რობაქიძე ხაზს უსვამს ქართველის სილალეს. სხვათა შორის შემდგომ ამ თვისებას განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია გურამ ასათიანმა: არალაღი ქართველი ქართველი აღარ არის (ასათიანი 1980: 140) ხოლო აკაკი ბაქრაძემ ერთმანეთისაგან გააჩნია აუთანდილის სილალე და კვაჭი კვაჭანტირაძის სილალე. ამგვარი ინტერპრეტაციით გამოკვეთა ქართული ბუნების დადებითი და უარყოფითი მხარეები (ბაქრაძე 2006: 239—240).

ლალი ქართველი, ჩანს, ევროპელებმაც შენიშნეს. მათ გაიაზრეს ქართული ბუნების თავისებურებანი, ასე ვთქვათ, ისტორიულ კონტექსტში. შეეცადნენ გარკვიათ, როგორ გაუძლო ქართველმა კაცმა საუკუნეების მანძილზე ამდენ უბედურებას.

ვიქტორ ნოზაძემ ზემოთ დასახელებულ ნაშრომში სწორედ ევროპულ ტერმინზე გაამახვილა ყურადღება და ახსნა ამ ტერმინის არსი. მხედველობაში გაქვს სინტაგმა, „ესთეტიური უპასუხისმგებლობა“, რომლის ავტორია ინგლისელი მეცნიერი ალენი (1932 წელს მას დაუწერია ნიგნი „ქართველი ხალხის ისტორია“).

როგორც ვიქტორ ნოზაძე აღნიშნავს, ამ ტერმინის შინაარსში იმალება საიდუმლოება, ერთი მხრივ, მათი მიმზიდველობისა, როგორც ხალხისა, მეორე მხრივ, საიდუმლოება მათი გადარჩენისა.

ქართველი ერი ხშირად დაუპყრიათ, ქართველი ხალხი ~~გაძარცვნილი~~ კიდევაც უცხო ძალას, მაგრამ ამ ბატონობისათვის მას სერიოზულად არასოდეს შეუხედავს. ესაა ქართველი კაცის უპასუხისმგებლობა. როდესაც ამ ბატონობას ბოლო ეღებოდა, ქართველი ხალხი თავისი ხასიათით ისეთივე რჩებოდა, როგორც უნინ იყო. შესაძლოა, შინაგანად უფრო ძლიერიც კი. ესაა მისი ესთეტიზმი. ამასვე შენიშნავდა გრიგოლ რობაქიძეც: „ნიცქეს სიტყვა – რაც ვერ მძლევს, ნხდის უფრო ძლიერს, საქართველოზე თუა გამოჭრილი (რობაქიძე 1996). სწორედ ამ „ესთეტიურმა უპასუხისმგებლობამ“ დაიცვა ქართველების მთლიანობა მათი ისტორიის ცვალებადობის დროს (ნოზაძე 1948: 13). ეს თვისებაა საფუძველი მათი სიხარულისაკენ, ბედნიერებისაკენ, სილალისაკენ სწრაფვისა. რობაქიძე ამასაც ამბობს. „გულმაფინყობა“ არც ისე დასაძრახია, ეს რომ არ გვექონოდა, შესაძლოა, ვერც გადაგვეტანა ამდენი უბედობა, საუკუნოებში თავსდატეხილი“.

ვიქტორ ნოზაძისა და გრ. რობაქიძის ნაწერებში საინტერესოა მსჯელობა ქართველი კაცის რელიგიასთან, პოლიტიკასთან დამოკიდებულების შესახებ. ვიქტორ ნოზაძე ძირითადად ევროპელთა მოსაზრებებს აანალიზებს, თუმცა მისი დაკვირვებანიც ბევრია. ამგვარი მსჯელობის პროცესში იკვეთება ძირითადი შეხედულება: თვითონ ქართველის ბუნებაში ბევრია ქრისტიანული, მაგრამ ის არ არის ფორმალისტი. ქართველი კაცის ურთიერთობა ღმერთთან თუმცა ღრმა არის, მაგრამ ამავე დროს არის უფრო სადა და უბრალო. ქრისტიანი ქართველი შემწყნარებელია სხვა რელიგიათა მიმართ.

ქართველის ბუნება ამქვეყნად ბევრ რამეს სიცოცხლის, ადამიანის, სამშობლოს მიმართ უსაზღვრო სიყვარულს უქვემდებარებს. მისთვის ფასეულია შინაგანი თავისუფლება, შინაგანი სიკეთე, გულის კარნახი (გავისხენოთ ვაჟას პოემები, კონსტანტინე გამსახურდიას რომანები...).

გრიგოლ რობაქიძის აზრით, ქართველი კაცი ერთდროულად ქრისტიანიცაა და წარმართიც. საერთოდ, ის არ ხედავდა დაპირისპირებას ქართულ წარმართობასა და ქრისტიანობას შორის. ქრისტიანობა წარმართობის უშუალო გაგრძელება-განვითარებად მიაჩნდა. თანაბრად ხიბლავდა წარმართობის ხორციელება და ქრისტიანობის სულიერება. გრ. რობაქიძის აზრით, ქართული კულტურის მომავალი აღორძინება სწორედ მათ ერთიანობას უნდა დაყრდნობოდა.

გრ. რობაქიძე ამბობდა, რომ ქართველისათვის მზე და ღმერთი ერთი და იგივეა: სიცოცხლის, ბედნიერების, სიხარულის წყაროა.

1926 წელს, ხუთი წლის გასაბჭოებულ საქართველოში გამოშვებულ ჟურნალ ქართულ მწერლობაში გამოქვეყნდა წერილი „ფიქრები საქართველოზე“, რომლის ავტორი იყო 30 წლის ნიკოლო მინიშვილი (სირბილაძე), მაშინ უკვე ცნობილი მწერალი, პროზაიკოსი და პოეტი (1896—1937). ნიშანდობლივია, რომ ქართული ხასიათის თავისებურებათა შესახებ 20—იან წლებში ატეხილი კამათის ბიძგი და იმპულსი სწორედ ემიგრაციიდან მოდიოდა. ნიკოლო მინიშვილმა წერილი 1922 წელს სტამბოლიდან გამოგზავნა...

ეს იყო ქართული ხასიათის, ქართული კულტურისა და ისტორიის ისეთი უარყოფითი შეფასება, რომლის გვერდით ერთბაშად გახუნდა ადრე გამოთქმული მძაფრი კრიტიკული თვალსაზრისები. გავისხენოთ ჟამთააღმწერელი, დავით გურამიშვილი, ილია ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი.

ნიკოლო მინიშვილი წერდა: „როცა გადახედავ ჩვენს ისტორიას — იქ მე ღვთის ხელს ვერ ვნახულობ. ჩვენი არსებობის დაცინვაა განგებისა ჩვენს თავზე. ჩვენშია ჩამოყვარებული ღმერთი და რწყილი, ეშმაკი და ანგელოზი, ნიჭი და ყიყვი... არის რაღაცა შეკონინებული და გადაყრილი, მიბნეულ-მობნეული. ხერხემალს ქართული იდეისა მე ვერ ვპოულობ და ვერც აზრს საქართველოსას წარსულში ნუთუ საბოლოოდ და სამუდამოდ მოკლებულია საქართველო იმ „ნათლის სვეტს“, რომელიც წინ მიუძღვის ყოველს ხალხს ახალის სიტყვისა და შემოქმედებისაკენ. ორი ათასი წლის განმავლობაში მე ვერ ვხედავ ამას და მეექვსეა თვით რუსთაველიც: თუ ის ჩვენი ცხოვრებისაგანაა, უსათუოდ გაუგებრობაა თუ არადა — ან რუსთაველი არაა ქართველი, ანდა მისი პოემა ადვილად ნაშოვნია სადმე... საქართველო პასიური მოვლენაა. მისი ენერჯია გამოწვეული იყო სხვა, მის გარეშე მყოფ მოვლენისაგან (ენერჯია ჭიის, როცა მას ფეხს აჭირებენ), შინაგან აქტივობას მოკლებული იყო საქართველო... აქედანაა მისი „უშვილოსნობა“ ანუ ბერნობა... ამის შედეგია სიმჩატე ქართველი

არსებისა, ქართული ჭკუისა... დღეს ყოველ გაკოტრებულ პოლიტიკოსს თავი წმინდა სებასტიანე ჰგონია, რომელიც დაისრულია სამშობლოთი და სამშობლოსათვის. ყოველი მემშანინი, რომელიც ვერ ახერხებს ნამდვილი საქონლით სპეკულაციას, სპეკულანტობს დღეს საქართველოს სიყვარულით" (მინიშვილი 2006: 20—23).

საქართველოს ისტორიის დიდებულმა მკვლევარმა, ასევე ემიგრაციაში მყოფმა ზურაბ ავალიშვილმა, ერთმანეთისაგან გამიჯნა ორგვარი საქართველო: საქართველო არ არის მხოლოდ გულადი მეფეების ისტორია, არსებობს სხვა საქართველოც: ესაა საქართველო რეულგანდგომილ მეფეთა, მგლებად ქცეულ მოძღვართა, ყმებით მოვაჭრე თავადთა... ეს ორი საქართველო ერთიმეორის გვერდით ცხოვრობდა, ერთიმეორეში არასოდეს გათქვეფილა, მაგრამ ხშირად ერთი გამოჩნდებოდა ხოლმე წინა პლანზე, ხოლო მეორე ჩრდილში რჩებოდა.

ჩანს, მე-20 საუკუნის 20-იან წლებში ქართველი ემიგრანტებისათვის წინ „მეორე საქართველო“ წამოვიდა, ამიტომაც ბიძგი მისცეს პოლემიკას. საქართველოში ბევრი აღაშფოთა ემიგრანტთა და განსაკუთრებით ნიკოლო მინიშვილის შეხედულებებმა. პოლემიკაში ერთ-ერთი პირველი გრიგოლ რობაქიძე ჩაება. საინტერესოა, რომ ამ შემთხვევაში მან არ გაიზიარა მინიშვილის სკეპტიციზმი. თუმცა მაზე ადრე თავადაც განაცხადა: „ჩვენ მენჭერიმანეებიცა ვართ და რაინდებიც, ქართველი კაცი ლაქიაც არის და მეფეც, უულიკიც და არისტოკრატიც... საქართველოს არ სჯერა თავისი თავისა, სურს სხვა იყოს. ქართველი გაურბის თავის თავს (ცულს), რომ ნახოს თავის თავი (უკეთესი) ან კიდევ: „მე მუშინია არა ვთქვა მაინც, რომ საქართველო არის მიქარვა“ (ლექსი „საკუთარი ტოსტი“) (რობაქიძე 1920).

1927 წელს გრიგოლ რობაქიძე აღარ ფიქრობდა ასე. ამ წლის „ქართული მწერლობის“ პირველ ნომერში დაბეჭდა წერილი „საქართველოს ხერხემალი“. ამჯერად მან უარყო მინიშვილის მოსაზრებანი, გულგატეხილობა და განაცხადა: ქართული ეროვნული ენერჯია არაფრით ჩამოუყვარდება სხვა ხალხებისას. მან წინ წამოსწია ის „პირველი საქართველო“, ასახული „ქართლის ცხოვრებაში“. საქართველო ცოტნე დადიანით, სარგის ჯაყელით... რუსთაველი ქართული კულტურის უღრმესი ფენებიდან ამოზრდილ მოვლენად მიიჩნია. წერილში გაიხსენა „შუშანიკის ნამება“, „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება“, მთანმინდელეები და დაასკვნა, რომ „ამის შემდგომ, რასაკვირველია, რუსთაველი აღარ არის გაუგებრობა“ (რობაქიძე 1927: 29—37).

საინტერესოა და ნიშანდობლივი იყო მთავარი ძარღვი ამ პოლემიკისა: იყო ცოტნე თავდადებული, მღვდელი თევდორე (ლეთის ხელი), მაგრამ იყო რუსუდან დედოფალი, ძმისწულის მკვლელობა რომ დაგვემა, (ემშაკის ხელი ათამამებდა). პოლემიკა 70 წლის შემდეგ, 1993 წელს გაგრძელდა. ამჯერად უკვე „კავკასიონის“ ფურცლებზე

თემურაზ მაღლაფერიძის თაოსნობით. მასალები ცალკე წიგნადაც გამოიცა 2006 წელს ლევან ბრეგაძის რედაქტორობით.

შეფასებებში ჩანდა ის შეხედულებებიც, რომელთა მიხედვით მინიშვილი და საერთოდ ემიგრანტი მოღვაწეები ზერელედ და ფრაგმენტულად იცნობდნენ საქართველოს ისტორიას და ქართულ ლიტერატურას, რომ ამ ნიჰილიზმით ფარავნენ თავიანთ უმოქმედობას და პასიურობას.

ნიკოლო მინიშვილის ნიჰილიზმი ბევრმა ზოგადად ემიგრანტ მოღვაწეთა შეხედულებების, ობიექტური ვითარებიდან (ქვეყნის მდგომარეობა და პირადი ცხოვრება) გამომდინარე უიმედო, სასონარკვეთილი განწყობილებების, მომავლზე გულგატეხილობის გამოვლინებად მიიჩნია. რა თქმა უნდა, ემიგრანტ მოღვაწეთა ტკივილი დიდი იყო. გულგატეხილობას ჰქონდა რეალური საფუძველი, ამდენად მათი პესიმიზმი, თუნდაც საქართველოს წარსულისა და ქართული ბუნების ამგვარად გააზრება მოულოდნელი არ იყო. "სასონარკვეთილება თუ სკეპსისი, რომელიც მის ნააზრევში მერე განვითარდება, დამარცხებული ქვეყნის შვილის სასონარკვეთილებაა. ანმყოში თითქოს ალარ არსებობს. ან უკვე დამოუკიდებლობადაკარგული ქვეყნის მოქალაქე საკუთარი ერის თვისებებს ჩაუკვირდება" (ნიშნინიძე 2006: 218)

რა თქმა უნდა, ზოგჯერ ემიგრანტთა მოსაზრებანი, მათი გულგატეხილობა არ იყო მხოლოდ გოდება, სასონარკვეთა. ეს იყო სწორედ ის რომ ჩაკვირდება, განსჯის სურვილი, იმედის გაღვიძების ცდა... ჯერ კი უარყოფითი უნდა გამოეტანათ სააშკარაოზე. დაკვირვებამ და ფიქრმა ისინი მიახვედრა, რომ მხოლოდ გმირებით თავმომწონება ქვეყანას არ გამოადგებოდა. „ექიმმა“ უნდა დაამშვიდოს სწეული, რწმენა შთაუგონოს განკურნებისა, მაგრამ თუ კი უარყოფს სწეულების აშკარა სიმპტომებს და დაბეჯითებით არწმუნებს სწეულს, ყველაფერი რიგზეა და შენზე ჯანმრთელი არავის არისო, ეს ხომ მკურნალობაზე ხელის აღებას ნიშნავს და რა ფასი ექნება ამგვარ ფსიქოთერაპიას" (ნატროშვილი 2006: 152).

ქართველი ემიგრანტებს ზოგჯერ გამოვლენილი უიმედო განწყობილებებისა და სკეპტიციზმის გამო სამშობლოს სიძულვილს ვერ დავაბრალებთ, ვერც იმას ვიტყვით, სათანადოდ არ იცნობდნენ საქართველოს წარსულს, არ აფასებდნენ გმირებს, მაგრამ, როგორც მინიშვილი წერდა, „ემიგრანტობა მეტად ცუდი „ავადმყოფობაა“ და ქართველ ემიგრაციას რომ განსაკუთრებული ტკივილი მართებს ეს, ცხადია“ (მინიშვილი 2006: 14)

ემიგრანტული მწერლობის ერთი თავისებურება, თუ შეიძლება ამას თავისებურება ვუნოდოთ, ეს არის გამოკვეთილი ინტერესი იმდროინდელი საქართველოს, განსაკუთრებით, იქ მიმდინარე ლიტერატურული პროცესების მიმართ. სამშობლოსთან დასაკავშირებლად ემიგრანტები ათასნაირ კონსპირაციულ ხერხს მიმართავდნენ, ცდილობდნენ, დროულად მიეღოთ ლიტერატურა.

ყველაფერს სათანადოდ აფასებდნენ, თავიანთ პოზიციასაც გამოხატავდნენ. მხედველობაში გვაქვს ვიქტორ ნოზაძის, ვლადიმერ ბაქრაძის, ნოე ჟორდანიას, ისიდორე მანწკავას, შალვა ამირეჯიბის, ალექსანდრე მანველიშვილის, გიორგი გვაზავას, ზურაბ ავალიშვილის და სხვათა ლიტერატურულ-კრიტიკული ნერილები. როგორც ემიგრანტული პრესა ცხადყოფს, ხშირად ცხარე კამათი იმართებოდა რომელიმე საკითხის ან ლიტერატურული გმირის გარშემო. ცხადია, ემიგრანტი მოღვაწეები სამშობლოდან მიღებული ინფორმაციებისა თუ მხატვრული ლიტერატურის საფუძველზე თავიანთი შეხედულებების არა მხოლოდ დაფიქსირებას, არამედ, შესაძლოა, შეფასებასაც ახდენდნენ. ამგვარ მსჯელობათა პროცესში გაბნეულია მოსაზრებანი ქართულ ხასიათზე, ქართველი კაცის ბუნებაზე. მაგალითად, მიხეილ ჯავახიშვილის რომანი „ჯაყოს ხიზნები“ საქართველოში 1924 წელს „მნათობში“ დაიბეჭდა. როგორც ირკვევა, პარიზში იმავე წელს მიიღო ვლ. ბაქრაძემ. 1929 წელს ჟურნალ „კავკასიონში“ ცხარე დავა გაიმართა ამ რომანის გარშემო. ერთიმეორის მიყოლებით, მე-2- მე-3 და მე-5 ნომრებში, გამოქვეყნდა ვლადიმერ ბაქრაძის, ვიქტორ ნოზაძის, ისიდორე მანწკავას ნერილები. თეიმურაზის, ჯაყოს და რომანის სხვა მოქმედი პირების ხასიათების შეფასებათა პროცესში გამოიკვეთა ემიგრანტთა როგორც იდეოლოგიური შეხედულებანი, ზოგადად ქართული ბუნების ზოგიერთი თავისებურებაც. ეს ყველაფერი, ვფიქრობთ, დღევანდელობისთვის მეტად მნიშვნელოვანია, ამავე დროს მოითხოვს შემდგომ კვლევა-ძიებას.

ემიგრანტ მოღვაწეებს მდგომარეობის სირთულე, ნოსტალგიის სიმწარე აიძულებდათ, ზოგჯერ ყოფილიყვნენ სასონარკვეთილნი, სკეპტიკოსები, მაგრამ ამავე დროს ფიქრობდნენ ქართველი კაცის ხასიათის თავისებურებებზე, აკვირდებოდნენ ქართული ბუნების უარყოფით მხარეებს, ცდილობდნენ მოექებნათ გამოსავალი. მათ ისიც იცოდნენ, რომ ნაკლი ყველა ერს აქვს. „სამანს გარეთ“ დარჩენილთათვის სამშობლოს ბედუკულმართობა და ერის მანკიერებანი უფრო მკვეთრად ჩანდა, ემიგრანტი მოღვაწეები იმასაც აცნობიერებდნენ, რომ ამ მანკიერებათა გამომჟავნება იყო უპირველესი გზა ერის გაჯანსაღებისა, განმტკიცებისა. მიტომაც არ ემინოდა ნიკოლო მინიშვილს იმის შედეგისა, რასაც ამბობდა: „გზის ძებნა და ეჭვიანობა, საკუთარი თავის კრიტიკა და მეტის სურვილი — ეს არაა პესიმიზმი, ახალგაზრდა უნდა აღიზარდოს ამ ძიებისა და აზროვნების ატმოსფეროში“ (მინიშვილი 2006: 73). ძიება და აზროვნება კი გამოარჩევს, თვისებათაგან რომელი გამოადგება ქართველ კაცს სამომავლოდ. ველაფერი ხომ განვითარებადია. მათ შორის ეროვნული ხასიათიც.

დამონშებანი:

ასათიანი 1980: ასათიანი გ. სათავეებთან. ცისკარი, 5, 1980.

- ბაქრაძე 1999: ბაქრაძე ა. კარდუ. გრიგოლ რობაქიძის ცხოვრება და ღვაწლი. თბ.: 1999.
- ბაქრაძე 2006: ბაქრაძე ა. მკვახე შეძახილი. ნიგნში: „ფიქრები საქართველოზე“. ლევან ბრეგაძის რედაქტორობით. თბ.: გამომცემლობა „ინტელექტი“, 2006.
- მინიშვილი 2006: მინიშვილი ნ. ფიქრები საქართველოზე. თბ.: გამომცემლობა „ინტელექტი“, 2006.
- ნატროშვილი 2006: ნატროშვილი თ. რომ მომავალი ჩვენია. ნიგნში „ფიქრები საქართველოზე 2006“.
- ნიშნიანიძე 2006: ნიშნიანიძე რ. თაობათა გადაძახილი. ნიგნში „ფიქრები საქართველოზე“. ლევან ბრეგაძის რედაქტორობით. თბ.: გამომცემლობა „ინტელექტი“, 2006.
- ნოზაძე 1948: ნოზაძე ვ. გარდასულ ჟამთა საქმენი და ამბავნი. ხელნაწერი 1948. ქართული ემიგრაციის მუზეუმი.
- რობაქიძე 1917: რობაქიძე გრ. რაინდული საქართველო. გაზ. „საქართველო“, 32, 1917.
- რობაქიძე 1920: რობაქიძე გრ. ნერილები. გაზ. „ბარიკადი“, 1 თბ.: 1920..
- რობაქიძე 1989: რობაქიძე გრ. გველის პერანგი. ფალესტრა. თბ.: 1989.
- რობაქიძე 1927: რობაქიძე გრ. საქართველოს ხერხემალი. ქართული მწერლობა, 1, 1927.

**ლიტერატურა კაფეში
ანუ**

**ლიტერატურული კაფეს რაობა თანამედროვე
ლიტერატურულ პროცესებთან მიმართებაში**

დღევანდელი არცთუ ისე დადებითად განგვანყობს სამყაროს, მისი ცივილიზაციისა და კულტურის მიმართ. პოლიტიკური, ეკონომიკური და სოციალური გარდაქმნები, ცოდნის შექმნის დაჩქარებული ტემპი, საინფორმაციო საშუალებათა სიმრავლე ოპტიმიზმით კი არ გვმსჭვალავს, არამედ, ცოტა არ იყოს, შიშსა და უნდობლობას გვინერგავს და ისტორიასა თუ ლიტერატურაში არქაული და იმედის მომცემი სანყისების ძიებას გვაიძულებს. ინფორმატიკის განვითარება ინვეეს ეჭვს, ხომ არ ქცეულა წიგნი დრომოჭმულ „პროდუქციად“, ნათელ გამოხატულებად იმ დისკრედიტაციისა, რომელშიც იგი იმყოფება თვითგამოხატვის სხვა საშუალებების სასარგებლოდ, რომლებიც უპირატესობას ანიჭებენ ზეპირმეტყველებას მწერლობის ხარჯზე?

აღსანიშნავია, რომ არასოდეს ყოფილა იმდენი მოყვარული მწერალი რამდენიც დღესაა და მიუხედავად ამისა, ბევრი ფიქრობს, რომ მწერლობის „აღსასრული“ მოახლოებულია. ერთი რამ ცხადია: დღეს ნაშლილია საზღვრები ნამდვილ ლიტერატურასა და არალიტერატურას შორის, ჟანრები არეულია, ყველაფერი მოთავსებულია ერთ სიბრტყეზე, ბაზარი გადატიერთულია ისეთი ფალსიფიცირებული პროდუქციით, რომელიც მკითხველს გემოვნებას უყალბებს და გულს უტეხს. თითქოს ჭეშმარიტი მწერლები გარიყულნი არიან; ბოლო პერიოდის ეკონომიკური კრიზისის პირობებში, წიგნებისათვის გამოყოფილი ინფორმაციული დანართები შემცირდა. მრავლად არსებობს „კომერციული ლიტერატურა“, რომელიც ყოველთვის არსებობდა, მაგრამ დღეს ის აღმავლობას განიცდის და, ყველაზე მეტად, ხელს უწყობს მენტალობის გადაგვარებას. ირგვლივ დაბნეულობაა და ამ ფონზე ჩნდება ილუზია, თითქოს ლიტერატურა შეიძლება გართობის საგანი, კომერციის ჩვეულებრივი საქონელი გახდეს. ეს პროცესი მსოფლიო მასშტაბის გახდა.

ნამდვილი ლიტერატურა ველარ აღწევს პრივილეგირებული საქონლის სტატუსს, როგორც შიდა, ისე საერთაშორისო დონეზე. მას არა აქვს უნარი, სწრაფად მოიტანოს დიდი შემოსავალი. მისი ბუნებიდან გამომდინარე, ცუდადაა შეიარაღებული მასმედიის რეკლამებთან საბრძოლველად, რომლებიც წინ სწევენ უბრალო, მოკლედ მოცემულ კონსენსუსის ნაწარმოებებს, ლიტერატურას არ

ძალუძს ამგვარი ნიუანსებით დაიტვირთოს თავი, რათა უფრო დიდ მკითხველს მისწვდეს. დღეს ის, ძირითადად, კინოს ამარაგებს სცენარებით, ასევე, ნაკლები ნარმატიება აქვს ელექტრონულ თამაშებთან შედარებით, რომლებიც შექმნილია შუა საუკუნეების ეპოპეების ან ყველა ჟანრის სიმულაციების საფუძველზე. თავის დროზე ხომ კინომ შთანთქა იმ სივრცის დიდი ნაწილი, რომელიც ლიტერატურული ტიპის თბრობას ეკავა!

თანამედროვე ლიტერატურული პროცესებისადმი თავის დამოკიდებულებას ცნობილი ფრანგი ლიტერატურათმცოდნე - ალენ ნადო - შემდეგნაირად გამოხატავს. ის წერს:

„საყოველთაო გამოტვინების საქმეში, ცხადია, რომ ლიტერატურა რჩება, მისდაუნებურად, წინააღმდეგობის გამწვევ კერად, თანაც საშიშ კერად, რადგანაც ლიტერატურას შეუძლია ირონიისა და კრიტიკული სულის მეშვეობით, ისე შეარყიოს სოციალური კონსენსუსის საფუძველები, ვითომც არაფერი მომხდარა [...] ლიტერატურა დაყვანილია იმ მგომარეობამდე, რომ მან უნდა წარმოშვას ცოდნა საკუთარ რაობაზე, რითაც უკუეფექტს გამოიწვევს საკუთარ ფიქციებში, ამის შედეგად მიაღწევს ავტონომიას, ურომლისოდაც იგი განწირულია გზიდან გადახვევისკენ. ლიტერატურა აღარ ღელავს არსებობის ჰიპოთეტიკურ ნებართვაზე, რომელიც მისთვის საზოგადოებას უნდა მიეცა ეკონომიკური კრიტერიუმების მიხედვით და გარკვეული შეზღუდვებით, თითქოს ლიტერატურა ფუფუნების საგანი ყოფილიყოს, ამგვარი მოსაზრება მისი დამოუკიდებლობის საბუთია და ლიტერატურის განახლების გარანტიას იძლევა“ (საღვასი... 2000: 62-63).

ამგვარი ოპტიმისტური თვალსაზრისის მიუხედავად, ნათელია, რომ გრძელდება კრიზისის ის ხანა, რაც ლიტერატურას დაუდგა 20-30-ოდე წლის წინ მსოფლიო მასშტაბით. მისთვის განკუთვნილი ადგილის შევიწროების ფონზე, შეიცვალა ისეთი პროპაგანდისტული ორგანიზმების ხასიათი, მასშტაბები და ფორმები, როგორიცაა ლიტერატურული სალონები და კაფეები. თითქოს, თანამედროვე ლიტერატურული პროცესების შემადგენელ ნაწილად იქცა დღეს სოკოებივით მომრავლებულ კაფე-რესტორნებში ლიტერატურული ნაწარმოებების შექმნა ან უკვე შექმნილის კითხვა-ინტერპრეტაცია. ასეთი კაფე-რესტორნები უკვე მთლიანად იღებენ თავიანთ თავზე იმ ყველაფრის საზოგადოებისთვის გაცნობას, რაც საერთოდ დაკავშირებულია ლიტერატურასთან, ხელოვნებასთან ან კულტურასთან. მათ ხელი მიუწვდებათ როგორც ადგილობრივ, ეროვნულ, ისე უცხოურ ლიტერატურაზე. ამა თუ იმ კაფეს სარეკლამო განცხადებაში ნათქვამია, რომ კაფეს მისიაა, რაც შეიძლება ბევრ ადამიანში გააღვივოს კითხვის სურვილი და დახვეწოს მათი ლიტერატურული გემოვნება. მათი მიზანია, მკითხველი და მწერალი ერთმანეთს შეახვედროს, ასევე, დააახლოვოს ის ადამიანები, ვისაც კითხვა უყვარს ან ერთმანეთისთვის ემოციების გაზიარება

სწადია: ამ განცხადებებს დღეს დიდი გამოხმაურება აქვს, რასაც ადასტურებს ის ფაქტი, რომ ლიტერატურული კაფეები სტუმართა სიმცირეს ნამდვილად არ „უჩივიან“. ბუნებრივია, ისმის კითხვები: რასთან გვაქვს საქმე, ლიტერატურით ადამიანების უფრო და უფრო მეტად გატაცებასთან თუ ლიტერატურასთან არასერიოზულ დამოკიდებულებასთან, რაც კიდევ ერთხელ ცხადყოფს ხელოვნების კრიზისის არსებობას? აქვს თუ არა იგივე როლი დღეს ლიტერატურას კაფეში, რაც წინათ ჰქონდა? რა დადებითი მხარე აქვს ამ მოვლენას და რა — უარყოფითი?

ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ლიტერატურული ნაწარმოებების კითხვას განმარტობა სჭირდება. კითხვის დროს, მკითხველმა თავის თავში წარმოსახვა თუ არ გააცოცხლა და წიგნში საკუთარი თავი არ მოძებნა, სხვაგვარად, ვერანაირ ესთეტიკურ სიამოვნებას ვერ მიიღებს და არც კითხვას ერქმევა კითხვა, მაგრამ მოგეხსენებათ, ბოლო ხანებში კითხვის მოდალობები საგრძნობლად შეიცვალა. გაჩნდა კითხვის, ასევე, წერის ახალი საყრდენები, აღარაფერს ვამბობთ ვირტუალურ სამყაროზე, რომელმაც ლიტერატურული ნაწარმოებების ახალი ფორმები გააჩინა. წარმოიშვა სხვადასხვა საშუალებები, რათა თანამედროვე ლიტერატურა და ლიტერატურული პროცესები წარმოჩენილიყო სრულყოფილად, მთელი თავისი მრავალფეროვნებით და გავრცელებულიყო, რაც შეიძლება, ფართო საზოგადოებაში. ამ მიზანს ემსახურება ლიტერატურული ფესტივალები, რომლებიც განაახლებენ ჟანრებს, გვთავაზობენ ინოვაციებს, რაც მდგომარეობს ნაწარმოებების თავად ავტორთა მიერ ნაკითხვაში, ასევე, ამ პროცესებში მსახიობებისა და მუსიკოსების მონაწილეობაში. ახალგაზრდა მწერალთა მხარდასაჭერად და გასამხნეველად ეწყობა არაერთი ასეთი ფესტივალი, ასევე, წიგნის ფესტივალები, წიგნის სალონები, მწერლისა და მკითხველის შეხვედრები, ლიტერატურული გასეირნებები და სხვა. ამ ყველაფერში მიუღებელი, ერთი შეხედვით, არაფერია.

რაც შეეხება კაფეს, ის დიდი ხანია, დაკავშირებულია მწერალთა და ხელოვანთა ცხოვრებასთან, იდეების ცხოველმყოფელობასთან. აკი ბალზაკმა მას „ხალხის პარლამენტი“ უწოდა.

ლიტერატურული კაფე ის მაგიური ადგილი იყო, სადაც სტუმართმოყვრული და თბილი ატმოსფერო სუფევდა და ადამიანები იქ თავს მყოდროდ გრძნობდნენ.

კაფეების დამაარსებლებად გვევლინებიან თვით მწერლები, წიგნით მოვაჭრეები და გამომცემლები.

დღეს, არაერთ ქვეყანაში არსებობს ასოციაციები, რომლებიც თავიანთ რიგებში აერთიანებენ რამდენიმე ათეულ წევრს, რომლებიც ლიტერატურულ კაფეებს კურირებენ. იქ იმართება შეხვედრები და დებატები კულტურის საკითხებზე. ყოველი შეკრება ეწყობა წინასწარ განსაზღვრულ თემასთან დაკავშირებით და საზოგადოება მინვეულია სამსჯელოდ და საკამათოდ. შეხვედრები ზოგჯერ გაცოცხლებულია

მუსიკით, თეატრალური წარმოდგენებით, მუსიკალურ ინსტრუმენტებზე ცოცხალი შესრულებით. ეს ასოციაციები, ყოველ წელს მონაწილეობენ სხვადასხვა ღონისძიებაში. მაგალითისთვის, საფრანგეთში ყველაზე მეტად ცნობილ ასოციაცია — „პოეტების გაზაფხულს“ დავასახელებდით. კაფეები ჩართულნი არიან სხვადასხვა სტრუქტურებში, ისინი პუბლიკას წარუდგენენ პოეტებს, მათ მხატვრულ ქმნილებებს, აცოცხლებენ შემოქმედებით წრეებს.

აქვე უნდა ითქვას, რომ ლიტერატურული კაფეების გარდა, არსებობს ისტორიული კაფეები, რომლებიც ყოველ წელს აწყობენ მხატვრების გამოფენებს, ფილოსოფიურ შეხვედრებს, კონფერენციებსა თუ სიმღერისადმი მიძღვნილ საღამოებს. მთავარი მიზანი ამ კაფეებისა, მდგომარეობს იმაში, რომ შემოინახოს კაფეს სულისკვეთება და ტრადიცია, გაზარდოს მათი სოციალური, ეკონომიკური და კულტურული როლი როგორც დიდ ქალაქებში, ისე პროვინციებში. კიდევ, არსებობს ფილოსოფიური კაფეები. ის 1992 წ. დაარსდა პარიზში ფილოსოფიის პროფესორ მარკ სოტეს ინიციატივით. არსებობს, ასევე, პოლიტიკური და მოქალაქეთა კაფეები, რომლებიც ფილოსოფიური კაფეების „ჩამომავლები“ არიან.

როდესაც კაფე ევროპაში პირველად გამოჩნდა — ეს იყო XVII ს. I ნახევარი — მას უკვე დიდი ხნის ისტორია ჰქონდა აღმოსავლეთში. ამ სტიმულის მომცემ დაწესებულებებს ძალზედ აფასებდნენ მუსლიმანები. ევროპაში ლიტერატურული კაფეები მოდაში შემოდის საფრანგეთის რევოლუციის დროს. „როცოპე“ — პირველი პარიზული ლიტერატურული კაფე — 1636 წ. გახსნა სიცილიელმა ბურჟუამ ფრანჩესკო პროკოპიო დე კოიტელიმ. კაფე ძალიან მალე გახდა ისეთი ცნობილი ადამიანების თავშესაფარი ადგილი, როგორებიც იყვნენ ლაფონტენი, დიდრო, ბომარშე, შემდეგ, ბენჟამენ ფრანკლინი, მოგვიანებით, ანატოლ ფრანსი და სხვები.

„ვოლტერი და ჟან-ჟაკ რუსო იქ ხშირად დადიოდნენ და ამგვარად ჩაუყარეს საფუძველი ერთ-ერთ პირველ ლიტერატურულ კაფეს. დიდრომ იქ ჩაიფიქრა თავისი „ენციკლოპედია“, ხოლო ბენჟამენ ფრანკლინმა — შეერთებული შტატების კონსტიტუცია.“ (პროკოპი 1998:).

კაფეს სტუმრობდნენ გამოჩენილი ხელოვანები და პოლიტიკური მოღვაწეები. ისტორიული კაფეების ცნებაც ამ ეპოქაში გაჩნდა. მას უწოდებდნენ ადგილს, სადაც „კარგად ფიქრობენ“ და „კარგად საუბრობენ“ ერთად.

თუ ისტორიას მივყვებით და თან კლასიკურ მაგალითებს მოვიხმობთ, ვიტყვით, რომ ძალზე ცნობილი იყო პარიზის შემდეგი კაფეები: „მრგვალი მაგიდა“, რომელიც 1739 წ. გაიხსნა და სამ თვეში ერთხელ ჟურნალსაც გამოსცემდა, 1812წ. დაარსებული კაფე „ორი მაიმუნი“, რომელიც ყოველთვის დიდ როლს თამაშობდა პარიზის ინტელექტუალურ და ლიტერატურულ ცხოვრებაში. XIX ს. ბოლოს მისი ხშირი სტუმრები იყვნენ ვერლენი, რემბო და მალარმე, ასევე

поэтов русского Парижа не были ограничены лишь опытом акмеизма и через него – обращенностью к классической традиции, хотя, конечно, именно эта тенденция здесь преобладала. Не забудем, вместе с тем, что первые поэтические, литературно-художественные объединения, возникшие в Париже в начале 1920-х годов – «Палата поэтов», «Гатаралак», «Через» – ориентировались в первую очередь на опыт русского и европейского авангарда. И хотя в дальнейшем преобладание традиционализма в парижской поэзии стало очевидным, – все же в творчестве целого ряда поэтов, участников этих объединений, опыт русского авангарда неизменно присутствовал и во второй половине 1920-х, и в 1930-е годы.

Попробуем, оценивая характер взаимодействия двух потоков разделенной литературы, проследить – хотя бы пунктирно – пути развития одной из традиций, рожденных русским футуризмом – традиции поэтической зауми. Напомню, что заумь появилась в русской поэзии в начале века; отправными вехами в ее истории можно условно назвать «Бобзоби пслись губы...» В. Хлебникова (1908–1909) и «Дыр бул шыл» А. Крученых (1913). Уже первые поэтические опыты Хлебникова и Крученых демонстрировали разные возможности зауми в овладении тем сверхсмыслом, который, по их убеждению, был недоступен для традиционного поэтического языка. Понятие «заумь» у Хлебникова было очень объемным, оно включало в себя и «волшебную речь», и «язык богов», и «безумный язык», и «личный язык»; одним из главных моментов его теории зауми было не соперничество с разумом, а, напротив, устремленность к нему, убежденность в том, что «есть способ сделать заумный язык разумным» (Хлебников 1986:628). Крученых же, напротив, видел силу поэтической зауми именно в освобождении от смысла. И все же не просто сила отрицания, смысловой нигилизм определяли суть его поэтической системы. Он утверждал, что ориентация на форму (фонетическую сущность слова), освобожденную «от груза смысла», не делает эту форму бессодержательной. Напротив – создаваемые новые сочетания звуков (фонем), отстраняясь от значений «общего языка», вводят поэзию, по замыслу автора, в сферу нового смысла, определяемого силой свободной эмоции. «Лилия прекрасна, но безобразно слово лилия захватанное и «изнасилованное». Поэтому я называю лилию *еуы* – первоначальная чистота восстановлена» (Крученых 1992:123).

Значит, не стремление к разрушению было в основе поиска, предпринятого Крученых, а попытка создания новой эстетики. Отсюда – и предлагаемые им в рамках этой эстетики понятия «фактура» и «сдвиг», определяющие деформацию стиха на всех уровнях: графическом, звуковом, синтаксическом, семантическом. Последние два уровня особенно интересны, поскольку ведут к расширению понятия зауми, выходящей за пределы фонетики, вбирающей в свои границы грамматические и семантические параметры – и, значит, создают

დღეს ლიტერატურული კაფეები პროგრესს განიცდის და ძალზე პოპულარულია მთელ მსოფლიოში.

მაგალითად, პარიზის ერთი ასეთი კაფე „Arhtur-Nogent“ რეკლამაში შემდეგნაირადაა წარმოდგენილი:

„ეს არის ცხოვრების ადგილი... კაფეს კედლებზე დატოვით თქვენი ნაზრევი, იდეა, ფოტო, ნახატი, სკულპტურული ნამუშევარი, ისარგებლეთ ვერნისაყებით და გაუზიარეთ ერთმანეთს თქვენი ემოციები და სიყვარული ხელოვნებისა და ლიტერატურის მიმართ.“

კაფე „les Editeurs“ — ის სარეკლამო განცხადებაში შემდეგს ვკითხულობთ:

„ძნელია, ერთი სიტყვით განისაზღვროს „les Editeurs“. ეს არის ერთდროულად კაფე, რესტორანი, ბარი, ჩაის სალონი, ბიბლიოთეკა, ორ სართულზე განლაგებული, 200 ადგილიანი კაფე... თქვენ შეგიძლიათ გადაყლაპოთ როგორც ყავა, ისე ნოველა, შესანსლოთ კერძი და რომანი, დღის პრესის ფურცლებთან ერთად დააგემოვნოთ კოქტეილი ან ხამანკები სპექტაკლიდან გამოსვლისას. შეგიძლიათ აიღოთ თაროებზე ჩამწკრივებული წიგნები და გადაიკითხოთ. საგამომცემლო სახლები მათ მრავლად გთავაზობენ – 5000 – ზე მეტს, რომლებმაც ეს კაფე აქციეს როგორც სასადილოდ, ისე ვიტრინად, სადაც ადგენენ წიგნების ფასებს, აწყობენ შეხვედრებს და გამოფენებს. კაფე „Les Editeurs“-ში თქვენ თანაბრად იპოვნით მინიერ და წიგნისმიერ საკვებს“ (ედიტორი 2004:).

უნდა განვაცხადოთ, რომ ლიტერატურულ კაფეთა მოდას, საქართველოც უწყობს ფეხს. თბილისში არაერთი ლიტერატურული კაფეა გახსნილი. აქაც ფერებს თავისებურად ამუქებს რეკლამები, რომლებიც ცნობებსაც გვანვდის და გვეპატიჟება კიდევც. მაგალითად:

„ლიტერატურული კაფე „პაულო კოელიო“ მასპინძლობს სასიამოვნო, დასვენების მოყვარულ, ინტელექტუალურ, გემოვნებიან ადამიანებს. „პაულო კოელიო“ ხშირად გასიამოვნებთ ბლუზის და ჯაზის საღამოებით, ლიტერატურული შედევერებით. ორიგინალურად გაფორმებული წიგნების მაღაზია, ხელით ნაკეთი ნივთების ბუტიკით. უგემრიელესი ევროპული კერძები, ნამდვილი ბრაზილიური ტკბილეული და ბრაზილიური ყავა. მოუსმინეთ ბრაზილიურ მუსიკას და დაათვალიერეთ ექსკლუზიური ფოტოგამოფენები. გეპატიჟებით კაფე „პაულო კოელიოში“ — აცხადებენ კაფეს მესვეურები.

ჭეშმარიტად შესაშური მრავალფეროვნებაა, მაგრამ ძალზე ბევრი ფუნქცია -- ერთი კაფესათვის!

ლიტერატურული კაფეს განვითარების ისტორიის გადახედვით ჩვენ იმის თქმა გვსურს, რომ კარგად გვესმის ამგვარ კაფეთა დანიშნულება და როლი ხელოვნებისა და ლიტერატურის, წერილობითი ძეგლებისა თუ იდეების პროგრესის საქმეში. ნათელია, რომ დიდი ხნის განმავლობაში, კაფეები იყო და დღესაც არის შეკრებისა და წერისთვის ხელსაყრელი ადგილი, მედიტაციის ოთახი, ოცნებისა თუ ფიქრის მიკროკოსმოსი, კონსპირატორთა და

რევოლუციონერთა, მეცნიერთა თუ მხატვრული კითხვის მოყვარულთა თავშესაყარი, ზოგჯერ მუზეუმიც კი, ან სულაც ბიბლიოთეკა, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მაინც ჩნდება კითხვები: რა არის ეს, ახალი გამომსახველობა ხელოვნების განვითარების ისტორიაში თუ ხელოვნებისა და ლიტერატურის კრიზისის გაგრძელება? ხომ არ არის იმის საშიშროება, რომ ხელოვნება და, კერძოდ, ლიტერატურა მხოლოდ ამ ჩარჩოებში მოექცეს? ჩაითვლება თუ არა კაფემი ლიტერატურის განვითარება თანამედროვე ლიტერატურული პროცესების შემადგენელ ნაწილად?

ვფიქრობთ, ამ კითხვებზე პასუხები არაერთგვაროვანი იქნება. ზოგი საკითხს საკამათოდ და საინტერესოდ მიიჩნევს, ზოგიც — არასერიოზულად და უმნიშვნელოდ. ერთნი იტყვიან, არაფერია იმაში მიუღებელი, თუ ვინმე მაგიდასთან ყავის ჭიქით და სიგარეტით ხელში ლიტერატურით ტკბებაო. მეორენი აღშფოთებით შენიშნავენ, ლიტერატურით მანიპულირებენო. მესამენი სკეპტიკურად და უიმედოდ განაცხადებენ, ნიგნს მომხმარებელი დააკლდა, კაფემი შეაულ ადამიანთა უმეტესობა ნიგნებით დამძიმებული თაროებისა და კარადებისკენ არც კი იხედება და იმას უფრო ფიქრობს, რომელი სასმელი ან ნამცხვარი იქნება უფრო გემრიელიო. რაც უნდა ითქვას, იმ აზრს ვერავინ გაექცევა, რომ ლიტერატურა კრიზისშია, ზოგი კომპეტენტური ადამიანის შეხედულებით, უსულო მდგომარეობაშიც კი და ამ ფონზე ლიტერატურული კაფეების, ერთი შეხედვით, ცოცხალი ატმოსფერო, იქ ნაკითხული ლექსები და შესრულებული მუსიკალური ნომრები, სხვადასხვა ატრიბუტებით (ყავის, ჩაის, კოქტეილის ჭიქებით, სიგარეტებით, ჩიბუხებით) „აღჭურვილი“ ადამიანების კმაყოფილი სახეები ვერაფერი იმედის მომცემია.

ცხადია, ბოლო პერიოდში, ლიტერატურა გამოცდის წინაშე აღმოჩნდა. შეცდომაა ლიტერატურის ინდუსტრიულ თუ კომერციულ მოქმედებასთან შერიგება, რაც იმის მაუწყებელია, რომ ლიტერატურას „ძალიან უჭირს“ და რომ მას აცოცხლებს საგამომცემლო მანქანა, რომელიც მოკლევადიან ნარმატივის ტალღას არავისთვის იშურებს. საზოგადოება აბატონებს საომხმარებლო საქონელს. მიუხედავად ამისა, რომ დღევანდელი კრიზისი ძალზე ამცირებს მანევრირების საშუალებებს, უნდა ვიფიქროთ, რომ ლიტერატურა თავისთავად იმდენად არ არის საფრთხეში, რამდენადაც თვითონ ეს საზოგადოებაა საფრთხეში, რომელსაც არ აქვს უნარი ჩასწვდეს ლიტერატურის მიზნებს და მნიშვნელობას, იგნორირებს მას ან ცდილობს დაიმორჩილოს და სამსახურში ჩაიყენოს. საზოგადოება ამგვარი ქმედების გამო განწირულია, რადგან იგი კარგავს საკუთარ ორიენტირებს. თუ საზოგადოება ასეთ მდგომარეობაში დიდხანს დარჩება, მაშინ სოციალურ სხეულს ემოქერება გზიდან აცდენა, მაშინ იგი საკუთარი თავისთვის გახდება „არაკითხვადი“.

დღეს, თანამედროვე ლიტერატურამ, რომელსაც კონკურენციას უწევს ახალი ტიპის თხრობის მანერა, საკუთარი თავის გადასარჩენად, უნდა გადასინჯოს თავისი საგანი და ენის ძალით და ახალი არქიტექტონიკის შემოღებით გაანეიტრალოს გამოსახულების ძალა. ლიტერატურამ თავიდან უნდა გაიაზროს თავისი თავი, შეაფასოს საკუთარი ადგილი იმ საზოგადოებაში, რომელიც ან იგნორირებს მას, ან სურს მისი განდევნა და უთუოდ იპოვნის ძალებს გადარჩენისა და აღორძინებისათვის.

დამონმებანი:

არაგონი 1924: available from

<http://www.unimuenster.de/Romanistik/Aragon/questions.fragon.htm>; Internet.

ედიტორი 2004: available from <http://www.lcsditeurs.fr>; Internet.

კაფეს 2008: www.cafcs.ge; Internet.

ლეკაფე 2007: <http://lescafeslittaires.free.fr/M-PROGRAMME%2006.pdf>; Internet.

ლიტერატურული კაფე 2008: available from

www.videoclipsity.com/videoA17vfkofq/literaturuli.kafe; Internet.

პროკოპი 1998: available from <http://fr.wikipedia.org/wiki/caf%e3%49-Procope/>; Internet

სალგასი... 2000: სალგასი ჟან-პიერ, ნადო ალენ, შმიდტი ჟოელ. თანამედროვე ფრანგული რომანი. თბ.: 2000.

მელიის მითოსური სახე ქართულ ფოლკლორში

განვითარების ევროპულ დონეზე მყოფი ხალხების ზეპირსიტყვიერების უპოპულარულესი პერსონაჟი – მელია ზღაპრულ ეპოსში რეალური მელიისაგან განსხვავებულ და ამავე დროს არაერთფეროვან სახეს ქმნის. ის ძირითადად ცხოველთა ზღაპრების მთავარი გმირია – ტრიქსტეტი – ტრადიციულად ცბიერი, მოხერხებული და მუხანათი. მაგრამ მელია ზღაპრულ ეპოსში მხოლოდ ტრიქსტერი არ არის. ის ზღაპრის სამივე ქვეყანაში გვხვდება, სადაც ტრიქსტერთან ასოციაციის მიუხედავად განსაკუთრებულ სახეს გვაძლევს. აქ უკვე განსხვავებულია მელიის მიზნები და მისი განხორციელებისაკენ მიმავალი გზები.

ჩვენს ნაშრომში სწორედ ამგვარ მელიაზე შევაჩერებთ ყურადღებას, რომელიც ოცამდე ტიპის ქართულ ზღაპარში გვხვდება. აქაც, ცხოველთა ზღაპრების მსგავსად, აქცენტი მის ჭამაზე კეთდება, რასაც უკვე საკრალური დანიშნულება აქვს.

მელია ქართულ ზღაპრებში ძირითადად მცენარეულ საკვებს – ვაზსა და მარცვლეულს ეტანება. მაგალითად, ნოველისტურ ზღაპარში „ობოლი და ქოსამატყუარა“ ობოლი ყვება, რომ ფეხმოტეხილ ფუტკარს, რომელიც ავაზაკმა ხალხმა გუთანში შეაბა და მიწას ახენევიანებდა, მოსწყდა კისერი. ობლის მამამ მოუსვა ნიგოზი „კისერზე ფუტკარს და მოაბა თავი, ნანიგვზარზე კი ხე ამოვიდა, გაიზარდა ერთი უშველებელი, დაისხა კაკალი... კაკალს ყვავი შეეჩვია და სულ გააჩანაგა. ესროლა მამაჩემმა ბელტი და ზედ არ შერჩა?! გაიზარდა ეს ბელტი, გადიდდა, გაკეთდა სახნავ-სათიბი მიწები, გავაშენეთ ზედ ვენახი, დავრგეთ ვაზი... დაისხა ყურძენი, დამნიფდა მშვენივრად. ვაზებზე მტევნები სულ წითლად ღვიოდა. ჩვენ ველით, რომ ან ახლა მოვკრეფთ, ან ახლა. უცებ ერთი მელა-ტურა არ შემოგვეჩვია?! გაგვიოხრა, გაგვიტილა ერთიან, სულ ხელი აგვალეხინა, ერთი სიტყვით წყალი გადაგვინურა, გამოჭამა ვენახი (რაზიკაშვილი 1951: 69-70). ეს პასაჟი ამკარად საკრალური ხასიათისაა. ყველაფერი კი გვირგვინდება მელიისა და ვენახის რიტუალური ურთერთობით, რომელთა სახეებიც გენეტიკურად მოკვდავი და მკვდრეთით აღმდგომი ღვთაების მეტამორფოზულ სახესხვაობას წარმოადგენს. მელია ხომ დიონისეს ერთ-ერთი იპოსტასია (ტოპოროვი 1982: 57). მელიის სახე არც ხალხური პოეზიისათვის არის უცხო. ზღაპრის აღნიშნულ მოტივს ზუსტად ესადაგება ხალხური ლექსი „მელამ ვენახი შეჭამა“, სადაც, როგორც სათაურიდანაც ჩანს, მელია აჩანაგებს ვენახს:

„შემოგვეჩია მელია,

ყომრალი, თავგის ფერია,
კაჭა და კაჭა ვენახი,
აგვალეზინა ხელია" (პოეზია 1979: 163).

მელია ვაზს ზღაპარ „მელია და მენისქვილეშიც“ შეექცევა. მაგალითად, მის ერთ-ერთ ვარიანტში „სამი მტევანი ყურძნის ამბავი“ მენისქვილეს „სახლის გვერდზე ერთი პატარა ვენახი ჰქონდა, შიგ სამი ვაზი ედგა. სამი მტევანი ყურძენი ება ამ ვაზს. ჩამოუვლიდა მენისქვილე ვაზებს: — თქვენ უნდა დამაქორწილოთ, სამი მტევნიდან სამი კოკა ღვინო გამომივა.

ისეთი იმედი ჰქონდა, თითქო დანურული ედგა ქვევრში. ძალიან უფრთხილდებოდა, ბუზს არ აკარებდა ახლოს. ერთხელ მენისქვილესთან მივიდა მელია:

— მენიქვილე, — უთხრა მელიამ, — ყურძენი მაჭამე და ბედსა გნეო!

მენისქვილემ ჯერ ერთი მტევანი მოუგლიჯა. შეჭამა მელიამ...“ (რაზიკაშვილი 1952: 132).

ასე განმეორდა სამჯერ. „შეაჭამა მესამე მტევანიც... გაუძღვა მელია მენისქვილეს, გაიყვანა მინდორში, სულ ღიღილო და ყაყაჩოებით ააჭრელა:

— უნდა ხელმწიფის ქალი შეგროთო!“ (რაზიკაშვილი 1952: 132).

მელია არა მარტო გამოჭამს ვენახს, მისი გაშენებაც შეუძლია „ყველა თავისი საჭირო მონყობილობით“, ისევე როგორც — ყვავილებისა და ხეხილისა. მაგალითად, მელიამ, როგორც რახრახ მენისქვილის ქომაგმა ცხოველმა „ნაილო ვაზის რქები დანიშნულ ადგილზე. მივიდა, ოთხივე კუთხეში დაარჭო ვაზის რქები, ნაფოტებისაგან გააკეთა მარნები, მეზვრეებისათვის გააკეთა სახლები, ჯოხის კაცები და ჯოხისავე თოფებით დააყენა მწკრივებს შორის. გადასწერა ჯვარი და მთელი ეს ცარიელი ადგილი გადაიქცა მშვენიერ ზვრად. ზვარს შემორტყმული ჰქონდა მშვენიერი გალავანი. შიგნით გადაჭიმული იყო მარნები, მეზვრეებისათვის სახლები და მეზვრეები კი თოფით ხელში უვლიდნენ ზვარს“ (ლლონტი 1992 ა: 33-34).

არა მარტო ზვრების გაშენება, მას შეუძლია, სასიძოს სახლიდან ხელმწიფის სახლამდე „სულ ხალიჩა-ფარდაგი დაფინოს გზაზე, რომ სულ ველის ყვავილივითა ყვაოდეს... მართლაც რასა ხედავს, მთელი გზა ველის ყვავილივითა ყვაოდა — ისეთი ხალიჩა-ფარდაგი იყო დაფენილი და გზის იქით და აქეთ სხვადასხვა ხეხილი იყო ჩამწკრივებული: რიგი მნიფდა, რიგი ყვაოდა და რიგი ჩამოდიოდა“ (ლლონტი 1992ა: 33).

მელია ლექსად ნათქვამ „თხა და ვენახის“ ორ ვარიანტშიც გვხვდება განსხვავებით პოპულარული ვარიანტისაგან. ეს ზღაპარი ხომ მევენეულობა-მელვინეობის ღვთაების სადიდებელ ჰიმნთა ჯგუფს უნდა განეკუთვნებოდეს (ზანდუკელი 1975: 98). ამდენად

მნიშვნელოვანი ჩანს მასში მელისა მონაწილეობა. მაგალითად, დილომში ჩანერილ ვარიანტში:

„...მოდ, ვნახოთ ტურა, რამ შეჭამა ტურა?
მიველ, ვნახე ტურა, მელამ ჭამა ტურა.
(პოეზია 1979: 404)

მართალია, ამ ვარიანტებში მელია უშუალოდ თვითონ არ ჭამს ვენახს, მაგრამ ჭამს ვენახის მჭამელი თხის მჭამელის მჭამელს – ტურას ან კატას. შემდეგ კი შეუჭმელი არც თვითონ რჩება და მას ძალი შეექცევა:

„მოდ, ვნახოთ მელა, რამ შეჭამა მელა?
მიველ, ვნახე მელა, ძალმა სჭამა მელა“.
(პოეზია 1979: 404)

თუ გავითვალისწინებთ, რომ თხა ნაყოფიერების ღვთაების დიონისეს ერთ-ერთი იპოსტასია, ისევე როგორც — მელია და ვენახი, ამ ნაწარმოებების საკრალური დანიშნულება ნათელი გახდება. საერთოდ, ცნობილია, რომ ნაყოფიერების მოკვდავ და მკვდრეთით აღმდგომ ღვთაებას მეტამორფოზის ძალა შესწევს და ის სხვადასხვა ხალხთა მითოსურ სამყაროში როგორც მცენარეულ, ასევე ცხოველურ სახეებსაც იღებს. ამდენად არ არის გასაკვირი, რომ შემდგომი განახლებისა და საერთოდ უკვდავების მოსაპოვებლად ის თავისავე თავის იპოსტასურ სახესხვაობებს შეექცეოდეს.

იგივე მოვლენასთან გვაქვს საქმე ზღაპარში „ცხოველთა ნადი“ (ვირსალაძე 1949: 64), სადაც რიგ-რიგობით სტუმრად მისული ძღვენით ხელდამშვენებული ცხოველები: თავგი, კატა, მელა, მგელი და ბოლოს მასპინძელი – კაცი მათ ნინ მისულებს გადასანსლავენ. საინტერესოა, რომ პირველი სტუმარი — თავგი ფქვილით არის ხელდამშვენებული. როგორც ვხედავთ, მათ შორის არის მელიაც. სტუმარი კი, ისიც ძღვენით ოჯახში შესული, რომ ღვთაებაა, ცნობილია (ჩოლოყაშვილი 2004: 139).

ოჯახებში სტუმრად ხელდამშვენებული მელისა სიარული მეტად პოპულარული მოტივია ქართულ ფოლკლორში და რიტუალური ქმედების შთაბეჭდილებას ტოვებს. მაგალითად: „მელიამ ნაფეტყარზე გაიარა, ნახა, რო ბევრი თავთავი ეყარა ტყუილად. იფიქრა: ამ თავთავებით ბევრ ზიანს ვიზამო. დაჯდა და დაიწყო თავთავების კრეფა. აკრიფა ერთი კონა, ამოიდო ილიის ძირში და გაუდგა გზას. გზაზე დაულამდა. მივიდა ერთი სახლის კარებზე და შესძახა:

- არ დამაყენებთო?
- დაგაყენებთო! — დაუძახეს.

მელიამ მიაბარა თავთავების კონა და უთხრა: — საქათმეში შეიტანეთო!

...შუალამის დროს ... ადგა მელია, აიღო თავთავები და ერთ დიდ ნითელ მამალს დაუდო ცხვირწინ. მეორე დღეს მოჰკითხა მასპინძელს ანაბარი. შევიდა მასპინძელი და მელიას გამოკენკილი თავთავები კი გამოუტანა...

— ან უნდა მომიტანოთ ჩემი თავთავები, არა და ის მამალი უნდა მომცეთო!

რას იზამდა მასპინძელი?! აიღო და მისცა მამალი. აიყვანა მელიამ და გასწია... დაუღამდა. გზაზე ერთ მეცხვარესთან დადგა. მიაბარა მამალი და უთხრა:

— ეგ მამალი არ მომიკლათ, თორემ ცხვარს წაგართმევთ“ (რაზიკაშვილი 1951: 339-340). ეგრეც მოხდა: „მისცეს მელიას ერკემალის და გაისტუმრეს“ (რაზიკაშვილი 1951: 340). მიყვანილ ერკემალში გლეხისგან ხარი წაიყვანა. სხვაგან სტუმრობისას ამ ხარს გამოსჭრა კისერი და დანა მასპინძლის უმცროს ქალს ჩაუდო ჯიბეში, რომელიც შემდეგ თან წაიყვანა სიმღერით:.

„ფეტვი გავყიდე მამლადა,
მამალი - ერკემალადა,
ერკემალაი - ხარადა,
ხარაი - ლამაზ ქალადა“ (რაზიკაშვილი 1951: 341).

ამ ზღაპრებში ფეტვი მამალმა რომ მიირთვა, ის შემდეგ ერკემალმა რომ გამოასალმა სიცოცხლეს, ეს უკანასკნელი კი - ხარმა და მას უკვე ქალმა რომ გამოსჭრა კისერი, პერსონაჟთა ისეთივე ურთიერთ გადასანსვლა უნდა იყოს, როგორსაც წინა ზღაპრებში ჰქონდა ადგილი. ის რიტუალურ ქმედებად უნდა ჩაითვალოს, რასაც ზღაპრებში მოკვდავი და მკვდრეთითი აღმდგომი ღვთაების ბუნება განაპირობებს, შეექცევა რა პერიოდულად თავისსავე თავის სახესხვაობებს შემდგომი განახლების მიზნით.

როგორც ვხედავთ, ამ ზღაპრებში მელიას სტუმრად სიარული ხორბლის თავთავით იწყება. მთელ რიგ სხვა ზღაპრებშიც („მელია და კრავი“, „თხა და მელია“, „ლორი, დათვი და მელია“) ის მარცვლეული კულტურის (ხორბლის, ფეტვის, ქერის, სიმინდის) მიმართ არ არის გულგრილი. ეს ზღაპრები მინათმოქმედების მოტივის შემცველია, სადაც მელია სხვის მონაგარს იოლად ისაკუთრებს.

საერთოდ კი ზღაპრებში ძველნიტ ხელდამშვენებულ მელიას ოჯახში დიდი პატივით ხვდებიან: „-მობრძანდი, მელია, სტუმარი ღვთის გაჩენილიაო!“ (ფ. არქ. კახეთი, 43: 76). უნდა აღინიშნოს, რომ მელიას სახე უძველეს სამეურნეო რიტუალშიც ჩანდა და ხშირად მომკიდ ბოლო ძნას, რომელშიც მარცვლის სული ითვლებოდა ჩაბუდეულად, მელიის ფორმას აძლევდნენ, ისევე როგორც - მამლისას, თხისას, ცხვრისას (ჯალაბაძე 1986: 261).

როგორც პურის სულელები - მელია, მგელი და დათვი წისქვილის ბინადრები არიან ზღაპარში „მგელი, დათვი და მელია“. ისინი იქ

თავშეფარებულ ტრადიციული წესის დამცველს დაფარულ ცოდნას აზიარებენ და ბედსა სწევენ.

მელია მენისქვილის – ნისქვილში პურის სულის მკვლელის ქომაგი ცხოველია და ამდენად მისი მეტამორფოზული სახესხვაობა ზღაპარში „მელია და მენისქვილე“; ზღაპარ „მელია და ხელმწიფის შვილში“ (აღნიშავილი 1979: 109) კი – მონადირის მეტამორფოზული სახესხაობა. აქ ის ნანადირევს მიირთმევს თავის ძმობილებთან – მგელთან, დათვთან და არწივთან ერთად.

ზაპარში მელიას მძლეველიც არსებობს. მას საკმაოდ იოლად ნახევარქათამი ყლაპავს: „ერთი ნახევარქათამი და ერთი მელია დაძმობილდნენ. წავიდნენ გზასა. მელიამ ნახევარქათამი გააჯავრა. ნახევარქათამმა უთხრა მელიას: — მელია, სუ, თორემ ჩაგყლაპავო.

გაალო პირი და გადაყლაპა მელია“ (ცანავა 1994: 40). შემდეგ უკან ამოუშვა გადაყლაპულები: „ნაიყვანეს ნახევარქათამი და შეადგეს საქათმეში. ნახევარქათამმა ამოუშვა მელია მუცლიდან. მელიამ დაჭამა ქათმები და გასნია თავის გზაზე“ (ცანავა 1994: 42). ამდენად მელია ზღაპრებში მესაქონლეობის მფარველი ღვთაების ფუნქციასაც ასრულებს (ჩოლოყაშვილი 2004: 151).

ხალხურ პოეზიაში მცენარეული საკვებიდან მელია არა მარტო ვენახსა და მარცვლეულს შეექცევა, არამედ ხილბოსტნეულსაც მშვენივრად მიირთმევს. მაგალითად, ლექსში „მელია“:

„სანყალი მელა ჩიოდა,
არ მამივიდა ძილია,
ბოსტანსა გადმოვეჩვიე,
ხახვს ამოუგდე ძირია.
სუყველა ხილი შევირგე,
ტყემალმა მომჭრა კბილია“ (პოეზია 1979: 173).

მელია რომ არ არის უბრალო პერსონაჟი, ამაზე სევანური ზღაპარი-გამოცანაც „რომელია უფრო დიდი“ მეტყველებს, რომელიც მთლიანად მითოსურ მოტივებზეა აგებული: „ერთი ბულა ცხოვრობდა. ისეთი უზარმაზარი იყო, წინა ფეხები ზღვას გაღმა ედგა, უკანა – ზღვის გამოღმა. ერთხელაც არის, სად იყო, სად არა, მოფრინდა ორბი, აიტაცა ეს ბულა და ავარდა ცაში. კარგა ხანი იფრინა, მაგრამ ვაკე ადგილი ვერსად იპოვა, რომ ბულა ზედ დაედო და შეეჭამა. ბოლოს ვილაც მეჯოგე შეამჩნია. ხედავს, მეჯოგეს იმოდენა რქამოტეხილი ვაცი მოჰყავს, ავდარში მის წვერქვეშ თავის ჯოგინად შეეფარები. ორბმა ნადავლი ამ ვაცის მოტეხილ რქაზე დადო და ხორცს ძიძგნა დაუნყო. ჭამაში გართულს ერთი ბეჭი ძირს გადმოუვარდა. სწორედ ამ დროს მეჯოგემ ცას შეხედა, წვიმამ ხომ არ გადაილოო და ბეჭი შიგ თვალში ჩაუვარდა...“

მწყემსებმა ბეჭს აქეთ-იქიდან მოსდეს კომბლები, რის ვაი-ვაგლახით ამოაგდეს თვალიდან და ცხრა მთას იქით გადაისროლეს.

გავიდა დრო. იმ ბეჭზე ერთი დიდი სოფელი გაშენდა. მალე ბეჭს მელია შემოეჩვია. ხრავს მელია ბეჭს და მთელ სოფელს ხან აქეთ უზამს პირს, ხან - იქით. სოფლელები გაოცებულები არიან - ეს რა უცნაური ამბავი გვემართება, დღეს აღამოსავლეთისაკენ გვაქვს კარფანჯარა, ხვალ - დასავლეთისაკენა. ერთხელაც დაუდარაჯდნენ და რას ხედავენ, სულ მელიას ოინები კი ყოფილა! მაშინვე მოკლეს მელია, ცალ მხარეს გაატყავეს და იმ ტყავისაგან დიდმა თუ პატარამ, ყველამ ქუდი შეიკერა. მერე მელიას გადაბრუნება სცადეს, მაგრამ ძვრაც ვერ უყვეს. ამ ამბავში რომ იყვნენ, გზად ობოლმა და-ძმამ ჩამოიარა. დამ ნახევრად გატყავებული მელია რომ დაინახა, თითისტარი მოსდო, თვალის დახამხამებაში მელია მეორე მხარეს გადააბრუნა, გაატყავა და ტყავი ძმას საქუდედ მოაზომა, მაგრამ ბიჭს ტყავი კეფაზედაც არ გასწვდა" (ცინდელიანი 1975. 21).

ამავე ტიპისაა „ზლაპარი გამოცანა“ (ვირსალაძე 1958: 331-332), სადაც ხელმწიფეს ჰქონდა ორი დღის მიწა. იქ დაათესინა პური, დაიჭირა თორმეტი კაცი და დაუყენა საყარაულოდ სახნავს. ეს ჯეჯილი ერთმა ხარმა ორ-სამ ლუკმად მოწმინდა და რალაც განგებით „ნაიქცა და მოკვდა. სამი დღის ვაჟმა ტყვია ესროლა მელიას და მოკლა. საჩუქრად ნახევარი მელიის ტყავი მიიღო. ნახევარისა მთელმა ქალაქმა შეიკერა ტანისამოსი და კიდევაც დარჩა. ვაჟმა მეორე ნახევრით შეიკერა, მაგრამ წინ კალთები, გული და სახელოები კი დააკლდა. ვინ უფრო დიდი ყოფილა - ხარი, ყორანი, ციკანი, მეცხვარე, ის ძვალი, ის მელია, თუ ის ვაჟი?“ ამ ზლაპრის პასუხი ალბათ ის არის, რომ ყველანი ტოლები არიან, რადგანაც ერთი ღვთაების მეტამორფოზული სახესხვაობები უნდა იყვნენ. თუმცა ამ შეკითხვის ჩამონათვალში ჯეჯილიც უნდა იყოს, ყველაფერი ხომ მისი შეჭმით დაიწყო.

მელია სხვა ზლაპარში („მელია და მენისქვილე“) მხვნელების სურვილით ნათესებისათვის წვიმის მომყვანია, რისთვისაც ცხრილით (ცხავით, საცრით) რიტუალს ასრულებს: მელია „გზაზე მხვნელებს შეხვდა. მხვნელებმა დაუძახეს: — დაისვენე, მელიავ, პური ჭამეო.

დაისვენა მელიამ. მისცეს ერთი ცხრილი და უთხრეს:

— ნადი, სანამ ჩვენ სამხარს მოვამზადებთ, წყალი ამოგვიტანეო.

წავიდა მელია. ავსებს წყალს, მაგრამ ცხრილი რას დაიჭერდა?!“ (რაზიკაშვილი 1951: 341).

ბ. კილანავა მიუთითებს, რომ ცხავის როგორც წვიმის სიმბოლოს გააზრება დასტურდება ლაზარობის ტექსტში, სადაც ხშირად გვხვდება სტროფი:

„ცხავი აცხავებულა,
წვიმა აჩქარებულა“ (კილანავა 1981: 154).

ამიტომაც ვამბობთ ხოლმე წვიმაზე „სცრისო“.

მელია სხვაგანაც ასრულებს რიტუალს, როდესაც თავისი დაკარგული კუდის დაბრუნებას ცდილობს მუხის ძირში მძივებით მორთულ გოგონებს აცეკვებს: მელიას „მისცა ვაჭარმა ძივები. ნავიდა, მელამ დაკიდა გულზე გოგვებს. გოგვებმა იცეკვეს მუხის ძირში. მუხამ მისცა მელას ნეკერი. ნეკერი მიუტანა თხას, თხამ მისცა რძე, რძე მიუტანა ნენეს, ნენემ დაუბრუნა კუდი“ (მსხალაძე 1973: 26).

მელიას ბევრი შეუძლია. ის ერთ ზღაპარში იმუქრება კიდეც: „—თუ ამას მამცემთ, თუ არადა აქედან აგყრითო! აიღეს და მისცეს მამალი“ (სიხარულიძე 1938: 43). ყოველივე ამის საფუძველზე ნათელი ხდება, რომ მელიის სახე ჩვენს მიერ განხილულ ნაწარმოებებში გენეტიკურად მოკვდავ და მკვდრეთით აღმდგომ ღვთაებას უკავშირდება და მისი ერთ-ერთი ზოომორფული იპოსტასია. ამიტომვე გადარჩება ის, როცა ცამდე ანვდილ კოცონში – რიტუალურ ცეცხლში აგდებენ, საიდანაც უვნებელი, უფრო სწორ – განახლებული გამოდის. კოცონი ხომ აგრალური დღესასწაულისადმი მიძღვნილი აუცილებელი რიტუალის შემადგენელი ნაწილი იყო. მაგალითად, უძველეს დროში პარიზში იყო ჩვეულება კოცონზე ცოცხალი კატის, თხის, ზოგჯერ მელიის დანვისა. პარიზელები კოცონიდან ნახშირსა და ნაცარს აგროვებდნენ და მიჰქონდათ სახლში, სჯეროდათ რა, რომ ის მოუტანდათ ბედნიერებას (ფრეზერი 1980: 723). ვ. მანსარდტი თვლიდა, რომ ადამიანები წვავდნენ იმ ცხოველებს, რომლებიც განასახიერებდნენ მცენარეთა – პურის სულებს და ამდენად ჩვეულება მათი დანვისა იყო მაგიური ცერემონია, რომელიც ნათესებს აძლევდა აუცილებელ მზის სინათლეს (ფრეზერი 1980: 729).

ჯადოსნური ზღაპრის მელია გმირის ქომაგი ცხოველიც არის – მისი მეტამორფოზული სახესხვაობა. მას შემდეგ რაც ბიჭმა ის ძაღლებისა და მონადირეებისაგან დაიხსნა, „მობრუნდა ეს მელია, მისცა ბალანი და უთხრა: ერთ გაჭირვებაში მეც გამოგადგებიო“. მართლაც განსაცდელში ჩავარდნილი ბიჭი „დაისვა მელიამ ზურგზე, წაიყვანა, იმდენი ატარა, რომ საცა მზეთუნახავი იყო, იმის ფეხთით იატაკს ქვეშ ამოსვა“. ამა თუ იმ არსებაზე ამხედრება რომ ამ არსებად ქცევას ნიშნავს, თავის დროზე ვ. პროპი მიუთითებდა (პროპი 1946: 150). ამ დახმარებით მელიამ არა მარტო გადაარჩინა ბიჭი, ბედსაც სწია: „მზეთუნახავმა გასძახა ბიჭს: — მომიცია მალლა ღმერთი, ძირს – დედამინა, მე შენ არ გიმტყუნო, შენ ქმარი და მე – ცოლი“ (უმიკაშვილი 1964: 36-37).

ისიც უნდა ითქვას, რომ მელია არა მხოლოდ პერსონაჟია ხალხური ზღაპრებისა და პოეზიის ნიმუშებისა, არამედ მისი სახელი ამ ჟანრის ნაწარმოებთა დასაწყისსა თუ დასასრულის ფორმულებშიც გვხვდება, რომელთაც ხშირად მითოსური შინაარსი აქვთ, საკრალური დანიშნულებისანი ჩანან და არ არის გამორიცხული, ის აქ მოიხსენიებოდეს სწორედ როგორც ღვთაება. მაგალითად, არც თუ იშვიათად, ამგვარად იწყება ხალხური პოეზიის ნიმუშები:

„ელია და მელისა,
სახლი მედგა ძელისა,
საძირკველი ვერცხლისა,
აფრა – მარგალიტისა“ (პოეზია 1979: 29).

„ელია თუ მელია,
ჩიტი მომინველია,
ერბო მისი მონახადით
კოთხო დამიტენია“ (პოეზია 1983: 67).

ზღაპრებისათვის კი ტიპიურია ასეთი დასასრული:

„აი, ელასა, მელასა
ჭიქა მეკიდა ყელასა“ (ვირსალაძე 1958ა: 54).

აქ გამოთქმული მოსაზრება განმტკიცდება, თუ გავიხსენებთ, რომ ამგვარი დასაწყისები შელოცვებსაც ახასიათებს:

„ელი ელავედა, მელი მელობდა,
ზღვა შიშინობდა, ზღვა ფიფინობდა“ (შიოშვილი 1994: 103).

მელეტინსკი ხომ აღნიშნავს, რომ „უბრალო შელოცვებშიც კი, ჩვეულებრივ, მოცემულია მოკლე შესავალი მითიური პირველწინაპრის, ღმერთის შესაბამის პარადიგმულ მოღვაწეობაზე“ (მელეტინსკი 1976).

მელიის გამორჩეულ როლზე ჩვენს რწმენებში უნდა მიანიშნებდეს ამ ფუძის მქონე ტოპონიმების სიხშირე ჩვენში: მელაანი (გურჯაანის რ-ნი), მელისხევი (თიანეთის რ-ნი) მელურა, მელე (ლენტეხის რ-ნი), მელაური (სამტრედიის რ-ნი), მელუშეეთი (ჭიათურის რ-ნი), მელიტენე, მილიდდუ (ჯავახიშვილი 1960: 414), მელი-ღელე, ცნობილია ჩხერიმელას ბრძოლა. მელა (მელი) – ეს სიტყვა ხშირად უდევს საფუძვლად ქართულ გვარებს: მელაშვილი, მელაძე, მელიქაძე, მელიქიშვილი, მელინკაური. ქალის სახელია მელანო, მამაკაცისა – მელიტონი და სხვა.

იშვიათად, მაგრამ მაინც, ხერხდება ქართულ ეთნოგრაფიულ სინამდვილეში მელიის სახელთან დაკავშირებული რიტუალების დაფიქსირება. მაგალითად: მელია – კვერია, რომელსაც მოსახლეობა რაჭაში ბოსლობის კვირაში ასრულებდა გოჭის ხუთშაბათთან და ღორის ბოსლობასთან ერთად, რომლებიც შინაურ ცხოველთა და ფრინველთათვის იყო განკუთვნილი (ბუხრაშვილი 2003: 142) მტაცებლებისგან მათ დასაცავად. მაგრამ აღნიშნული რიტუალის ამგვარი გააზრება არ არის გამორიცხული, გვიანდელი იყოს და თავდაპირველად მისადმი თაყვანისცემით ყოფილიყო განპირობებული. ასევე მელაკურკუტალობა შემორჩეული მელიის თავიდან მოშორების ცერენმონიალად ითვლება; მელაკურკუტობია

ბავშვთა თამაშია (ალავიძე 1955), მელაობა – ერთგვარი წესჩვეულება რაჭაში (ბერიძე 1912); მეღია – ტელეფია კი – ნაყოფიერების კულტისადმი მიძღვნილი ვაჟთა საცეკვაო ქმედება სვანეთში.

საბოლოოდ შეიძლება ითქვას, რომ არატრიქსტერი მეღიის სახე ქართული ფოლკლორული მონაცემების მიხედვით გამორჩეული და საინტერესოა. ის მითოსური აზროვნებიდან იღებს სათავეს და გენეტიკურად მოკვდავი და მკვდრეთით აღმდგომი ლეთაების მეტამორფოზული სახესხვაობაა.

დამონშებანი:

ალავიძე 1955: ალავიძე მ. ლეჩხუმური ლექსიკა. დისერტაცია ფილოლოგიის მეცნიერებათა კანდიდატის ხარისხის მოსაპოვებლად. ქუთაისი: 1955.

აღნიშვილი 1979: აღნიშვილი ვლ. (შემკრები). ქართული ხალხური ზღაპრები. თბ.: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1979.

ბერიძე 1912: ბერიძე ვ. სიტყვის კონა: იმერულ და რაჭულ თქმათა. პეტერბურგი: 1912.

ბუხრაშვილი 2003: ბუხრაშვილი პ. საცხოვრისის ფენომენის ადგილის განსაზღვრისათვის ქართველი ერის ყოფასა და კულტურაში ძველად. ფ. ამირანი (კავკასიის საერთაშორისო სამეცნიერო კვლევითი სამეცნიერო ინსტიტუტის მოამბე), IX, მონრეალი-თბილისი: 2003.

ვირსალაძე 1949: ვირსალაძე ელ. (შემდგენელი). რჩეული ქართული ხალხური ზღაპრები. I, თბ.: გამომცემლობა სახელგამი, 1949.

ვირსალაძე 1958: ვირსალაძე ელ. (შემდგენელი). რჩეული ქართული ხალხური ზღაპრები. II, თბ.: გამომცემლობა სახელგამი, 1958.

ზანდუკელი 1975: ზანდუკელი ფ. მოდი, ვნახთ ვენახი. ქართული ფოლკლორის ლექსიკონი, II, ქართული ფოლკლორი, V, თბ.: გამომცემლობა

მელეტინსკი 1976: Мелетинский Е. Поэтика мифа. М.: 1976.

მსხალაძე... 1973: მსხალაძე აღ., ნოლაიდელი ნ. (შემდგენლები). ქართული (აჭარული) ზღაპრები. ბათუმი: „საბჭოთა აჭარა“, 1973.

პოეზია 1976: ქართული ხალხური პოეზია. V, შემდგენლები: მ. ჩიქოვანი, ნ. შამანაძე. თბ.: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1976.

პოეზია 1979: ქართული ხალხური პოეზია. VIII, მთავარი რედაქტორი მ. ჩიქოვანი. თბ.: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1979.

პოეზია 1983: ქართული ხალხური პოეზია. X, მთავარი რედაქტორი მ. ჩიქოვანი თბ.: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1983.

პროპი 1946: Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.: Издательство ЛГУ. 1946.

რაზიკაშვილი 1951: რაზიკაშვილი თ. (შემკრები). ქართული ხალხური ზღაპრები. I, თბ.: საქართველოს სსრ განათლების სამინისტროს საბავშვო და ახალგაზრდობის ლიტერატურის სახელმწიფო გამომცემლობა, თბ.: გამომცემლობა „საბლიტგამი“, 1951.

რაზიკაშვილი 1952: რაზიკაშვილი თ. (შემდგენელი). ქართული ხალხური ზღაპრები. თბ.: გამომცემლობა „საბლიტგამი“, 1952.

სიხარულიძე 1938: სიხარულიძე ქს. (შემდგენელი). ქართული საბავშვო ფოლკლორი. თბ.: თსუ გამომცემლობა, 1938.

ტოპოროვი 1982: Топоров В. Н. Мифы народов мира. II, М.: Издательство "Советская энциклопедия", 1982.

უმიკაშვილი 1964: უმიკაშვილი პ. ხალხური სიტყვიერება. III, თბ.: გამომცემლობა „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1964.

ფარქ: შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის ფოლკლორული არქივი.

ფრეზერი 1980: Фрезер Дж. Золотая ветвь. М.: Изд. Политиздат, 1980.

ლლონტი 1992ა: ლლონტი ალ. (შემდგენელი). ხალხური ზღაპრები. I, თბ.: გამომცემლობა „განათლება“, 1992.

შიოშვილი 1994: შიოშვილი თ. (შემდგენელი), ქართული ხალხური შელოცვები. ბათუმი: აჭარის ჟურნალ-გაზეთების გამომცემლობა, 1994.

ჩოლოყაშვილი 2004: ჩოლოყაშვილი რ. უძველესი რწმენა-წარმოდგენების კვალი ზღაპრულ ეპოსში. თბ.: გამომცემლობა „ნეკერი“, 2004.

ცანავა 1994: ცანავა ა. (შემდგენელი). მეგრული ზღაპრები და მითები. თბ.: გამომცემლობა „მერანი“, 1994.

ცინდელიანი 1975: ცინდელიანი უ. (შემდგენელი). სვანური ზღაპრები. თბ.: 1975.

ხიდაშელი 2005: ხიდაშელი მ. რიტუალი და სიმბოლო არქაულ კულტურაში. თბ.: გამომცემლობა „მემატიანე“, 2005.

ჯავახიშვილი 1960: ჯავახიშვილი ივ: ქართველი ერის ისტორია. I, თბ.: თსუ გამომცემლობა, 1960.

ჯალაბაძე 1986: ჯალაბაძე გ. მემინდვრეობის კულტურა აღმოსავლეთ საქართველოში. თბ.: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1986.

კლასიკური ტექსტების იმიტაცია და
ინტერპრეტაცია
აკა მორჩილაძის პროზაში

XX ს-ის 60-70-იან წლებში იწყება ქართული პროზის განვითარების ახალი ეტაპი, რომელიც მხატვრულ-გამომსახველობითი ხერხების ძიებათა ძალზე მრავალფეროვან და საინტერესო სურათს წარმოაჩენს. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებულ მოვლენად უნდა ჩაითვალოს გურამ დოჩანაშვილის „ვატერ(პო)ლოო ანუ აღდგენითი სამუშაოები“, „მხოლოდ ერთი კაცი“ და სხვ. მკითხველისადმი უსაზღვრო ნდობით გამოირჩევა ის ნოვატორული ხერხები, რომლებსაც გურამ დოჩანაშვილი მიმართავს: მას არ ეშინია, რომ მკითხველს დააბნევს აფრედერიკ მეს „ოინები“, კარმენის მხატვრული სახის, როგორც თავისუფლების სიმბოლოს, მოულოდნელი რაკურსით ჩვენება, ცალკეული სიტყვების „ახსნა“ სქოლიოების მეშვეობით, მოთხრობის ფინალში „გამოყენებული ლიტერატურის მითითება“ და სხვ. საინტერესო საკითხია — რა გავლენა იქონია გურამ დოჩანაშვილის ორიგინალურმა სტილმა და სიტყვათქმნადობამ იმ თაობაზე, რომელიც სულმოუთქმელად კითხულობდა „სამოსელ პირველს“ და ყოფით მეტყველებაშიც ხშირად იყენებდა მწერლისეულ ფრაზებს? ეს, ცხადია, ვრცელი მსჯელობის თემაა, მაგრამ შეიძლება მხოლოდ ერთი ასპექტი მოინიშნოს: როდესაც ამ თაობის წარმომადგენლები გამოჩნდნენ ლიტერატურულ ასპარეზზე, მკითხველის ინტერესი ერთბაშად მიიქცია იმ გარემოებაში, რომ ახალგაზრდობამ მარტო თავისი თემატიკა კი არ შემოიტანა ქართულ მწერლობაში, არამედ საკმაოდ ორიგინალური და განსხვავებული წარატიული საშუალებებიც შესთავაზა მკითხველს. აკა მორჩილაძის პირველივე ნაწარმოებებმა აშკარა გახადა — ქართული პროზა ვითარდება არა ტრადიციული, გაკვალული გზით. აკა მორჩილაძეც იმ გზას დაადგა, ძალიან რომ ნააგავს მკითხველის ეპატაჟს, სინამდვილეში კი, გურამ დოჩანაშვილის არ იყოს, ყველაზე მეტად იმით გამოირჩევა, რომ არნახულ ნდობას უცხადებს მკითხველს. აკა მორჩილაძეც, ისევე როგორც გურამ დოჩანაშვილი, დარწმუნებულია, რომ მისი მკითხველი ინტელექტუალთა და შეთავაზებულ „ინტელექტუალურ თამაშებში“ არ დაიბნევა. ეს არის, ჩემი აზრით, ყველაზე მნიშვნელოვანი გარემოება, რომელიც აახლოებს გურამ დოჩანაშვილისა და აკა მორჩილაძის ლიტერატურულ პოზიციებს ერთმანეთთან.

კონკრეტულად რა მომზადებას ითხოვს მკითხველისაგან აკა მორჩილაძის ცალკეული ნაწარმოებები? განვიხილიოთ ორიოდ

მაგალითი, როდესაც ავტორი გულისხმობს იმას, რომ მკითხველისათვის ნაცნობი და ახლობელია ძველი ქართული ლიტერატურული ტექსტების ენა.

„ყოფაი და ცხორებაი მარჯვენისა შარმადინისა, მორჩილ ნიკოლაოსისა (პანტიელეიმონ ბერის უამთააღმწერი რვეულიდან)“ — ეს არის შუა საუკუნეების ქართული პროზისათვის დამახასიათებელი სტილითა და ლექსიკით შესრულებული აკა მორჩილაძის პირველი დიდტანიანი რომანის „სანტა ესპერანსას“ ერთი მონაკვეთი. სანტა სიტის მართლმადიდებლური მონასტრის ბერი ძველი ქართულით გადმოსცემს თბილისელი „განგსტერის“ ნიკა აბაიშვილის ფათერაკიან თავგადასავალს, ანუ ყოველივე იმას, რაც ბერმა თბილისიდან გამოქცეული, თავგზააბნეული კაცის აღსარების დროს შეიტყო: „ნაფერ არს ამბავი ესე მოსურვებითა აბაის შვილისა ნიკოლაოსისა, რომელმან არა იცოდა წერილობაი მონასტრული და ზიარებასა შინა და აღსარებითა მისითა უკანასკნელითა დღესა მას ხუთშაბათსა, ცისკარსა ვკეაჯოს ჩუენ პანტიელეიმონსა გლახაკსა ლუთისასა აღმწეროს ყოველი ცხორებაი მისი სიტყუათაგან მისთა, რაიც ადრევე უამბნია ჩემდა წდობითა და დიდითა სიყუარულითა“ (მორჩილაძე 2008: 301).

90-იანი წლების საქართველოს რეალობის გაცოცხლება შუა საუკუნეების ქართული პროზისათვის დამახასიათებელი მხატვრულ-გამომსახველობითი საშუალებებით უჩვეულო კონტრასტულ ეფექტს ქმნის. ბერის მონათხრობის პათეტიკური ტონი ზნეობრივად დეგრადირებული თაობის პაროდირებასაც ახდენს და გასული საუკუნის თბილისის გროტესკულ სურათსაც წარმოაჩენს: „ვერესა ალაგსა შინა და მეზობელსა მისსა ვაკე ალაგსა მრავალნი იყუნეს ყრმანი და ჭაბუკნი ასევეითარ ოჯახისა სიმდიდრითა ქებულისა და სწავლითა განთქმულისა და იცნობდის ყოველი, ხოლო ყრმანი და ჭაბუკნი ესე მისდევდის განცხრომასა მას ეშმაკეულსა ბალახისა მას ხითხითასი წევასა და ათრიაქებლისა მისისა მოსარჩენელისა წოდებულისა წამლად შთასხმას სხეულსა შინა წემსითა სააქიმოთი და ესევეითარ განიცხრობოდის. ხოლო მამათა თუისთა არას ეტყოდინ, რამეთუ ეკრძალოდიან რისხუასა მათსა, ხოლო ფასი ამისისა არა პქონდიან, თუმც კი ოჯახისა სიმდიდრე წინა ედვას, ოლონდაც ვერ შესთხოვდიან, მოგუე ჩუენ ფასი წამლისაი და ამისა მიზეზითა იპარვიან შინაცა და გარეთაც და მეკობრობასა იქმოდინ, ხოლო მამათა და დედათა არა უწყოდინ“ (მორჩილაძე 2008: 302).

რატომ იყენებს ავტორი ძველ ქართულ ლექსიკასა თუ სინტაქსს 90-იანი წლების თბილისის ყოფის ამსახველი სურათის ხატვის დროს? თავისთავად ცხადია, რომ ეს ძველი ქართული ტექსტების პაროდირება კი არ არის, არამედ „თბილისური ამბების“ განსხვავებული რაკურსით დანახვის ცდაა. რაც უფრო თვალშისაცემია შუა საუკუნეების ქართული ლიტერატურული მეტყველებისათვის დამახასიათებელი პათეტიკური ტონის

შეუსაბამობა იმ ამბავთან, ამგვარი სიტყვიერი ფორმით რომ არის გადმოცემული, მით უფრო აშკარაა ამ თაობის სულიერი დეგრადაცია, მათი გაუცხოება საკუთარ კულტურულ ფასეულობებთან. უნდა ვიფიქროთ, რომ ავტორი მიზანმიმართულად ამახვილებს მკითხველის ყურადღებას ამგვარი გამომსახველობითი საშუალებების გამოყენებით ტექსტის ამ მონაკვეთის მთავარ სათქმელზე — ნიკოლაოს აბაისშვილის თაობამ (ცხადია, ურწმუნობის შედეგად) დაკარგა კავშირი ქარისტიანულ მორალსა და ზნეობასთან, რომლის გამოხატულებადაც (სიმბოლოდაც) უნდა მივიჩნიოთ პანტელეიმონ ბერის ტექსტი. ამის შედეგი კი არის ლამის მთელი თაობის ჯერ სულიერი დეგრადირება, შემდეგ კი ფიზიკური განადგურება.

პანტელეიმონ ბერის ტექსტი ცალკეული ფორმალური ნიშნების გამო შეიძლება აგიოგრაფიული ტექსტების იმიტაციადაც მოგვეჩვენოს. საინტერესო იქნებოდა იმის გარკვევა, შეგნებულად აკეთებს ამას ავტორი, თუ ეს თავისთავად, უნებურად ხდება, რაკი ძველი ქართული ტექსტების იმიტაცია ისედაც ინვეს მკითხველში ამგვარ ასოციაციებს? არ არის გამორიცხული, რომ ავტორს ამგვარი მიზანიც ჰქონდეს დასახული: აჩვენოს როგორია XX ს-ის მიწურულის „მონამე“ და რა ინტერესები ამოძრავებს მას იმის საპირისპიროდ, თუ რას ეწირებოდნენ შუა საუკუნეებში რეალურად არსებული წმინდა მონამეები. ამ ვარაუდს წარმოშობს პანტელეიმონ ბერის ტექსტის ფინალური მონაკვეთი: „და უბედურმან ნიკოლაოს რა ისმინა სიტყუა ღუთისი, რა განეხსნა გზანი სულისა ცხონებისანი, იმუშაკა დიდად და კეთილად, ვითარცა ქრისტიანემან ჭეშმარიტმან და მიეტევა მისატევებელი და იწყო მსახურებაი ქრისტესი მაცხოვრისა ჩუენისა და დგეს მონასტერსა მას და იოცნებდის, ოდეს გავათაო სამსახური ჩემი, ვიდოდე მონასტერსა მას იოვანესასა მორჩილად თქუენდა და მემოსოს ჯუალოი ბერისა და ვიყვნე ერთი ქრისტიანე თქუენ შორის, სახელითა მამისაითა და ძისაითა და წმიდისა სულისაითა უკუნითი უკუნისამდე, ამინ“ (მორჩილადე 2008: 305).

თუ ჩვენი ვარაუდი გამართლებულია და კავშირი ძველ ქართულ ტექსტებთან არა მარტო ფორმალურია, არამედ აზრობრივი, მაშინ უნდა ვიფიქროთ, რომ ავტორი მკითხველისაგან უფრო ღრმა გააზრებას ელის, ვიდრე ეს პირველი შეხედვით ჩანს. ძველი წმინდა მონამეებისაგან ისევე განსხვავდება ეს ფსევდო-მონამე, როგორც XX საუკუნის მიწურული — შუა საუკუნეებისაგან: განწყვეტილია სულიერი კავშირი და დაკარგულია ყოველგვარი ერთობის შეგრძნება ძველ ქართულ კულტურასთან, რადგან ამ თაობაში მკვდარია ის ქრისტიანული მორალი, ის სულიერი ღირებულებები, რომლებსაც ემყარებოდა და ამავე დროს გამოხატავდა ძველი ქართული ლიტერატურა. ამიტომაც ნიკოლაოს აბაის შვილი სრულიად უაზროდ ილუპება, იგი ისევე უმიზნოდ ქრება, როგორც უმიზნოდ იხეტიალა თბილისში, სტამბოლსა და თუ სანტა ესპერანსას კუნძულებზე. იგი შუა საუკუნეების გამირისაგან განსხვავებით მალალ იდეალებს კი არ

ენილება, არამედ შემთხვევითობას ანუ არარაობას, არაფერს, რადგან მისი ცხოვრება ამორალური იყო, სრულიად დაცლილი სულიერებისა და ზნეობრიობისაგან.

ამდენად, ეს არის თხრობა — რწმენით აღსავსე და რწმენის განმტკიცების მიზნით შექმნილი ტექსტების ენით — ურწმუნოების, ნარკომანიის, ზნეობრივი ნორმების მოშლისა და სულიერი დეგრადაციის შესახებ. ძველი ქართული ლექსიკის გამოყენება კი კიდევ უფრო ამძაფრებს ამ სათქმელს, კიდევ უფრო ააშკარავებს და ცხადყოფს იმ უფსკრულს, (გრიგოლ რობაქიძის სიტყვებით რომ ვთქვათ) „უშითო ეპოქამ“ რომ შექმნა.

მსგავს ხერხს იყენებს ავტორი ერთ თავის ადრინდელ ნაწარმოებში — „აგვისტოს პასიანსი“, რომელსაც ე. წ. ფსევდოტექსტით იწყებს: იოანე ბატონიშვილის ენციკლოპედიური ნაშრომის („ხუმარსნავლა“) მხატვრული ჩარჩოს გამოყენებით აკა მორჩილაძე მკითხველს ისეთ ეპოზოდს სთავაზობს, რომელიც საერთოდ არ არის „ხუმარსნავლაში“, თუმც ბატონიშვილის ტექსტის მცოდნე ადამიანს უჩნდება იმის ილუზია, რომ XIX საუკუნის დასაწყისში დანერგილი ტექსტის აქამდე უცნობ ფრაგმენტს კითხულობს. ტექსტის კითხვის დასაწყისში შექმნილ ამ ილუზიას თავად აკა მორჩილაძე აქრობს, როდესაც ისეთი რეალიები შემოაქვს ამ ფსევდოტექსტში, ვერაფრით რომ ვერ იქნებოდა ორიგინალში. იოანე ბერი და ზურაბა ლამბარაშვილი XX საუკუნის მინურულის თბილისის ერთ უბანსა (ვაკეს) და მის ბინადართ ახასიათებენ, მსჯელობენ იმავე ლექსიკითა და ფრაზეოლოგიით, როგორც იოანე ბატონიშვილის ტექსტშია. და აქ ისევ დგება მკითხველის ნდობის საკითხი.

ტექსტი სრულიად გაუგებარი იქნება იმისათვის, ვისაც არავითარი შეხება არ ჰქონია ორიგინალთან. მეტიც, მას შეიძლება მოეჩვენოს, რომ ასეთი ინტერმედია სრულიად ზედმეტია, რადგან არაფერს ეუბნება ასეთ მკითხველს და გაუგებრობასაც კი იწვევს. მაშ ვისთვისაა იგი გამიზნული? ადამიანებისათვის, ვისთვისაც „აგვისტოს პასიანსი“ მხოლოდ ორიგინალური დეტექტივი კი არ არის, არამედ დაფიქრებაა იმის თაობაზე — რა მოგვივიდა, რა გვჭირს? წიგნში თითქოს არსად ჩანს დადებითი გმირი, არსად ჩანს სულ პატარა ნათელი სხივიც კი. ასეთი სინათლე კი სწორედ ძველ ტექსტზე, გარდასულ ეპოქებში შექმნილ ქართულ კულტურაზე მინიშნებაა — საზოგადოებას, რომელიც „აგვისტოს პასიანსში“ იხატება, მომავალი არა აქვს, ის ღებება და იხრწნება, მას სამუდამოდ დაუკარგავს კავშირი სულიერებასთან, რითიც საუკუნეების განმავლობაში ცხოვრობდა ეს ერი. მაგრამ თუ ასეთი კავშირი არ ჩანს ყოფით რეალობაში, სამაგიეროდ ეს კავშირი არსებობს ლიტერატურულ ტექსტებში. აკა მორჩილაძე თითქოს ერთგვარად აგრძელებს იოანე ბატონიშვილის საქმეს — ანექსირებული და დამოუკიდებანართმეული სახელმწიფოს უკანასკნელი მეფის შვილი „ხუმარსნავლაში“ ფეოდალური

საქართველოს ნგრევის შემზარავ სურათებს აჩვენებდა. სახელმწიფოს ნგრევის მიზეზებს კი იოანე ბატონიშვილი სწორედ ზნეობრივი დეგრადირებისა და გონებრივი ჩამორჩენილობის (გაუნათლებლობის, გონებაშეზღუდულობის) დამლუპველ გავლენაში ხედავდა. პირადად ჩემზე „აგვისტოს პასიანსი“ სწორედ ამ თემაზე საუბრის გაგრძელების შთაბეჭდილებას ტოვებს.

XX საუკუნე რევოლუციების, ზნეობრივი ფასეულობებისა და მორალური ნორმების გადაფასების ეპოქაა. ეპოქა, როდესაც ადამიანი მარტო აღმოჩნდა გაუცხოებული სამყაროს წინაშე და მსოფლიო ომებისა თუ გლობალური კატაკლიზმების დროს თითქოს თავისთავად დადგა აღიარებული ჭეშმარიტებების გადააზრების, გადაფასების აუცილებლობა. რა არის მარადიული, როდესაც ყველაფერი ირყევა, კაცობრიობის არსებობას საფრთხე ემუქრება და თითქოსდა აღარაფერია მყარი და ურყევი? ცხადია, მორწმუნისათვის ეს კითხვა საერთოდ არ დგება, მაგრამ XX საუკუნის ერთი თავისებურება ხომ ისიც არის, რომ მან საშიშად აიტაცა არასწორად გააზრებული ნიციუს ტრაგიკული სიტყვები: „ღმერთი მოკვდა“ და ფრიად საეჭვო ღირებულებებზე დააფუძნა საზოგადოებრივი ურთიერთობები.

თუ ყველაფერი შეიძლება „გადაისინჯოს“, შეიძლება „გადაისინჯოს“ არა მარტო კლასიკური, არამედ თვით საკრალური ტექსტებიც კი (ამაზე მიუთითებს ნიკოს კაზანძაკისის, მიხეილ ბულგაკოვისა თუ პერ ლაგერკვისტის თხზულებები). ცალსახა და ამომწურავი პასუხის გაცემა კითხვაზე — რა მიზანი აქვს ასეთ ინტერპრეტაციებს — შეუძლებელია, მაგრამ საკვებით შესაძლებელია ცალკეული ნიმუშის განხილვა იმის გასააზრებლად, თუ რა მიზნით გამოიყენა ავტორმა საქართველოში თითქმის საკრალურ ტექსტად გამოცხადებული პოემა.

გასაკუთრებით საინტერესო და ორიგინალურ ინტერპრეტაციად (კლასიკური ტექსტის პოსტმოდერნულ ნაკითხვად) უნდა ჩაითვალოს „ვეფხისტყაოსნის“ ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი ეპიზოდის ტრანსფორმაცია აკა მორჩილაძის მოთხრობაში „ნიგნი“.

მოხუცებული ნურადინ-ფრიდონი ყვება ქაჯეთის ციხის ალების ამბავს არა ისე, როგორც მოთხრობილია „გურჯების ქვეყანაში დანერილ ნიგნში“, არამედ ისე, როგორც „სინამდვილეში იყო“. მეტიც, ფრიდონი იმდენად აღმფრთხილებული და შეწუხებულია „სინამდვილის“ ასეთი „დამახინჯებით“, რომ ბრძენ ალ ქაუსს სთხოვს დახმარებას — მას სურს, გაერკვეს რატომ წარმოიშვა ეს გაუგებრობა:

„სად მე და სად ეგ ნიგნი? არა ვყოფილვარ ქაჯთა ქალაქში, მავრები მხოლოდ ალუპოში მინახავს. ქუჩაში დანით ჩხუბობდნენ ხოლმე. არავის უთქვამს, რომ მავრთა ქალაქები დამელამქროს და იქიდან ქალი მომეტაცოს. განა ქალის მოტაცება შესაძლებელია? ან რატომ უნდა მოიტაცო ქალი, როცა მისი ყიდვა შეგიძლია?“

„სიყვარული“, უპასუხა ასუიტელმა და ჩაეძინა.

„ეს არის მეზეზი ქალის მოტაცებისა?“

„უთქვამთ მელექსეთ, რომ სხვა გემო აქვს ამგვარ საქციელს, სულ სხვა გემო. ეს დიდი გმირობაა.“

ნურადინ ფრიდონი ძალიან დიდხანს დუმდა. ჩაძინებულ ალ ქაუსს არც კი უყურებდა, არამედ მხოლოდ ჩელებს.

როდის-როდის თქვა:

„ეს არ არის გმირობა. ეს ქურდობაა.“

„აქ“, ჩაიხითხითა მძინარემ.

„აქ?“

„იქ გმირობაა.“

„იქ?“

„შენ ბევრი რამ გინახავს, კეთილო და ვაჟკაცო ნურადინ ფრიდონ. გინახავს ზღვები, რომლებიც მე არ მინახავს. მხოლოდ ხმა მესმის ამ ზღვების. მაგრამ გინახავს ის, რაც ამ ზღვებს იქითაა? გინახავს ქვეყნები, საიდანაც ქარი მოუბერავს ხოლმე?“

„იქ ურჯულოების ქვეყნებია.“

„იქ ეს გმირობაა. ამის გამო მეხოტბენი ლაპარაკობენ.“
(მორჩილადე 2003: 52-53).

ბოლოს ფრიდონმა თავად უამბო ალ ქაუსს — რა მოხდა „სინამდვილეში“: „ვუთხარი, რომ რასაც ხელს მოკიდებენ ჩემს მინაზე და ჩემს სახლში და რასაც ზიდავენ თავიანთ გზაზე, მათია, მაგრამ ვერ ნავალ სალაშქროდ მათთან ერთად, იმიტომ, რომ არ ძალმიძს ქალის გულისთვის ჩემს ყმათა ხოცვის ცქერა. ნავიდოდი პირმავ მავრთა საჟღელთად, ის კოშკი რომ ცარიელი იყოს, მაგრამ არ არის მებრძოლის წესი ქალის გულისთვის ცეცხლის გაჩენა. გინდათ, მოგცემთ ოქროსა და ვერცხლს და გამოისყიდეთ იგი? ეს უფრო მართალი და ჭეშმარიტი იქნება. არა, ოქროდ არ მოგვცემენ იმ ქალსო, თქვა მისრელმა. მომეხვია, დამადო თავი ბეჭზე და მეცვა ასკილისფერი ხალათი და დასველდა ეს ხალათი. ამასობაში კი ვუყურებ: ინდო ჭაბუკი მოსართავებს უჭერს ცხენს და ამხედრდა, დასჭყვილა მართლაც რომ მეომრულად და გააქანა ცხენი ზღვის პირზე. მომშორდა, ბრძენო ალ ქაუსს, მისრელი და მოახტა ცხენს და ვუთხარ: იცოდე, მისრელო, ხელს მოვიჭრი მე, ნურადინ ფრიდონი, ჩემი ხელით და გაგატან, რათა იცოდე, რომ მართალი ვარ და არ შეიძლება, რაინდი ქალის გულისთვის მრავალ სიცოცხლეს სწირავდეს. „მაშ რისთვის?“ მკითხა თვალცრემლიანმა. და მივუგე და დღესაც ასე მგონია: მხოლოდ იმისთვის, რომ არსებობს ასე: არსებობს კაცი, რომელსაც არაფრისთვის შეუძლია ვაჟკაცობის დასაბუთება. არ მომენონა მათი ლაპარაკი, ვაჭრობას რომ ჰგავდა. არ მომენონა, რომ მისრელი ნაჰყვა ინდოს. არ მომენონა, ინდო ჭაბუკი რომ ერთთავად დუმდა. არ მომენონა, რომ ქალის დასაუფლებლად ხმალია საჭირო და არა ფული. დერვიშიც კი ვერ გაამართლებს ამას. მან კი მითხრა: „არის ქვეყანა ამ ქვეყნის გარდა,“ ცხენს მათრახი გადაუჭირა...“ (მორჩილადე 2003: 58-59).

ასე რომ, მწვავედ და გახსნილად დგება საკითხი სიმართლისა და მხატვრული გამონაგონის ურთიერთმიმართების თაობაზე: „ეს არ მომხდარა!“ შესძახა ზღვისრეთის გამგებელმა. „მოხდება“, ჩაიხიხითა ბრძენმა, „ჩვენ უძღურნი ვართ. სამი რაინდის ამბავი აჯობებს წყლის არსებათა ამბავს.“ „ორნი იყვნენ. ორნი იყვნენ! მესამე ყასიმი იყო, ყასიმი მსახური იყო რატომ სამნი? ჩაენერა ორი, ჩაენერა ორი, ვინც მართლა აიღო ის წყეული ციხე! მე, ქალის გულისთვის...“ ჩელებმა დაინახა, როგორ ასნია ალ ქაუს ბრძენმა თავისი შავი, ყვითელგულა ხელი და როგორ შეკრა ერთად ცერა, საჩვენებელი და შუა თითები. „მათ მიაჩნიათ, რომ ყველაფერს სამი აკეთებს. აი, ეს სამი. თქვენც სამნი ხართ. თქვენ სამნი რჩებით,“ და კვლავ ჩაეძინა...“ (მორჩილაძე 2003: 61).

კლასიკური პოემის ინტერპრეტირების მიზანიცა და ამ ორიგინალური ტექსტის მთავარი სათქმელიც ერთი პერსონაჟის — ბრძენი ალ ქაუსის — სიტყვებითაა გამოხატული: „შენს სხვა გმირობებს ვერ დაიჯერებენ, მავრთა ქვეყნიდან ქალის მოტაცების ამბავს კი საქვეყნოდ მოჰყვებიან. შენ ამბობ, რომ ერთხელ შეხვდით ერთმანეთს, მაგრამ თქვენ საუკუნო ძმებად გამოგაცხადებენ“.

მაშასადამე, ავტორის პოზიცია ამგვარად შეიძლება გამოიხატოს: ყოფითი რეალობა წარმავალია, ამიტომ სულერთია, რა მოხდა სინამდვილეში. თავად ჩელები, რომელიც ლამის მთელი ცხოვრება ნურადინ ფრიდონის მონაყოლს იწერდა და შემდეგ ასწორებდა, პატრონის სიკედილის შემდეგ „უცნაურად“ იქცეოდა: „მოცალეობის ჟამს თვით სარდლებიც კი სთხოვდნენ, გვიამბე რამე ნურადინ ფრიდონის საგმირო ცხოვრებიდანო, ის კი ყოველთვის ერთ ამბავს ყვებოდა: იმას, თუ როგორ გამოიხსნეს მავრთა ტყვეობიდან მისმა პატრონმა და ორმა სხვა ჭაბუკმა მზეთუნახავი. სხვა ყველაფერი ზღაპარიო, იმეორებდა...“ (მორჩილაძე 2003: 63).

ასე ქრება ყოფითი ცხოვრება და ჩნდება შეგრძნება, რომ „ნამდვილი ამბების კრებული“ არაფერს არ წარმოადგენს ისევე, როგორც არაფერს არ წარმოადგენს ხილული რეალობა. ჭეშმარიტი და მარადიული მხოლოდ ის რეალობაა, უმაღლეს ზნეობრივ კატეგორიებსა და „მართალ (ღვთიურ) სამართალს“ რომ ემყარება, შეიძლება ასეც გავიგოთ პოზიცია თანამედროვე მწერლისა, რომელიც კლასიკური ტექსტების თავისებური ინტერპრეტაციებითა და იმიტაციით აგრძელებს იმ დაუსრულებელ დიალოგს მკითხველთან, სულ ცოტა, V საუკუნეში რომ დაიწყო და დღემდე გრძელდება. ოღონდ იმისათვის, რომ დიალოგი მონოლოგად არ იქცეს, თავისთავად ცხადია, აუცილებელია ისეთი მკითხველი, რომელსაც არც ეუცხოება და არც გაუძნელდება ძველი ქართული ტექსტებისა და მათი სათქმელის „შიფრის“ ამოკითხვა. ასეთი „შიფრები“ აკა მორჩილაძის პროზაში მრავლადაა (მაგალითად, ჭაბუა ამირეჯიბისა თუ კონან დოილის ნიგნებიდან), მაგრამ ეს უკვე ცალკე საუბრის თემაა.

დამონშებანი:

მორჩილაძე 2008: მორჩილაძე ა. სანტა ესპერანსა. თბ.: ბაკურ სულაკაურის გამომც. 2008.

მორჩილაძე 2003: მორჩილაძე ა. ნიგნი. თბ.: ბაკურ სულაკაურის გამომც. 2003.

მხატვრული სამყაროს დეკონსტრუქცია
ქრისტოფ რანსმაირის რომანში უკანასკნელი
სამყარო

Omnia mutantur. nihil interit.

ყველაფერი იცვლება, მაგრამ არაფერი ქრება.

ავსტრიელი პოსტმოდერნისტი მწერლის, ქრისტოფ რანსმაირის (დაბ. 1954 წ.) რომანი უკანასკნელი სამყარო. ოვიდიუსისეული რეპერტუარით (*Die letzte Welt. Mit einem Ovidischen Repertoire*) გამოიცა 1988 წ. და იმთავითვე ლიტერატურული კრიტიკის ყურადღების ცენტრში მოექცა. ამ ყურადღების მიზეზი ექსპლიციტურ ინტერტექსტობრიობასთან ერთად იყო რომანის მხატვრული სამყაროს სრულიად ახალი, თავისებური აგებულება. მხატვრულ სამყაროში ვგულისხმობთ ნარატიული ტექსტის მოქმედების დროს, მხატვრულ სივრცეს, მოტივაციურ სტრუქტურასა და სინამდვილის სისტემას. წინამდებარე ნაშრომში სწორედ ამ ელემენტების ანალიზის საფუძველზე შევეცდებით დავამტკიცოთ, რომ აღნიშნულ რომანში ხორციელდება მხატვრული სამყაროს დეკონსტრუქცია. (თავის მხრივ, დეკონსტრუქციას მოვიაზრებთ როგორც მხატვრული ხერხების გამოშვლებას ავტორეფლექსიის გზით და მისი კონსტრუქციული ხასიათის, გაკეთებულობის ექსპლიციტურ წარმოჩენას.) თუმცა სანამ ტექსტის განხილვას შევუდგებოდეთ, საჭიროა მოკლედ გავაცნოთ ქართველ მკითხველს ნაწარმოების შინაარსი:

რომაელი, სახელად კოტა, ჩადის შავი ზღვის პირას მდებარე ქალაქ ტომისში (დღევანდელი კონსტანცა), რათა მოძებნოს თავისი მეგობარი, ნაზო, და მისი თხზულება *მეტამორფოზები*. რომიდან დევნილი მწერალი უკვალადაა დაკარგული, ხოლო მისი თხზულება, რომლის ერთადერთი სრული ვერსიაც ამ უკანასკნელს ექსორიაში გამგზავრებამდე დაუნჯამს, მხოლოდ ფრაგმენტების სახით მოიპოვება. რომაელი თავდაპირველად ქვის ლოდებზე ამოტვიფრულ და ნაგლეჯებზე დაწერილ ფრაგმენტებს პოულობს, რომლებიც ნაზოს შეშლილ მსახურს, პითაგორას შეუსრულებია. მოგვიანებით კოტა შეიტყობს ე.წ. „ქვების წიგნის“ შესახებ, რომლის ეპიზოდებსაც მას სოფლის მეძავი, სახელად ექო, უამბობს. ბოლოს კი იხილავს „ფრინველთა წიგნს“, რომელიც თავის ფარდაგებში ჩაუქსოვია ყრუმუნჯ არაქნეს. *მეტამორფოზების* დანარჩენი ეპიზოდები, რომლებიც ნაწარმოებში ასეთი ზეპირი ან სახელოვნებო გზით არაა

არქივირებული, უშუალოდ მხატვრულ სინამდვილეში იჭრება და სოფლის მაცხოვრებლებს გადახდება თავს, რისი თვითმხილველიც თავად პროტაგონისტი ხდება.

ტიქესტის პირველივე გვერდებზე გვხვდება არაერთი ელემენტი, რომლებიც შეუძლებელს ხდიან მხატვრული სივრცისა და მოქმედების დროის იდენტიფიცირებას. ისტორიული დისკურსიდან ნასესხები სახელებით — პუბლიუს ოვიდიუს ნაზო, კოტა, ავგუსტუსი, რომი, ტომისი, *მეტამორფოზები* — თავდაპირველად ხორციელდება ანტიკური ეპოქის ისტორიული სივრცის ევოცირება, რომელიც მოიცავს რომსა და შავი ზღვის პირას მდებარე ქალაქ ტომისს. აგრეთვე, შესაძლებელია მოქმედების დროის დადგენაც: ახ. წ. 17-18 წლები (ოვიდიუსის გარდაცვალება ტომისში). იქმნება შთაბეჭდილება, რომ საქმე გვაქვს ე.წ. რეალისტურ ისტორიულ რომანთან, რომელიც ოვიდიუსის რომაელი მეგობრის — კოტა მაქსიმუს მესალინუსის მიერ ოვიდიუსისა და მისი დაკარგული თხზულების ძიების ფიქტიურ ამბავს მოგვითხრობს. თუმცა ტიქესტი იმთავითვე არღვევს მოლოდინის ამგვარ პორიზონტს, ამას შემდეგი მონაცემები განაპირობებს:

1. ნივთები, ადგილები და დანესებულებები, რომლებიც არ მოიპოვებოდა ანტიკურ ეპოქაში: ავტობუსის გაჩერება (რანსმაირი 2007: 9), სამარშრუტო ავტობუსი (რანსმაირი 2007: 100), საპნები, კონსერვების პირამიდები და მდოგვის ჭიქები (რანსმაირი 2007: 12), ცელოფანის პარკები (რანსმაირი 2007: 124), პლაკატები და პროკლამაციები (რანსმაირი 2007: 127), სახელმწიფო ბიბლიოთეკები (რანსმაირი 2007, 19), საგაზეთო კომენტარი (რანსმაირი 2007: 19), მილანური ჟურნალები (რანსმაირი 2007:194), სალონები და კაფეები ევროპულ მეტროპოლებში (რანსმაირი 2007: 11), ინვალიდთა ფონდი (რანსმაირი 2007, 33), პოსპიტალი (რანსმაირი 2007: 230), ლიქიორი (რანსმაირი 2007: 174), ნიგნის მალაზიის ვიტრინები (რანსმაირი 2007: 40), ფელიეტონი (რანსმაირი 2007: 40), ქვაფენილი (რანსმაირი 2007: 80);
2. ტექნიკური ხელსაწყოები: სასიყვარულო ფილმები (რანსმაირი 2007: 11), რუპორი (რანსმაირი 2007: 11), პროექტორები (რანსმაირი 2007: 22), სატვირთო მანქანა (რანსმაირი 2007: 30), ბინოკლი (რანსმაირი 2007: 144), ფოტოსურათი (რანსმაირი 2007: 137), მიკროფონი (რანსმაირი 2007: 60), პისტოლეტი (რანსმაირი 2007: 85), ეპისკოპი (რანსმაირი 2007: 209), გენერატორი (რანსმაირი 2007: 184), დიზელის სუნი (რანსმაირი 2007: 185), ვოლფრამის მავთულები (რანსმაირი 2007: 187), ძრავა (რანსმაირი 2007: 202), კაბელი (რანსმაირი 2007: 203), სადესტილაციო აპარატი (რანსმაირი 2007: 228), ნათურები (რანსმაირი 2007: 81) და სხვ.;

3. რომის ქუჩების, მოედნების, დაწესებულებებისა და სხვა ადგილების სახელწოდებების გადმოცემა იტალიური ფორმულირებით: ტურინი (რანსმაირი 2007: 127), ვია ანასტასიო (რანსმაირი 2007: 11), საპატიმრო „ტრინიტა დეი მონტი“ (რანსმაირი 2007: 66), პიაცა დელ მორო (რანსმაირი 2007: 68), „აკადემია დანტე“ (რანსმაირი 2007: 144), სან ლორენცოს სახელობის ინტერნატი (რანსმაირი 2007: 95) და სხვ.;
4. რომის ტოტალიტარული რეჟიმის აღმასრულებელ უწყებათა გათანამედროვეებული სახელწოდებები: პატრული (რანსმაირი 2007: 134), სამოქალაქო პოლიციური დანაყოფი (რანსმაირი 2007: 139), სნაიპერები (რანსმაირი 2007: 139);
5. თანამედროვე სოციალურ-პოლიტიკური რეალიები: სახელმწიფოს მიერ დევნილი პირები (რანსმაირი 2007: 125), პასპორტი და საბუთები (რანსმაირი 2007, 146), ანექტები (რანსმაირი 2007: 223), სასაზღვრო პუნქტები, საპორტო სამსახურები და საბაჟოები (რანსმაირი 2007: 186), სააქტო ჩანანურები (რანსმაირი 2007: 67), სახელმწიფო აპარატი (რანსმაირი 2007: 67), მომნამღელი გაზი (რანსმაირი 2007: 231), ტრანსპარანტები (რანსმაირი 2007: 163), სეპარატისტები (რანსმაირი 2007: 124);
6. გეოგრაფიული სახელები, რომლებიც არ არსებობდა ანტიკურ სამყაროში: კონსტანცა (რანსმაირი 2007: 180, 205), სევასტოპოლი (რანსმაირი 2007, 205), თურქული თაფლი (რანსმაირი 2007: 11), ესპანური ხომალდი (რანსმაირი 2007: 31), შვეიცარია (რანსმაირი 2007: 33), კონსტანტინოპოლი (რანსმაირი 2007: 94), ოდესა (რანსმაირი 2007: 180), ბიზანტია (რანსმაირი 2007: 228);
7. გერმანიის უახლესი ისტორიის გამოძახილი ნიგნების დაწვისა (რანსმაირი 2007, 20) და მეორე მსოფლიო ომის საშინელებების სახით, რომლებიც ერთ-ერთ პერსონაჟს – თის გერმანელს გადახდა თავს (რანსმაირი 2007: 232);
8. ქრისტიანული ხანის რეალიები: დიდი მარხვის წინა ღამე (რანსმაირი 2007: 77), ძველმორწმუნეთა მისიონერი (რანსმაირი 2007, 94), ეპისკოპოსი (რანსმაირი 2007: 81);
9. პროფესიები, რომლებიც ანტიკურ სამყაროში არ არსებობდა: მექანიკოსი (რანსმაირი 2007, 203), ოფიცერი (რანსმაირი 2007: 223), კინომსახიობი (რანსმაირი 2007: 49), გენერალი (რანსმაირი 2007: 80);
10. თანამედროვე სამეცნიერო დისკურსის ცნებები: ფიზიკის კანონები (რანსმაირი 2007, 231), კომა (რანსმაირი 2007: 234).

ამგვარი ანაქრონიზმების სიმრავლე გამორიცხავს აღნიშნული რომანის ისტორიულობას, მით უფრო რომ ტომისის აღწერილობა არ შეესაბამება არც გეოგრაფიულ სინამდვილეს და არც ისტორიულ

წყაროებს (იხ. ეპლე 2000: 12; შმიცერი 2003: 20-21), რომში კი მითოლოგიური პერსონაჟები გვხვდება, რაც ამ ქალაქსაც წყვეტს მის ისტორიულ კონტექსტს. ერთ-ერთი მოსაზრების თანახმად, ტომისი, რომელიც ქრისტოფ რანსმაირის რომანში გვხვდება, უფრო მეტად ჰგავს იმ ქალაქს, რომელიც რომაელ მწერალს აქვს აღწერილი თავისი ექსორიის დროს შექმნილ თხზულებებში *სევდანი* და *ნერილები პონტოდან* (შმიცერი 2003: 30). ამ ნაწარმოებებში ოვიდიუსი ცდილობს დაამძიმოს თავისი ხვედრი და ტომისი აქციოს უკაცრიელ და საშინელ ადგილად. ესაა ერთგვარი ლოცუს *terribilis*, რომელიც უკიდურეს ჩრდილოეთში მდებარეობს, იგი ძალზე შორსაა რომიდან და გაუნათლებელი ბარბაროსებითაა დასახლებული. ამავე წინარე ტექსტებიდან უნდა აქონდეს ქრისტოფ რანსმაირს ნასესხები „ოონლიანი ზამთრის“, „გამგელებული ადამიანების“, „შორიდან მოსული გემისა“ და „ქარიშხლის“ მოტივები. თუმცა თანამედროვე მწერალი კიდევ უფრო შორს მიდის მასალის პოეტური დეფორმაციის მხრივ, რასაც ქვემოთ ვაჩვენებთ. როგორც ერთ-ერთი მკვლევარი აღნიშნავს, „სახელები ტომისი და რომი მოჩვენებითი შემოთავაზებებია, ფსევდოლიდენტობებია, რომლებიც როგორც აღმნიშვნელები არ შეესატყვისებია იმას, რასაც ისინი ჩვეულებრივ აღნიშნავენ“. (ვილჰელმი 2004, 280) [აქ და ქვემოთ თარგმანი ჩვენია. - ლ.ც.]

მხატვრული დროისა და სივრცის დესტაბილიზაციისთვის რომანში გამოიყენება სხვადასხვა ენობრივი საშუალება. ასეთებია ირიბი მეტყველება და კავშირებითი კილოს ხშირი გამოყენება, მოდალიზაციის გამომხატველი სიტყვების სიუხვე („ჩანს“, „ნააგავს“, „გული უგრძობს“, „თითქოს“, „ალბათ“ და სხვ.), უპასუხოდ დატოვებული კითხვითი წინადადებები, ირეალური შედარების წინადადებები. ამგვარი სტილისტური ხერხებით დისკურსი ორაზროვანი ხდება (ეპლე 2000, 79) და „მატულობს გაურკვევლობა, რადგან მთხრობელი ხშირად ვარაუდის ენობრივ სივრცეში მოძრაობს“. (ფიცი 1998: 257). დროისა და სივრცის გაბუნდოვანების საილუსტრაციოდ მოგვყავს რამდენიმე მაგალითი:

„ქარიშხალი, ეს იყო ჩიტების გუნდი იქ ზემოთ, ღამის წყვდიადში; თეთრი გუნდი, შრიალით რომ ახლოვდებოდა და თურმე ვეებერთელა ტალღის გვირგვინი ყოფილა, რომელიც გემს დაატყდა თავს. ქარიშხალი, ეს იყო ღრიალი და გოდება და ამონთხეულის მუავე სუნი გემბანის ქვეშ წყვდიადში. ეს იყო ძალღი, მღელვარე ზღვებში რომ გაგიჟებულა და ერთი მეზღვაურისთვის ძარღვები დაუგლგჯია. [...] ქარიშხალი, ეს იყო მოგზაურობა ტომისისკენ“ (რანსმაირი 2007: 7-8).

ამ მონაკვეთში ვერბალური მასალა ისეა ორგანიზებული, რომ მწყობრი სურათის შექმნა შეუძლებელია. ამკარაა სრულიად განსხვავებული სიტყვების - ქარიშხალი, ჩიტების გუნდი, ვეებერთელა ტალღა, ღრიალი და გოდება, გაგიჟებული ძალღი,

მოგზაურობა ტომისისკენ – სემანტიკური ეკვივალენტობა, რაც ნარატიულ ტექსტებში, ლირიკულისგან განსხვავებით, მონათხრობის ეპისტემურ სტატუსს აუქმებს. ანალოგიურად ბუნდოვანია რომაელის მოგზაურობის მიზანი, ქალაქი ტომისი, რომელიც ტექსტში შემდეგი სიტყვებით შემოდის: „ტომისი, მიყრუებული სოფელი. ტომისი, სადაც იქ. ტომისი, რკინის ქალაქი“ (რანსმაირი 2007:9) ამ ადგილის დროით-სივრცითი კოორდინატი უფრო გაურკვეველი ხდება, როდესაც ტექსტში ვკითხულობთ, რომ ქალაქის მკვიდრნი აპრილის თვეში „ორნლიანი ზამთრის დასასრულს“ ზეიმობენ, ზაფხული კი იმდენად ცხელი გამოდგება, რომ რკინის ქალაქი გაცხოველებული ვეგეტაციის შედეგად სიმწვანეში გაუჩინარდება. ამინდის ესოდენ რადიკალური ცვლის გამო შეუძლებელია, ტომისი რომელიმე რეალურად არსებულ კლიმატურ ზონას მივაკუთვნოთ. დროის ფენომენის დემონსტრაცია უფრო აშკარაა, როდესაც აპრილის თვეში ქალაქს ენვევა ლილიპუტი კვიპაროსი. იგი ჩვეულებრივ აგვისტოში ჩამოდის ხოლმე ტომისში და მის მკვიდრთ ფილმებს უჩვენებს. იგი ახლაც არ ღალატობს ტრადიციას: „რატომ უნდა დამორჩილებოდა ისეთი ვინმე, როგორც კვიპაროსი იყო, წელიწადის დროების კარნახს და რატომ უნდა დალოდებოდა ზაფხულის მოსვლას? პირიქით, დაე ზაფხული დალოდებოდა მას“ (რანსმაირი 2007: 21) ხოლო როდესაც მისი ფილმი სასაკლავოს კედელზე აკიაფდება, მთხრობელი გვამცნობს: „აგვისტო იყო“ (რანსმაირი 2007: 24) [კურსივი ორიგინალში – ლ.ც.] მოყვანილი მაგალითების საფუძველზე ცალსახად შეიძლება ითქვას, რომ ნანარმოების დროით-სივრცით კოსმოსს არაფერი აქვს საერთო დროისა და სივრცის ემპირიულ გაგებასთან.

ამასთან, მხატვრული სინამდვილე რომანში ხშირად ინფორმაციის ან საერთოდაც ამა თუ იმ მოქმედი პირის ინტერპრეტაციის სახითაა მოცემული. თვით პროტაგონისტსაც რომში გავრცელებულმა ჭორმა უბიძგა გადახვენილი მწერლის საძიებლად. ამ ჭორის თანახმად, ნაზო გარდაცვლილიყო. ინფორმაციული ნარმონაქმნია, აგრეთვე, ნაზოს პატივი: „ნაზოს პატივი მხოლოდ იქ მიიჩნეოდა რამედ, სადაც ნაწერი ფასობდა“ (რანსმაირი 2007: 40-41) რომის სტადიონზე თავისი ცნობილი სიტყვით გამოსვლისას მაყურებლები მხურვალედ უკრავენ ტაშს ნაზოს, თუმცა იქვე ირკვევა, რომ „აღტაცება მოვალეობა იყო და არც მწერალს ეკუთვნოდა და არც მის სიტყვას“ (რანსმაირი 2007: 59) სინამდვილეს სრულიად მონყვეტილია იმპერატორი. ამ უკანასკნელთან სინამდვილის სურათები მხოლოდ მისი ქვეშევრდომების, ე.წ. „აპარატის“ განმარტებების სახით აღწევს (რანსმაირი 2007: 60, 62, 64). თავის მხრივ, ავგუსტუსის რეაქციაც ამ ინფორმაციაზე სრულიად ორაზროვანია: მისი მინიშნებები ქვეშევრდომებისგან ფანტაზიასა და წარმოსახვის უნარს მოითხოვს, სწორედ მათ ინტერპრეტაციაზე დამოკიდებული იმპერატორის ნების აღსრულება. ამგვარი ინტერპრეტაციის მსხვერპლად იქცა რომანში მწერალი ნაზოც,

რომელიც იმპერატორის ხელის ერთი არაფრის მთქმელი ჟესტის გამო შორეულ ტომისში გადაასახლეს. ამ სადამსჯელო ღონისძიების შემდეგ ნაზო სხვადასხვა პოლიტიკურმა პარტიამ ლეგენდად აქცია და თავისი პოლიტიკური მიზნების მისაღწევად გამოიყენა. სავსებით მართებულად შენიშნავს ერთ-ერთი მკვლევარი: "რომანი უმთავრესი თემაა ნიშნების ამო, სუბიექტური და პერმანენტულად ცვალებადი ინტერპრეტაცია." (ანცი 1997: 124-125)

მთელი მოქმედების დამაჯერებლობას ეჭვის ქვეშ აყენებს ის პასაჟები, რომლებიც კოტას აღქმას ასახავს. მიუხედავად იმისა, რომ ტექსტში თხრობის აუქტორული პერსპექტივა დომინირებს, იგი მთლიანობაში მულტიპერსპექტიულია და მასში პროტაგონისტის სუბიექტურ ხედვას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება. კოტას პერცეპციის ამსახველი წინადადებები ხასიათდება მოდალიზაციის მაღალი ხარისხითა და კლასემების - „სიზმარი“ და „სიგიჟე“ - იზოტოპიით. მაგალითად, ტრაქილაში ყოფნისას კოტას დაესიზმრა, რომ არგუსის მიერ დატყვევებული იო იყო. მუსიკის ჰანგებით გაბრუნებულ ასთვალა ურჩხულს, რომელსაც კოტა მწყემსად მიიჩნევს, დაეძინა: "აი უკვე მწყემსსაც მხოლოდ ესიზმრება ძროხა, რომაელს კი მწყემსი ესიზმრებოდა, მთვარე და მთები აჩრდილებილა იყვნენ" (რანსმაირი 2007: 72). ამ პასაჟში სიზმარი რეციპროკულ მოვლენად იქცევა: თუ არგუსს ესიზმრება ძროხა, ხოლო კოტას (ძროხის სხეულში) ესიზმრება არგუსი, მაშინ გაურკვეველია, ვისი პოზიციიაა სახდო. გაღვიძებული სასწრაფოდ ტოვებს ნაზოს უკანასკნელ სამყოფელს: "მთაში ამ მიყრუებული ადგილის მოუსაფრობაში მას ტომისი ისეთი შორეული და სანუგეშო ეჩვენებოდა, როგორც ადამიანური და მყუდრო ადგილი, როგორც უკანასკნელი თავშესაფარი ძილის, მოჩვენებებისა და მარტობის საფრთხის წინაშე." (რანსმაირი 2007: 73) ჩანს, კოტა ძილსა და სიზმართან აიგივებს ამ ადგილს, ხოლო თუ ტრაქილა ძილის ეკვივალენტური ტოპოსია, მაშინ სიზმრის ლოგიკა უშუალოდ იჭრება მოთხრობილ სამყაროში და სინამდვილის ერთ-ერთ ალტერნატიულ, დიეგეზისის ფარგლებში თანაარსებულ მოდელად გვევლინება. მოგვიანებით ვკითხულობთ, რომ კოტას თურმე ტომისში გამგზავრებამდე დაუნყია თავისი ფანტაზიების დაჯერება (რანსმაირი 2007: 131). მალე რომაელი აცნობიერებს, "რომ შუალედურ სამყაროში აღმოჩნდა, სადაც ლოგიკის კანონები თითქოს აღარ მოქმედებდნენ, მაგრამ არც რაიმე სხვა კანონი შეინიშნებოდა, რომელიც მას შეაჩერებდა და გაგიჟებისგან დაიცავდა." (რანსმაირი 2007: 193) შეიძლება ითქვას, რომ ეს ერთგვარი მეტა-წინადადებაა, რომელიც მეტონიმიურ მიმართებაშია მთელ ტექსტთან და ამ უკანასკნელის სისტემურ განურჩევლობას ასახავს. ტრაქილაში უკანასკნელი მოგზაურობის დროს კი პროტაგონისტს უკვე ეჭვიც აღარ ეპარება, რომ გაგიჟდა, და სწორედ ამ დროს უბრუნდებნა მას სულიერი სიმშვიდე: "რომის გონიერებასა და შავი ზღვის შეუცნობელ მოვლენებს შორის მტანჯველი წინააღმდეგობა გაქრა. დროებმა

მოიშორეს თავიანთი სახელები, ერთმანეთში გადაიხლართნენ და აიძვრნენ." (რანსმაირი 2007: 212) ნაწარმოების დასასრულ კი ვკითხულობთ წინადადებას, რომელიც გვაფიქრებინებს, რომ ყველაფერი, რაც ამ წიგნში იყო მოთხრობილი, სხვა არაფერია, თუ არა შემლილი კოტას ზმანება: "სასაკლავო ხავსმოკიდებული კლდეა იყო [...] ქუჩები გვირაბები იყო, ეკლიან და ყვავილოვან ჯაგნარში გათხრილი, ქალაქის მაცხოვრებლები კი ფრინველებად, მგლებად და გამოძახილად ქცეულან." (რანსმაირი 2007: 253) ამის შესახებ წერს რომანის ერთ-ერთი მკვლევარი: "გაურკვეველია, ნაზოს ამბების ნაწილები ტომისში მართლაც იქცევა სინამდვილედ თუ ეს ყველაფერი მხოლოდ კოტას ფანტაზიის ნაყოფია" (ფიცვი 1998: 239).

მხატვრული სინამდვილის დეკონსტრუქციის უკიდურესი გამოვლინებაა რომანში ჩართული მოთხრობების მიზანმიმართული მიმართებები ექსტრადიეგეტურ მოქმედებასთან. ამ მხრივ აღსანიშნავია შემდეგი ჩართული მოთხრობები: აქტეონის სიკვდილის ამბავი, კეიქსისა და ალკინოეს ამბავი, დევკალიონისა და პირას ამბავი. აქტეონის ირმად გადაქცევის ამბავი, დანარჩენი ჩართული მოთხრობების მსგავსად, ნაწარმოებში მედიალიზებული სახით შემოდის: საბედისწერო ნადირობის სცენა ლილიპუტი კეიპაროსის ეტლზეა გამოსახული, თავად ეტლში კი ირემია შებმული. ამგვარი დამთხვევა ძალზე უცნაურ ეფექტს ქმნის. თუ ეტლზე გამოსახული აქტეონი და ლილიპუტის ირემი ერთი-და-იგივე ტექსტობრივი ელემენტია, მაშინ იშლება საზღვარი ნახატსა და ექსტრადიეგეტურ სინამდვილეს შორის, აქტეონი „მართლაც“ ირმად გადაქცეულა და რაღაც სასწაულით გადარჩენილა. საგულისხმოა, რომ ტექსტში ელიფსურადაა გამოტოვებული როგორც მეტამორფოზის, ისე გადარჩენის სცენები. მოქმედების ამ საფეხურზე ტექსტი ჯერ კიდევ მალავს თავის დიეგეტურ თავისებურებებს. თუმცა ირმად ქცეული აქტეონი, როგორც ნარატიული მეტალეფსისი მაინც არღვევს რეალისტურ კონვენციას, ხოლო მეტამორფოზის გამოტოვებული სცენა პროლეფსისის სახით უკავშირდება მოქმედების განვითარების მომდევნო საფეხურებზე მოსალოდნელ ყველა ექსტრადიეგეტურ გადაქცევას. სწორედ ამ კავშირშია აღნიშნული პასაჟის მიზანმიმართული პოტენციალი: იგი ელიფსურად იმეორებს ნაწარმოების ცენტრალურ იტირატიულ მოვლენას.

კეიქსისა და ალკინოეს ამბავი ტექსტში ფილმის სახითაა გადმოცემული. ფილმს ლილიპუტი კეიპაროსი უჩვენებს ტომისის მაცხოვრებლებს. ეს ჩართული ამბავი ტრაქიელთა მეფისა და დედოფლის ტრაგიკული სიყვარულისა ძალზე ავტორეფლექსიურია, რადგან მასში მოიპოვება მესამე დონის, მეტადიეგეტური ამბავი. ესაა სიზმარი, რომელსაც ალკინოე იხილავს იმ ღამეს, როდესაც კეიქსი გაემგზავრა საბედისწერო მოგზაურობაში. სიზმარში ნაჩვენებია კეიქსის დალუპვა ზღვის ტალღებში, რაც მალე ზუსტად გამეორდება ფილმის ინტრადიეგეტურ სინამდვილეში. ბოლოს კი ორივე მათგანი

ფრინველებად გადაიქცევიან. თუმცა ამით არ ამოიწურება ამ ჩართული მოთხრობის მიზანაბიმური დანიშნულება, იგი ex negativo მიანიშნებს ტომისში მცხოვრები ერთ-ერთი წყვილის – ტერევისისა და პროკნეს სადო-მაზოხისტურ ურთიერთობაზე. ტერევისი ძალმომრე და უხეში ყასაბია, მისი მეუღლე, პროკნე კი უსუსური და სუსტი არსება, რომელიც ქმრის ძალადობისგან მხოლოდ საკუთარი სიმსუქნით ახერხებს თავდაცვას. ნანარმოების დასასრულ პროკნე საშინლად იძიებს ქმარზე შურს თავისი დის, ფილომელას, დასახიჩრებისთვის: დები ტერევისის ერთადერთ საყვარელ ვაჟს, იტისს, მოკლავენ. ტერევისის შიშით ორივენი ჩიტებად გადაიქცევიან, მრისხანე ტერევისი კი – ოფოფად. ამრიგად, ტერევისისა და პროკნეს ამბავი ერთგვარი პაროდიაა კეიქსისა და ალკიონეს ამბისა. ამ ორ ამბავს აერთიანებთ როგორც ცოლ-ქმრობის, ისე ფრინველებად გადაქცევის მოტივი, მაგრამ თუ პირველ მათგანში გადაქცევა სიყვარულითაა გამოწვეული, უკანასკნელში ამის მიზეზი შიში და მრისხანებაა. სამივე ნარატიულ დონეზე შენარჩუნებულია ოჯახური კატასტროფის მოტივი, რაც ამ უკანასკნელის განსაკუთრებულ სემანტიკურ მნიშვნელობაზე მიანიშნებს.

დეკალიონისა და პირას ამბავიც მედიალიზებული სახით გვხვდება რომანში. მას სოფლის მეძავი, ექო, უამბობს კოტას. ეს ამბავი მას თავად ნაზოსგან მოუსმენია. ნანარმოებში გატარებული პაროდირების საერთო ტენდენცია ამ მითოლოგიურ წინარე ტექსტსაც შეეხო. ნარღენის შემდეგ გადარჩენილი დეკალიონი და პირა მოწყენილობისგან იწყებენ კენჭების სროლას, რომლებიც ადამიანებად იქცევიან. კაცობრიობის შექმნა აქ შემთხვევით ქმედებადაა დაკნინებული, ახალ ადამიანებს კი ქვის გული და სხეული აქვთ. თუმცა ჩვენი განხილვის კონტექსტში უფრო საგულისხმოა ის 'შედეგი', რომელიც ქვეყნიერების აღსასრულის ამ ამბავს მოყვება რომანის ექსტრადიეგეტურ სინამდვილეში. ექოსგან მონათხრობის ჩასანერად სახლში მისულ კოტას ხელი მოეცარება, რადგან ქალაქს საშინელი ავდარი დაატყდება, „ისე რომ კოტას თავი ექოს მიერ მოთხრობილ ამბავში ეგონა“ (რანსმაირი 2007: 152) ამ „კატასტროფამ“ ქალაქს დიდი ნგრევა მოუტანა, თუმცა ისევე უეცრად ჩაცხრა, როგორც ატყდა. მეტალეფსური პარალელიზმი აქაც ამკარაა: ტომისში მომხდარი ავდარი წარღვნის ფერმკრთალი იმიტაციაა, დეკალიონისა და პირას გაქვავებულ ნაშიერთა წარმოქმნა კი – ერთ-ერთი ექსტრადიეგეტური მოქმედი პირის, ბატუსის ქვად გადაქცევის ეკვივალენტური.

მიზანაბიმების საფუძველზე ნანარმოების ბოლოს, ერთი შეხედვით, საერთოდ იძლება ზღვარი სინამდვილესა და წარმოსახვას, ისტორიასა და მითოსს, ზმანებასა და სიფხიზლეს შორის (ეპლე 2000: 97; ანცი 1997: 125; ჰარცერი 2000: 198, ვილჰელმი 2004: 313, შმიც-ემანსი 2004: 125, ჩეშლაკი 2007: 103). ასეთი ვარაუდის საფუძველს შემდეგი სიტყვები იძლევა: „რკინის ქალაქის მკვიდრთა არა მხოლოდ

ნარსული, არამედ მომავალი ხვედრიც ტრაქილას ლოდებზე იყო ამოტვიფრული" (რანსმაირი 2007, 252), „სინამდვილის შექმნას ჩანერა აღარ სჭირდებოდა" (რანსმაირი 2007: 254) მკვლევრები მიიჩნევენ, რომ ნანარმოებში საფეხუბრებრივად ხორციელდება „გადასავლა ოვიდოუსის (სახეცვლილი) „მატამორფოზების“ ნარმოსახვით სივრცეში" (ეპლე 2000: 17) „სამყაროს ტექსტად გარდაქმნა" (პარცერი 2000: 196), „გადასავლა ლიტერატურაში" (ვილჰელმი 2004: 313), „ისტორიის რემითიზაცია" (ჩეშლაკი 2007) და ა.შ. ისინი გარკვეულ სემანტიკურ ოპოზიციას ამჩნევენ ტექსტში, რომელიც სივრცობრივ დონეზე ვლინდება. მაგალითად, თომას ეპლე რომს გონებასთან აიგივებს და დიქოტომიურად უპირისპირებს მას ტომისსა და იქ ხორცშესხმულ მითოსს (ეპლე 2000: 47-48), რომლის გამარჯვებაც ნანარმოების ბოლოს ოლიმპოს მთის აღმოცენებითაა გამოხატული. განმანათლებლობასა და მითოსს შორის დიალექტიკურ მიმართებას იკვლევს რომანში საბინე ვილკეც, რომელსაც აღნიშნული მიმართება მოდერნის ეპოქის ტიპურ პოეტურ სტრუქტურად მიაჩნია (ვილკე 1992: 223-261). შედარებით ახალ გამოკვლევებში კი აღნიშნავენ, რომ „ეს უკანასკნელი სამყარო ერთდროულად მითოსურიცაა და ამითოსურიც" (ვილჰელმი 2004: 295), ხოლო „ტომისი არ უკავშირდება არც რაიმე განსაზღვრულ ადგილს და არც გარკვეულ დროს, ზუსტად ისე, როგორც რომი" (შმიც-ემანსი 2004: 122), რადგან „რომი" სხვა არაფერია, თუ არა მონესრიგებული, ორგანიზებული ტომისი: მთელი მისი მტრული განწყობითა და ძალადობით" (ციმა 2008: 420). რომანის დიეგეტური მახასიათებლებიც სწორედ ამგვარ პომოგენურობაზე მიანიშნებს და არ გვაძლევს საფუძველს, მასში რაიმე სივრცობრივი დიქოტომიისა და საზღვრის არსებობა ვივარაუდოთ. ტექსტის პირველივე გვერდებზე „დროის სხვადასხვა დონის შემოტანით უქმდება ისტორიული ფონი და მოქმედება წყდება მის ისტორიულ კონტექსტს" (ვილჰელმი 2004: 279) რომიც, რომელიც ძირითადად პროტაგონისტის ანაღვსურად ჩართულ მოგონებებში გვხვდება, „ხომ მითოსურადაა „კონტამინირებული": ნაზოს მებაღე და მეუღლე აგრეთვე მეტამორფოზებიდან გამოქცეული მოქმედი პირები არიან. კოტა თავიდანვე მითოსურ სამყაროში, მოთხრობილ კოსმოსში იმყოფება" (ვილჰელმი 2004: 310) რომსა და ტომისს შორის მსგავსებას ისიც ცხადყოფს, რომ „მგლური ბუნება ორივე სისტემაში იჩენს თავს" (ფიცი 1998: 303) და გაცხოველებული ვეგეტაციის შედეგად ერთნაირად ინგრევა როგორც ტომისი, ისე ნაზოს სახლი რომში (რანსმაირი 2007: 113-115), იმპერატორის საყვარელი მარტორქა შედარებულია ქვასთან (რანსმაირი 2007: 115), გაქვავება კი ტომისში მომხდარი პირველი მეტამორფოზაა. ამრიგად, ნანარმოების პირველ თავებში მხოლოდ დაფარულია ის დიეგეტური კანონზომიერებები, რომლებიც მოგვიანებით შიშვლდება, თუმცა ეს არ გულისხმობს, რომ მხატვრული სამყაროს მახასიათებლები იცვლება მოქმედების განვითარებასთან ერთად. ჩვენი აზრით, ნანარმოების დიეგეზის

იმთავითვე ჰომოგენურია, მაგრამ მალავს თავის სისტემურ არასტაბილურობას.

ამასთან, მითოსისა და რაციონალიზმის დაპირისპირება a priori მოკლებულია ლოგიკურ საფუძველს, რადგან მითოსი სხვა არფერია თუ არა სამყაროს ახსნისა და აღწერის ცდა (სიმონისი 2004, 190). მითოსური აზროვნება თავისი არსით ეტიოლოგიურია, მოვლენების შესამეცნებლად მითოსს ისინი წარსულში გადააქვს. განხილული ნაწარმოები კი ესქატოლოგიურია, იგი გაჯერებულია საგნობრივი სამყაროს გარდაუვალი აღსასრულის განწყობით. ქრისტოფ რანსაირის რომანს მითოსურ მოდელთან აკავშირებს მხოლოდ ერთი რამ - ფინალური მოტივაცია. თუმცა აქაც საცნაურდება განსხვავებები, რომლებიც ძირეულად ცვლიან მითოსურ სტრუქტურას. თუ მითოსში მოქმედებას წარმართავს იდუმალი ძალა, ღმერთები, ბედისწერა, უკანასკნელ სამყაროში ასეთი ინსტანციის ფუნქციას წინარე ტექსტი - ოვიდიუსის მეტამორფოზები ასრულებს. მართალია რანსაირის რომანში ამ პირველწყაროს მოქმედების პაროდული ინვერსია ხორციელდება, მაგრამ ცალკეული ეპიზოდების გამაერთიანებელი კომპოზიციური პრინციპი სწორედ ოვიდიუსის თხზულებაა. ყველაფერი, რაც ნაწარმოებში ხდება, მეტამორფოზების სიუჟეტითაა განპირობებული. აღწერილ მოვლენებს არ გააჩნიათ სხვა მიზანი გარდა იმისა, რომ განახორციელონ ანტიკური ტექსტის „პროგრამა“. ეს უცნაური ტელეოლოგია რომანის ბოლოს ექსპლიციტურადაა თემატიზებული: „რაც ახლა ხდებოდა, იყო აღსრულება იმისა, რაც ტრაქილას ნაგლეჯებსა და აღმებზე ეწერა“. (რანსაირი 2007: 251) ზემოთქმულის საფუძველზე შეიძლება ითქვას, რომ ნაწარმოების მოტივაციური სტრუქტურა ესთეტიკურ-კომპოზიციურია: მოვლენებს ერთმანეთთან არა ემპირიულ-ლოგიკური პრინციპები, არამედ კომპოზიციური მთლიანობა აკავშირებს (მარტინესი/მეფელი 2000: 114).

ისმის კითხვა: ტიპოლოგიური თვალსაზრისით ფიქტიური სამყაროების რომელ მოდელს მივაკუთვნოთ აღნიშნული რომანის მხატვრული სინამდვილე? იგი ერთდროულად ჰომოგენური (მასში მოქმედებს შესაძლებლობათა ერთიანი სისტემა) და არასტაბილურია (მხატვრულ სამყაროში ურთიერთგამომრიცხავი ლიტერატურული კონვენციები თანაარსებობს). თუმცა ამით არ ამოიწურება ამ დიეგეზისის თავისებურებები. ესაა სრულიად ახალი ტიპის რეალობის სისტემა, რომელიც ინტერტექსტობრივი ელემენტების საფუძველზეა შექმნილი. უფრო ზუსტად კი, ესაა ერთგვარი არა-სისტემა, რომელიც ზოგად ლიტერატურულ კანონზომიერებებს აშიშვლებს. ანაქრონიზმების, მთხრობლის დესტაბილიზაციის, მიზანაბიძმებისა და კომპოზიციური მოტივაციის თემატიზების საფუძველზე რომანში ხორციელდება მხატვრული სინამდვილის დეკონსტრუქცია, რის შედეგადაც აშკარაა, რომ ლიტერატურულ ნაწარმოებში ე.წ. რეალური

რეფერენტები (როგორცაა ისტორიული პირების სახელები, გეოგრაფიულ ადგილთა დასახელებანი და სხვ.) (სერლი 1996) ისეთივე ხელოვნური კონსტრუქციებია, როგორც მოქმედების განვითარების ნებისმიერი მოდელი.

ამრიგად, ქრისტოფ რანსმაირის რომანი *უკანასკნელი სამყარო* ერთგვარი მეტატექსტია, რომელიც ნარატიული ფიქციონალური ტექსტის იმანენტურ კანონზომიერებებს გვარჩენებს, და რომლის თემატ, შესაბამისად, თავად ლიტერატურაა.

დამონებანი:

- ანცი 1997: Anz, Thomas: "Spiel mit der Überlieferung. Aspekte der Postmoderne in Ransmayrs "Die letzte Welt". In: Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr. Hg. v. Uwe Wittstock. Frankfurt/M.: Fischer, 1997.
- ეპლე 2000: Epple, Thomas: Christoph Ransmayr. Die letzte Welt: Interpretationen. – 1. Aufl. – München: Oldenbourg, 2000.
- ვილჰელმი 2004: Wilhelm, Thorsten: Legitimationsstrategien der Mythosrezeption. Thomas Mann, Christa Wolf, John Barth, Christoph Ransmayr. John Banville. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.
- ვილკე 1992: Wilke, Sabine: Poetische Strukturen der Moderne. Zeitgenössische Literatur zwischen alter und neuer Mythologie. Stuttgart: Metzler, 1992.
- მარტინესი/შეფელი 2000: Martinez, Matias/Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. 2. Aufl. – München: Beck 2000.
- რანსმაირი 2007: Ransmayr, Christoph: Die letzte Welt. Mit einem Ovidischen Repertoire. – 14. Aufl. – Frankfurt/M.: Fischer, 2007.
- სერლი 1996: Searle, John: The logical status of fictional discourse. In: Expression and meaning: studies in the theory of the speech acts. Cambridge 1996.
- სიმონისი 2004: Simonis, Annette: „Mythos“. In: Nünning, Ansgar: Grundbegriffe der Literaturtheorie. Stuttgart: Metzler, 2004.
- ფიცი 1998: Fitz, Angela: "Wir blicken in ein ersonnenes Sehen.": Wirklichkeits- und Selbstkonstruktion in zeitgenössischen Romanen: Sten Nadolny – Christoph Ransmayr – Ulrich Woelk. St. Ingbert: Röhrig, 1998.
- შმიც-ემანსი 2004: Schmitz-Emans, Monika: Christoph Ransmayr: Die letzte Welt (1998) als metaliterarischer Roman. In: Europäische Romane der Postmoderne. Hg. v. Anselm Maler, Ángel San Miguel, Richard Schwaderer. Frankfurt/M.: Lang, 2004.
- შმიცერი 2003: Schmitzer, Ulrich: "Tomi, das Kaff. Echo, die Hure – Ovid und Christoph Ransmayrs Die letzte Welt: eine doppelte Wirkungsgeschichte". In: Mythen in nachmythischer Zeit: die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart. Hg. v. Bernd Seidenstücker u. Martin Vöhler. Berlin: New York: de Gruyter, 2002.
- ჩეშლაკი 2004: Cieślak, Renata: Mythos und Geschichte im Romanwerk Christoph Ransmayrs. Frankfurt/M.: Lang, 2007.
- ციმა 2008: Zima, Peter M.: Der europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie. Tübingen u. Basel: Francke, 2008.
- პარცერი 2000: Harzer, Friedmann: Erzählte Verwandlung: Eine Poetik epischer Metamorphosen (Ovid – Kafka – Ransmayr). Tübingen, Niemeyer, 2000.

მეტაფორა და მეტამორფოზა

მეტაფორა (μετα-φωρα გადა—ტანა), მეტამორფოზა (μετα-μορφωσις გარდა-სხეულება, გარდასახვა). მეტაფორა ტროპია, პოეტური სტილისტიკის ფიგურა, მეტამორფოზა — უნივერსალური არქაული მითი. იგი ასახავს მითოპოეტური აზროვნების ყველაზე არსებით შტრიხებს, კერძოდ, წარმოდგენას, რომ ერთი შეიძლება გამოვლინდეს დაუთვლელი, შემოუფარგლავი, მრავლობითი სახით. მეტამორფოზა ადრეული რელიგიური აზროვნებისა და მითოპოეტური აზროვნების შემაერთებელი რგოლია; ის არის სააზროვნო მექანიზმი, თუ გნებავთ, უნივერსალური ფორმულა, რომელიც შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ქვეცნობიერისა და სამყაროს წვდომის ფენომენი. მეტამორფოზაში კოდირებულია ურთიერთობა აღმნიშვნელსა და აღსანიშნს შორის. იგი (მეტამორფოზა) ხელს უწყობს „ხატის“, „სიმბოლოს“, „ფიგურის“ წარმოშობას.

ვერ ვიტყვით, რომ მეტაფორისა და მეტამორფოზის მიმართების საკითხი მეცნიერებაში ცხარე დისკუსიის საგნად იქცა. გამოთქმული მოსაზრებები ასე შეიძლება დავაჯგუფოთ:

1. მეტაფორა და მეტამორფოზა სრულიად განსხვავებული ფენომენებია და მათი მსგავსება მხოლოდ ზედაპირულია (ვ. ვინოგრადოვი 1976, ნ. არუთიუნოვა 1990).

2. მეტაფორა და მეტამორფოზა, ფაქტობრივად, ერთი და იგივეა (ვ.სტივენსი 1951, მ.კუინი 1955).

ამჟამად ვერ წარმოვადგენთ ამ მოსაზრებათა დეტალურ ანალიზს (ერცლად ამ და სხვა საკითხებზე იხ. ცანავა 2008), ვიტყვი მხოლოდ იმას, რომ ორივე პოზიცია კატეგორიულია და აკლია არგუმენტაცია.

3. ახლა კი შევეცდები ჩამოვაყალიბო ვარაუდი, რომელიც ითვალისწინებს რამდენიმე მეცნიერის კონცეპტუალურ ხედვას. საქმე ისაა, რომ ქვემოთ წარმოდგენილი მოსაზრებები პირდაპირ არ ეხება მეტაფორისა და მეტამორფოზის ურთიერთმიმართების საკითხს, მაგრამ, ჩემი აზრით, ამ ორი ფენომენის არსებითად მსგავს საფუძვლებსა და პრინციპებზე მიუთითებს. მხედველობაში მაქვს:

ე. კასირერის „საბაზო მეტაფორების“ კონცეფცია (კასირერი 1925).

ა. ლოსევის „აბსოლუტური მითის“ თეორია (ლოსევი 1991).

კ. ლევი-სტროსის კოდებისა და მატრიცის თეორია (ლევი-სტროსი 2000. ლევი-სტროსი 1999).

მ. ბლეკისა და პ. რიკიორის მოდელისა და ანალოგიის კონცეფცია (ბლეკი 1960. რიკიორი 1977).

როგორც აღვნიშნეთ, ეს მეცნიერები აშკარად არ ლაპარაკობენ მეტამორფოზის მიმართებაზე მეტაფორასთან, მაგრამ თუ კარგად დავუკვირდებით, საბაზო//აბსოლუტური მითი, ტრანსფორმირებადი კოდები, სიტყვიერ თამაშებზე დაფუძნებული პირველი სააზროვნო მოდელები სწორედ მეტამორფოზებია (ეტიმოლოგიური, კოსმოგონიური, კოსმოლოგიური მითები).

ერნსტ კასირერი მითოლოგიას განიხილავს ენასთან და კულტურასთან ერთად. მისი თვალთახედვით, მითოლოგია არის ჩაკეტილი სიმბოლური სისტემა, რომელშიც სიმბოლოები გაერთიანებულია ფუნქციონირების ხასიათით და გარესამყაროს მოდელირების საშუალებებით. მითოლოგიური აზროვნების თავისებურებას კასირერი ხედავს რეალურისა და იდეალურის, საგნისა და სახის, სხეულისა და თვისების, „სანყისისა“ და „პრინციპის“ განურჩევლობაში, რის საფუძველზეც მსგავსება ან მომიჯნავეობა გარდაისახება მიზეზობრივ თანმიმდევრულობად, მიზეზობრივ-შედეგობით პროცესს კი აქვს მატერიალური მეტამორფოზის ხასიათი. ურთიერთობები კი არ სინთეზირდება, არამედ იგივედება. ნაწილი ფუნქციურად მთელის იგივეობრივია. მთელი კოსმოსი მონყობილია ერთი მოდელით და გამოიხატება ოპოზიციით — „წმინდა“ და „პროფანული“.

კასირერის აზრით, ენა და მითი საერთო ძირიდან აღმოცენდნენ. ამ საერთოს ძიებას კი მეტაფორულ აზროვნებამდე, უფრო სწორად, ბაზისურ (საბაზო) მეტაფორებამდე მივყავართ.

ამიტომ თუ გვინდა გავიაზროთ, მითოსური და ენობრივი სამყაროების, ერთი მხრივ, ერთიანობა, მეორე მხრივ, განსხვავება, აუცილებელია ჩავწვდეთ მეტაფორის არსსა და აზრს. ამ მხრივ განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ე.წ. „ბაზისურ (საბაზო) მეტაფორებს“. სწორედ საბაზო მეტაფორებს უკავშირდება ენისა და მითოსური წარმოდგენების წარმოშობა. ეს პროცესი მკვლევარს ასე წარმოუდგენია: ყველაზე მარტივი ენობრივი გამოხატულება მოითხოვს გარკვეული მსოფლმხედველობრივი ან ემოციური შინაარსის გარდასახვას ბგერად, ანუ მისთვის მტრულ შეუსაბამო შინაარსად (ემოციის, აზრის გადატანა ბგერად არის პროცესი — $\mu\epsilon\tau\acute{\alpha} + \phi\omicron\rho\acute{\epsilon}\alpha$). ეს ემოციები პირველყოფილ ადამიანს გარესამყაროსთან ურთიერთობისას უჩნდება; შიში, აღტაცება თუ სხვა ტიპის ემოცია (ანუ წარმოსახვაში აღძრული „ხატი“) ბადებს სურვილს, სხვებსაც გაუზიარონ იგი. ამ დროს იქმნება სამეტყველო ენა. ასევე მითოსური სახე აღმოცენდება ტრანსფორმაციის საშუალებით, რომლის წყალობითაც ყოველდღიურობისგან მიღებული ჩვეულებრივი ყოფითი, ყოველდღიური — პროფანული — შთაბეჭდილებები ამაღლდება „წმინდას“ რანგში. აქ ხდება არა მხოლოდ გადატანა, არამედ ჭეშმარიტი გარდასახვა სხვა გვარად.

ენა და მითი იმთავითვე იმყოფებიან ერთმანეთთან განუყოფელ კავშირში, მხოლოდ შემდეგ განცალკევდებიან, როგორც

დამოუკიდებელი ელემენტები. ისინი (ენა და მითი) წარმოადგენენ ერთი და იმავე ტოტის სხვადასხვა ყლორტებს, რომლებიც წარმოიშვნენ სულიერი გადამოშავების ერთი და იმავე აქტიდან. ამ გარდასახვის აქტის დასრულებისას იხსნება შინაგანი დაძაბულობა. ადამიანი მისი სურვილისგან დამოუკიდებლად, იძულებული იყო ელაპარაკა მეტაფორულად; და არა იმიტომ, რომ არ შეეძლო თავისი პოეტური ფანტაზიის დაოკება, არამედ იმიტომ, რომ ფანტაზია უკიდურეს ზომამდე უნდა დაეძაბა, რათა გამოეხატა თავისი სულის მზარდი მოთხოვნილება. ანუ საბაზო მეტაფორა მონანილეობს სიტყვების წარმოქმნის პროცესში, სახელდებაში. ამიტომ არის ენა და მეტაფორა ერთი ძირიდან, შემდგომ კი სხვადასხვა მიმართულებით ვითარდებიან. კასირერი არ ასახელებს საბაზო მეტაფორის მაგალითებს, იმიტომ, რომ საბაზო მეტაფორა შეიძლება ყოფილიყო ნებისმიერი სიტყვა, რომელსაც აქვს დაძაბულობა და „ტევადობა“).

ვერასდროს გავიგებთ მითოლოგიას, თუ კარგად არ გავიაზრებთ იმას, რასაც ვუნოდებთ ანთროპომორფიზმს, პერსონიფიკაციას ან გასულიერებას. შეუძლებელი იქნებოდა გარემომცველი სამყაროს ათვისება საბაზო მეტაფორის — ამ უნივერსალური მითოლოგიის გარეშე.

მითი, ენა და ხელოვნება გამომდინარეობენ კონკრეტული დაუნაწევრებელი ერთობიდან, რომელიც შემდგომში თანდათან დაიშალა სულიერი მოღვაწეობის სამ სხვადასხვა სფეროდ.

კასირერის მიერ საბაზო მეტაფორების მაგალითებად მოხმობილი მითოსური მასალა, ფაქტობრივად, მეტამორფოზების ნიმუშებია.

ა.ლოსევმა განავითარა „აბსოლუტური მითის“ კონცეფცია. მისი აზრით, აბსოლუტური მითი ვითარდება საკუთარი თავიდან და არაფერს სცნობს საკუთარი თავის გარდა. აბსოლუტური მითოლოგია არის აბსოლუტური ყოფიერება, რომელმაც თავი გამოავლინა მითში. მანვე გამოყო მითისა და პოეზიის მსგავსების 3 ნიშანი:

1. გამომსახველობითობა.
2. ინტელიგენცია.
3. ხილული სურათოვნება.

* კასირერი იმონმებს უზენერის მიერ მოხმობილ მაგალითებს: ლიტურ თეოფანიურ სახელებში თოვლის ღმერთთან ერთად არსებობს ნახირის ღმერთი — ბლავანა (ვინც ბლავის), ფუტკრების ღმერთი — ბზუილა, მინისძვრის ღმერთი — მრყეველი. როგორც კი ნახირის ღმერთმა მიიღო ბლავანას სახე, იგი უნდა შეეცნოთ სრულიად სხვადასხვა მოვლენებში: მისთვის მოესმინათ ლომის ბღღვინვაში, ქარიშხლის ღრიალში, ოკეანის ხმაურში. ამ თვალსაზრისით მითი ისევე და ისევე ცოცხლდება და მდიდრდება ენის წყალობით, ენა კი — მითით. ამ მუდმივი ურთიერთზემოქმედებითა და ურთიერთგამსჭვალავით დასტურდება სულიერი სანყისის ერთობა, რომლისგანაც წარმოიშვნენ ისინი — სხვადასხვა გამოხატულებებითა და საფეხურებით. (კასირერი, *ibid.* 41).

1. მითოსური და პოეტური სახეები — ორივე გამომსახველობითია. ცნება „გამო-მსახველობა“ ძალიან მნიშვნელოვანია; გამოსახვა არის „შინაგანისა“ და „გარეგანის“ სინთეზი — ძალა, რომელიც „შინაგანს“ აიძულებს, რომ გამოვლინდეს, „გარეგანს“ კი ექაჩება (ენვეა) „შინაგანის“ სიღრმეში შესაღწევად. გამოსახვა (გამოხატვა) ყოველთვის დინამიკური პროცესია; მოძრაობა ხორციელდება როგორც „შიგნიდან“ „გარეთ“, ისე „გარედან“ „შიგნით“. ხატოვნად რომ ვთქვათ, გამოსახვა არის ორი ენერჯის შეხვედრის არენა (შინაგანისა და გარეგანის) და მათი შერწყმა ერთ მთელში, რომელიც ერთდროულად ერთიცაა და მეორეც. ტერმინი გამო-სახვა (გამო-ხატვა) მიუთითებს აქტიურ მიმართულობაზე, თვითგარდასახვაზე. პოეზიის მთავარი იარაღი — სიტყვა — გამომსახველია, იგი „პერსპექტიულია“ და არა „ბრტყელი“. ასევეა მითიც; იგი „გამომხატველია“, ყოველთვის ჩანს, რომ მითში ორი ან მეტი შრეა. მათ ამსგავსებს ისიც, რომ მითოსური და პოეტური სახეები შეიძლება იყვნენ სქემებიც, ალეგორიებიც და სიმბოლოებიც.

2. მითოსიც და პოეზიაც არსით, ერთნაირი დოზით არიან არა მხოლოდ გამომსახველნი, არამედ ინტელიგენცია (intel-ლექსი-დან „შეგრძნება, აღქმა, შემჩნევა; შეცნობა; აზროვნება; გარკვევა“) ანუ „გასულიერებული გამოხატვა“. ყოველი პოეტური ფორმა ყოველთვის არის რაღაც „სულჩაბერილი“, „შიგნიდან“ ხილული ცხოვრება. ასეა მითოსიც. იგი ან პირდაპირ მოგვითხრობს ცოცხალ არსებებზე, ან არაცოცხალზე მოგვითხრობს ისე, რომ ჩანს მისი თავდაპირველი სულიერი არსება. პოეტურია არა თავად საგანი, არამედ მისი გამოხატვის, გაგების საშუალება. იგივე უნდა ითქვას მითოსზე. მითოსური სახე არ არსებობს, როგორც ნივთი, რომელიც თავისთავად არის მშვენიერი. მითოსური სახე მითიურია მისი გაფორმების ანუ გამოსახვის დოზის შესაბამისად. მითიც და პოეზიაც „ცოცხლობენ“ გასულიერებულ სამყაროში და ეს გასულიერება საგნის გამოვლენის საშუალებაა.

3. პოეზიაშიც და მითშიც სახე არ საჭიროებს რამე ლოგიკურ სისტემებს, იგი ცხადი და ხილულია. ორივესთვის დამახასიათებელია ხილული სურათოვნება — შინაგანი და გარეგნული.

კ.ლევეი-სტროსის საანალიზო მასალის (მითების) დიდი ნაწილი ტრანსფორმაციებს ეფუძნება. მკვლევარის აზრით, ამ ტრანსფორმაციების საფუძველში ძვეს მეტაფორიზმი. მეტაფორიზმი ძალიან აფართოებს საზღვრებს სხვადასხვა სახეების, მოტივების და სიუჟეტური სვლების დასაახლოებლად. მას მიაჩნია, რომ მეტაფორა ეყრდნობა ლოგიკური ურთიერთობების ინტუიციას სხვადასხვა სფეროს შორის. ამასთან, თავად მითოლოგიური ლოგიკა ღრმად მეტაფორულია, რის დემონსტრირებასაც კ. ლევეი-სტროსი ახერხებს ტოტემისტური მასალის კლასიფიკაციის საფუძველზე. იგი აერთიანებს უამრავ მითს მითოსურ სისტემებში და ერთ მითს განიხილავს, როგორც მეორის „მეტაფორას“. მაგალითად: მითი

თაფლის დღესასწაულის წარმოშობაზე არის მეტაფორა თაფლის წარმოშობის მითთან მიმართებით. თაფლთან დაკავშირებული მეტაფორები ძალიან ძველია. ამერიკელ ინდიელთა მითებში (ლევინსტროსი სწორედ ამ მითებს იკვლევდა) თაფლი წარმოადგენს „საჭმლის“ მეტაფორას, რომელიც ჩაენაცვლება სექსუალობას. ე.ი. ხდება კოდის შეცვლა. „მითოლოგიურებში“ მეტაფორიზაციის შედეგად კოდის შეცვლის უამრავი მაგალითია მოყვანილი. მაგალითად, მითების პერსონაჟი ქალი სუსაი არის სამმაგი ინვერსია გოგონასი, რომელსაც ძალიან უყვარს თაფლი: ის არის მრავალშვილიანი დედა და არის მოლალატე ცოლი. ამგვარად, მეტაფორიზაციას ძალიან ხშირად მოყვება კოდის შეცვლა (ლევინსტროსი 2000: 15, 253). (გოგონა —> ქალი-დედა —> მოლალატე ცოლი).

კლევინ-სტროსი ყველა მითში გამოყოფს „არმატურას“ ანუ თავისებურებათა ერთობლიობას, რომელიც საერთოა (უცვლელია) ორ ან რამდენიმე მითში, „კოდს“ ანუ ფუნქციათა სისტემას, რომელთა საშუალებითაც აღინიშნებიან ეს თავისებურებები და „შეტყობინებას“, რომელიც, შეიძლება ითქვას, მოცემული მითის შინაარსია.

ფაქტობრივად, შეტყობინება მითებში, გარკვეული თვალსაზრისით, შეესაბამება ეტიოლოგიურ თემას (კულტურისა და ბუნების სხვადასხვა ფასეულობათა წარმოშობა). მაგალითად: „უეს“ ტომში მითი ცეცხლის წარმოშობის შესახებ ბოროროს ტომში ტრანსფორმირდება წვიმისა და ქარიშხლის წარმოშობად; გარეული ღორების წარმოშობის მითი ტუპის ტომში გარდაისახება სამკაულებისა და სხვა ძვირფასი ნივთების წარმოშობის მითად. ეტიოლოგიური თემის შეცვლა არის თავად შეტყობინების შეცვლა. აქ „არმატურებს“ შეადგენს მოყვრების, „მიმცემებისა“ და „მიმღებთა“, ურთიერთობა (ცოლების მიღება სხვა ნივთებზე გაცვლით და სხვა). როდესაც ცოლებს „გასცემენ“ ადამიანები, მათ მიიღებენ მხეცები; როდესაც მიმღებები არიან ადამიანები, გასცემენ — სულები. ძალიან ხშირად მითიდან მითზე გადასვლისას არმატურა და კოდი რჩება, იცვლება შეტყობინება. შეტყობინება შეიძლება შეიცვალოს სრული ინვერსიის დონეზეც. შეტყობინება გადაიცემა კოდებით.

კლევინ-სტროსმა დეტალურად შეისწავლა კოდიდან კოდზე გადასვლა და მათი ურთულესი გადაჯაჭვულობები.

ლევინ-სტროსის აზრით, მითების წყალობით ჩვენ ვხვდებით, რომ მეტაფორა ეყრდნობა ლოგიკური ურთიერთობების ინტუიციურ წინათგრძნობას რომელიც ერთ სფეროსა და სხვებს შორის. მეტაფორის საშუალებით ხერხდება პირველის „შეყვანა“ სხვებში მიუხედავად რეფლექსირებადი აზრისა, რომელიც ჯიუტად ცდილობს მათ დაპირისპირებას. მეტაფორა არ არის ენის სამშენისი, ყოველი მეტაფორა წმენდს ენას და აამაღლებს მას თავდაპირველ ბუნებამდე. მითოსური აზრი იმეორებს რაღაც ძალიან მნიშვნელოვან პროცესს, რომელიც ხდება ენაში.

ჩვენი საკვლევი საკითხის შემდგომი გაშლისთვის ძალიან საინტერესოა მეტაფორის განხილვა მოდელთან და ანალოგიასთან მიმართებით.

მ. ბლექისა და პ. რიკიორის აზრით, მოდელები გაფართოებული მეტაფორებია, ანალოგიები კი მოდელების მექანიზმები.

ისინი განასხვავებენ მოდელის 2 ტიპს: 1. ერთი საგნის მოდელები (მაგ.: თვითმფრინავის ან ავტომობილის სხვადასხვა მოდელი), II. ატომი, როგორც მზის სისტემის მოდელი; ან თავის ტვინი, როგორც კომპიუტერის მოდელი. ის, რომ ატომი არის მზის სისტემის მოდელი, ან ტვინი მუშაობს, როგორც კომპიუტერი, არაფრით განსხვავდება მეტაფორისგან.

ანალოგიური მოდელი „სასარგებლო“ იმიტომ, რომ გვეხმარება „უცნობს“ მიეუდგეთ „ცნობილის“ საშუალებით და გვეხმარება, გავაკეთოთ ნახტომი აზროვნებაში. ამ აზრით, მოდელები არის მეტაფორები უფრო ფართო გაგებით და მათ საფუძვლად უდევთ საბაზო მეტაფორები.

საბაზო მეტაფორების (კოდების, მეტაფორული ქსელის) კვალობაზე შეგვიძლია გამოვყოთ საბაზო მეტამორფოზები, მეტამორფოზული კოდები.

„მყარ“ (მუდმივ) მეტამორფოზში გარდასახვა ხდება ერთხელ და სამუდამოდ მაგ.: ადამიანის სხეულის ნაწილებისგან სამყაროს და პირველნივთების შექმნა; სხვადასხვა ფრინველების, ცხოველებისა და მცენარეების წარმოშობა გარდასახვების საშუალებით.

ამგვარი მყარი მეტამორფოზები, თავის მხრივ, წარმოადგენენ მოდელებს (კოდებს) სხვა მეტამორფოზებისათვის. ამ ტიპის მეტამორფოზები ეტიოლოგიური ხასიათისაა და მითისქმნადობის უძველეს პერიოდს მიეკუთვნება. ასეთ თხრობებში ერთმანეთს ეჯახება პირველყოფილი წარმოდგენები სამყაროს შესაქმნეზე, ყოფითი, ფილოსოფიური და ფსიქოლოგიური ასპექტები. ეს ყველაფერი ადამიანის ქვეცნობიერის დონეზე დაილექა (შეიქმნა არქეტიპები). *მეტამორფოზების ნორედ ეს უნივერსალური მოდელები დგანან მეტაფორის გვერდით.*

„მოძრავი“, არამყარი მეტამორფოზები აზრის განვითარების სხვა ეტაპს ესადაგება. მაგალითად, ღმერთებს შეუძლიათ სხვადასხვა იერის მიღება. (ტირესიასი ჯერ ქალად გარდაისახა, მერე ისევ კაცად.) ადამიანს შეუძლია მცირე ხნით სახე იცვალოს: გარდაისახოს ცხოველად, ფრინველად მცენარედ და ა. შ.

მსატკრული ლიტერატურა ორივე ფორმას იყენებს: ადამიანი თავის თავში „გრძნობს“ რომელიმე სხვა არსებას — ცხოველს, ფრინველს, მწერს, ე. ი. ხდება ემბრიონის რომელიღაც ფაზის გააქტიურება (დაბადებამდე ადამიანი ხომ ევოლუციის ყველა ძირითად ეტაპს გაივლის); გაორება. გრძნობების, განცდების, შექმნილი სიტუაციის შესაბამისად, ადამიანი თავის თავს უსადაგებს არა მარტო ამა თუ იმ ნივთს, არსებას, არამედ განყენებულ ცნებას:

ფერს, სუნს და ა.შ. ამ პროცესების დასაბამი კი არის ქვეცნობიერში არსებული მეტამორფოზის იდეა.

მეტამორფოზა აჩვენებს აზრის მოძრაობის ვექტორს, პროცესს, მიმართულებას, ამიტომ მისი ბუნება პრედიკატულია.

ასე რომ, მეტაფორის „დაბადებაში“ არც თუ უკანასკნელ ფუნქციას ასრულებს მეტამორფოზა. მეტაფორა „იბადება“ პირველყოფილი მითორელიგიური წარმოდგენების წარმოშობისას, იგი მსოფლალქმის საშუალებაა. მეტამორფოზა მეტაფორის „მექანიზმია“.

ლიტერატურულ მეტამორფოზებს შორის გამორჩეული ადგილი უჭირავს ოვიდიუსის „მეტამორფოზებს“, რომელშიც, ჩემი აზრით, ჩანს ავტორის დამოკიდებულება „გარდაქმნებისადმი“ პოეტიკის თვალსაზრისითაც.

ოვიდიუსის „მეტამორფოზებში“ დამუშავებულია 250-მდე ბერძნული და იტალიკურ-ეტრუსკულ-რომაული მითი; ყველა მათგანი გარდასახვაზე მოგვიტოვრობს. პოემაში თხრობა თანმიმდევრულია და ერთ მთლიან სისტემას წარმოადგენს: იწყება ქაოსიდან კოსმოსის წარმოშობით, რასაც მოჰყვება კოსმოგონიური მეტამორფოზები; შემდგომ აღწერილია ოლიმპიური პანთეონის ფორმირება, ციკლები და უამრავი ჩართული ამბავი, რომლებიც მეტამორფოზების ყველა შესაძლო შემთხვევას მოიცავს.

„მეტამორფოზები“ ოვიდიუსის სიმნიფის პერიოდის ნაწარმოებია. ისმის კითხვა: რისთვის დასჭირდა მწერალს ყველასთვის კარგად ნაცნობი მითების „გალექსვა“? საქმე ისაა, რომ ოვიდიუსამდეც არსებობდა მითების უამრავი კრებული და სახელმძღვანელო (პროზაულიც, და როგორც გადმოგვეცემენ, პოეტურიც). მეცნიერებაში ამ ფაქტს ასე ხსნიან: ოვიდიუსს სურდა მეტემფსიქოზის პითაგორასეული კონცეფციის გამყარება მითოსური მასალით. მართლაც, პოემის XV წიგნში, რომელიც პითაგორას ეძღვნება, ოვიდიუსი ვრცლად მსჯელობს სულთა გადასახლების თეორიაზე.

ამ თვალსაზრისს საცხებით ვიზიარებ, მაგრამ, ჩემი აზრით, „მეტამორფოზებში“ ჩადებულია გაცილებით მეტი, ვიდრე მეტემფსიქოზის კონცეფციის პოპულარიზაცია. უფრო სწორად, ოვიდიუსმა მოახერხა მეტემფსიქოზის ფილოსოფიურ-რელიგიური კონცეფციის დაკავშირება პოეტიკასთან. საქმე ის არის, რომ, მისივე თხზულებებთან გამომდინარე, კარგად ჩანს, რამდენს ფიქრობდა ოვიდიუსი პოეტური სიტყვის ზემოქმედების ძალაზე. თავად სულით ხორცამდე პოეტს თავისი ბიოგრაფიის არაერთ უმძიმეს მომენტში მხსნელად სწორედ ლექსი მოეველინა.

ჩემი აზრით, ოვიდიუსმა „მეტამორფოზებში“ მკითხველს აღმასის საბადო „გაუხსნა“. გენიალურმა პოეტმა ზუსტად მიაკვლია მეტაფორული ხატების ერთ-ერთ უმთავრეს „საცავს“ და შთამომავლობას საქმე გაუიოლა იმით, რომ „დაალაგა“

მეტამორფოზული ეტიმოლოგიების ვარიანტები და მათგან გამომავალი დასკვნა-ფიგურები. მათ ჩვენ შეგვიძლია ვუნოდოთ „საბაზო“ მეტამორფოზები“ (საბაზო მეტაფორების კვალობაზე): ნიობე-კლდეა, არაქნე — ობობა, ზევსი — ხარი არნივი, ნვიმა, ელვა და ქუხილი; ჰერა — ძროხა, შრომანი; დიონისე — ვაზი, მტევანი, ღვინო და სხვა. ამ სახეთა ანალოგიით იოლად შეიძლება შეიქმნას ახალი ვარიანტები. „მეტამორფოზები“ სრულიად გარკვეული პრინციპით და მიზნით შეიქმნა. ეს თხზულება არის უდიდესი „გაჭრა“ ლიტერატურაში. ოვიდიუსის მიერ შემოთავაზებული პოეტური სახისმეტყველების ულევნი წყარო.

„მეტამორფოზები“ მთავრდება პოეტის ანდერძით, რომელიც ძალიან ჰგავს ჰორაციუსის ცნობილ ოდას „მელპომენესადმი“:

„დავიდგი ძეგლი ბრინჯაოზე მარადიული,
მეფეთა საძვლე პირამიდებს აღმატებული
და მის დამხობის არვინ არის ან შემძლებელი
არც ქარიშხალი, არცა ნარღვნა დაუნდობელი,
არც უთვალავი წელთა რიგი და დრო მსრბოლელი“.

(ლექსის ფრაგმენტი თარგმნილია ჩემ

მიერ).

რა დგას ბრინჯაოს ძეგლის მეტაფორის უკან? პირველი მითი (ყოველ შემთხვევაში, ბერძნულ მითოლოგიაში), რომელიც ადამიანის ქვად გარდასახვაზე და ამ ფორმით მისი სახელის უკვდავებაზე მოგვითხრობს, არის ნიობეს მეტამორფოზა. შეიძლება ითქვას, რომ ეს არის ამ ტიპის მითოსური გადმოცემების „საბაზო“ მითი-მეტამორფოზა, რომელიც საფუძვლად დაედო ქვის//ბრინჯაოს ძეგლის, როგორც უკვდავების მეტაფორის მხატვრულ სახეებს (ჰორაციუსი, ოვიდიუსი, პუშკინი. გალაკტიონმა ამ „ჰანგზე გაანყო“ ლექსი „მალალ მთაზედა ავაგე სასახლე ახალ-ახალი“).

„საბაზო“ მეტამორფოზებად შეიძლება ჩავთვალოთ ღმერთებისა და ადამიანების გარდასახვები სხვადასხვა ცხოველებად და ფრინველებად. ოვიდიუსთან ზევსი გარდაისახება არნივად, ხარად, ნვიმად; ჰერა — გუგულად, ძროხად, ყვავილად. ანუ, ყველა ღმერთს „თავისი“ ცხოველი, ფრინველი, მცენარე ან ბუნების ესა თუ ის მოვლენა შეესაბამება. ეს, ერთი მხრივ, მიუთითებს, რომ ამგვარი მეტამორფოზები არ არის ნებისმიერი და გარკვეულ ძალიან სიღრმისეულ ქვეცნობიერ ერთობას ეფუძნება. მეორე მხრივ, ბერძენ-რომაელ მწერალთა მიერ დამკვიდრებული „მოდელები“ თავისებურ „საბაზო“ მეტამორფოზებად იქცნენ შემდგომი ეპოქების შემოქმედთათვის არნივი-ზევსი რიგ შემთხვევაში სიმბოლოა, მაგ. ჰერალდიკაში; რიგ შემთხვევაში გამარჯვების მეტაფორა. გაანჩია, რას მოისურვებს მწერალი და როგორ „დაამუშავებს“ ამ პოეტურ სახეს. მაგრამ ის, თუ რატომ არის არნივი „სახე“, ამის განმარტებას გვაძლევს მითი ზევსის არნივად მეტამორფოზის შესახებ.

ყველა პირველად განხორციელებული მეტამორფოზა იყო მოულოდნელი, უნიკალური და შოკისმომგვრელი; ზუსტად ისეთი ეფექტის მქონე, რასაც იწვევს „ცინცხალი“ მეტაფორა. მეტაფორისა და მეტამორფოზის გზები პირველად მაშინ გადაიკვეთა, როდესაც ადამიანის გონებაში დაიბადა გარდასახვის შესაძლებლობის იდეა და შემდგომ ამ აზრმა „გააქტიურებული“ სიტყვა წარმოშვა. გააქტიურებულ სიტყვაში იგულისხმება არა საგნების ნომინაცია, არამედ პრედიკატული კონსტრუქცია, როდესაც სიტყვა „მზად არის“ „მოქმედებისათვის“.

მეტაფორისა და მეტამორფოზის „შეხვედრა“ თუ „ამოსვლა“ ერთი საწყისიდან ამ ორი ფენომენის ძალიან ღრმა კონცეპტუალური ერთიანობის პირველმიზეზებზე (საფუძველზე) მიანიშნებს. მაგრამ შემდგომ მოვლენები ისე განვითარდა, რომ მეტამორფოზა მითში „ჩარჩა“, მისი განვითარება მეტემფსიქოზის ფორმალისტურ ასპექტს ვერ გასცდა, მეტაფორამ კი „ფრთა გაშალა“ და სამყაროს აღქმის საშუალებად იქცა.

მეტაფორების იმ ტიპს, რომლებიც მოხსენებაში განვიხილეთ, პირობითად შეიძლება ვუწოდოთ „მითოსური მეტაფორები“, მაგრამ ეს ისე არ უნდა გავიგოთ, რომ აღნიშნული მეტაფორები მხოლოდ ანტიკური ეპოქის მწერალთა თხზულებებში გვხვდება. ახლა წარმოვადგენ ვალაკტიონ ტაბიძის ერთი ლექსის ანალიზს, რომელიც, ჩემი აზრით, „მითოსური“ მეტაფორის ნიმუშია:

ცხენით ხიდზე

*ცხენი მიანგრევს ხიდებს ჩლიქით,
მაგრამ უეცრად სცქვიტა ყურები,
მისი თვალები აივსენ — იქით
ადამიანურ უბედურებით...
მის თვალწინ გაკრთა მსუბუქი მწკრივი.
ეთამაშება ნაკადებს თევზი.
იყო მხედარი — ჩვეულებრივი —
კაცი — ვით კაცი, და არა ზეესი.*

ამ ლექსის ერთადერთი პერსონაჟი ცხენია: სწორედ ის „მიანგრევს ხიდებს ჩლიქით“, მან „სცქვიტა“ ყურები და მისი თვალები „აივსენ“ „ადამიანურ უბედურებით“. ანალიზს ვინწყებთ ფრაზით: „მის თვალწინ გაკრთა მსუბუქი მწკრივი“. რომელ მწკრივზეა ლაპარაკი? ლექსის შემდგომ სამ ტაეპში ნახსენები — „თევზი“, „მხედარი“ და „ზეესი“ გვაფიქრებინებენ, რომ პოეტის გონებაში ცნობილი მეტამორფოზული სახეები ახალ პოეტურ მეტაფორად გარდაისახა: კერძოდ, I პლანი: ცხენი ზღვათა მბრძანებლის — პოსეიდონის (//ნებტუნის) ცხოველია. პოსეიდონის ზოომორფული იკონოგრაფია ისევე უკავშირდება ცხენს, როგორც ზევსისა — ხარს. პოსეიდონს ემორჩილება ზღვის ყველა ბინადარი და, რა თქმა უნდა, „ნაკადებთან

მოთამაშე თევზი" (თევზის ხსენება აძლიერებს ცხენის კავშირს წყლის სტიქიასთან). II პლანი — „თვალწინ გამკრთალ მწკრივში“ ცხენი მხედარიცაა. III პლანი — მიუხედავად იმისა, რომ ხარი და ცხენი უზენაესი ღვთაებების ზომორფული პიპოსტასებია, ისინი მაინც ნაკლები „ღირსების“ არიან, ვიდრე თავად ღვთაებები. ცნობილი გამოთმაა: „რაც ზევსს ეპატიება, ხარს არ ეპატიება“. აქედან: „იყო მხედარი — ჩვეულებრივი — / კაცი — ვით კაცი, და არა ზევსი“. ასე რომ, სამი მითოსური პლასტის შერევით, რომელთაგან ორი (ზევსი და პოსეიდონი, შესაბამისად, ცხენი და ხარი) მეტამორფოზაა, იქმნება პოეტური ფიგურა — მეტაფორა.

დამონშებანი:

- ვინოგრადოვი 1976: Виноградов В. В. Полтика русской литературы. М.: 1976.
არუტიუნოვა 1990: Арутюнова Н. Д. Теория метафоры. М.: 1990.
სტივენსი 1951: Stevens W. The Necessary Angel. Knopf. 1951.
კუინი 1955: Quinn M. Bernetta. The Metamorphic Tradition in Modern Poetry. Rutgers Univ. Press, 1955.
ლოსევი 1991: Лосев А. Ф. Философия Ю мифология. культура. М.: 1991.
კასირერი 1925: Cassirer E. Philosophie des symbolischen Formen, Zweiter Teil, Berlin. 1925.
ლევი-სტროსი 2000: Леви-Стросс К. От меда к леплу. Пер. с франц. Т. ШШ. М.: СПб, 2000.
ლევი-სტროსი 1999: Леви-Стросс К. Сырое и приготовленное. Пер. с франц. М.: СПб, 1999.
ბლეკი 1960: Black M. Models and Metaphors, Cornell University Press 1960.
რიკორი 1977: Ricoeur P. The Rule of Metaphor, University of Toronto Press, 1977.
ნაზონი 1960: Публиус Овидиუს Назон. მეტამორფოზები. რედაქცია, შესავალი წერილი და კომენტარები აკ. ურუშაძის. თბ.: 1980. P. Ovidii Nasonis, Carmina, ed. R. Ehwald, V. Lery. T. 1-3, Lipsiae 1915-1932.
ცანავა 2008: ცანავა რ. მეტაფორა და მეტამორფოზა. სჯანი, № 9, 2008.

**ინტერტექსტუალური ძიებანი თანამედროვე
ქართულ პოეზიაში
(გივი ალხაზიშვილი, გიგი სულაკაური, ზვიად რატიანი,
ზაზა თვარაძე)**

XX საუკუნის მიწურულს, ქართულ პოეზიაში, თავის დროზე ხელოვნურად დაბრკოლებულ მოდერნიზმს პოსტმოდერნიზმი ჩაენაცვლა და მნიშვნელოვან სახეს იგი სწორედ ამ დროიდან იღებს. პოსტმოდერნიზმმა ლირიკულ ტექსტებში თვისობრივი ცვლილებები შეიტანა: მოიხსნა ფორმისეული შეზღუდვები, თემატიკა ძნელად მოსახელთებელი გახდა. ლიტერატურული ეპატაჟები თანაბრად ხორციელდებოდა როგორც ფორმის, ისე თემატიკის რღვევის პრინციპით. 60-70-იანი წლებისაგან განსხვავებით, 80-იან წლებში ლირიკული ტექსტების შრეებში მიმაღულმა და ყველაზე უფრო პოპულარულმა თემებმა (პატრიოტიზმი, სიყვარული და სხვ.) მომდევნო ათწლეულში მკითხველისაგან დისტანცირება განიცადეს, ანუ – გაბუნდოვანდნენ. ქართულ მწერლობაში ტრადიციების საკითხი იმდენად მწვავედ დადგა, რომ მოწყვეტა ტრადიციისაგან უფრო „გასაგები“ და ლოგიკური ჩანდა, ვიდრე რალაციის გაგრძელება, თუმცა ლიტერატურას თავისი კანონები აქვს, ინტერტექსტუალობაც ერთი ასეთი საშუალება იყო თვითგამოხატვისათვის, განსხვავებულობისათვის, არ-განმეორებისათვის.

ახალი ქართული ლიტერატურის ტრადიციასთან მიმართების გამო, საუკუნის დასაწყისში გამართულ საუბრებში მთელი სიმწვავეით გამოჩნდა ის უსიამოვნო შეგრძნებები, რასაც ეს ტერმინი „ტრადიცია“ იწვევდა. „იმიტომ კი არა, — ნერდა ბ-ნი რევაზ თვარაძე, რომ ტრადიციათა მიდევნების წინააღმდეგი ვიყო, სწორედ პირუკუ... იმიტომ, რომ ოთხმოცდაათიანი წლების შემდგომ ასპარეზზე მოვლენილი ახალგაზრდობა ზოგჯერ წარმოუდგენელ რასმე იქმნ: არამცთუ უგულვებელყოფს და უარყოფს ტრადიციებს, იმისთვისაც მზად არის, აგრესიულად შემტევი პოზიცია დაიკავოს და შეაჩვენოს კიდევ ტრადიციები. ასე ხდება, სახელდობრ, ლიტერატურის სფეროშიც. არადა, სწორედ ლიტერატურაა ის დარგი, სადაც ერთი ყველაზე თავმოსანონები მემკვიდრეობა დაგვრჩა ქართველებს“ (თვარაძე 2001: 3). რა თქმა უნდა, ავტორი აქ არ გულისხმობს სოციალისტური რეალიზმისა და პანეგირიკის დარგში დანერგილ ფსევდოტრადიციებს. ცოტა მოგვიანებით, ჟურნალ „არილში“ მარსიანი კონვენციური ლექსის შესახებ გამოტანილ დასკვნაში ნერდა, რომ „ამრეზილი დამოკიდებულება ტრადიციული ლექსის მიმართ კლასიკური პოეზიის ეპიგონთა მიმართ გამოვლენილ

რეაქციად უნდა მივიჩნიოთ და არა რუსთველურ-გალაკტიონური ტრადიციისადმი ნიჰილისტურ დამოკიდებულებად... (მარსიანი 2004: 10). თუმცა დავამატებთ: ეპიგონობისგან არც თავისუფალი ლექსია დაზღვეული და ეს ე. წ. „აგრესიულობა“ შეიძლება ამანაც გამოიწვიოს. ეს არ ეხება ჩვენ მიერ შემოთავაზებულ ავტორებს და მათს ტექსტებს, რომლებშიც კარგად ჩანს, რომ ახლის შექმნის მცდელობა არ არის მიმართული შექმნილისა და არსებულის სანიხალმდეგოდ: რაც ფასეულია, რაც ღირებულია. გივი ალხაზიშვილთან, რომელიც თანაბრად ფლობს ტრადიციულ და თავისუფალ ვერსიფიკაციას, გვხვდება „გადამუშავებული მასალა“ სხვა ტექსტებიდან, ალუზიები და რემინისცენციები, რაც ქმნის ახალ მხატვრულ სივრცეს მის პოეზიაში. ეს უფრო შესამჩნევია ალხაზიშვილის 90-იანი წლების პოეზიისათვის. ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესოა მისი ლირიკული ციკლი „ქაცვია მწყემსი“ — შეხება კლასიკასთან პერსონაჟთა იგივეობით, ქცევის მოტივებით, მოქმედების სივრცით. განსხვავება დროშია და გათანამედროვეებულ პერსონაჟთა ქმედებაში. გურამიშვილისგან აღებული თხრობის სტილი, კლასიკურ ფორმებთან და განწყობილებებთან ამგვარი საღალაობო შეთამაშება ამ ციკლის ლექსებში ირონიულ-პაროდიულ ნაკადს ქმნის. თავის მხრივ, ამას ავტორი გარკვეული კონცეფციის გამოსახატავად იყენებს. ამგვარ ინტერტექსტუალურ გადაძახილს გივი ალხაზიშვილი იმ შემთხვევისათვის იყენებს, რომელსაც წმინდა, დახვეწილი ლირიკა ვერ გუობს და რომელსაც ირონიულ-პაროდიული თუ გროტესკული კონტექსტი უფრო ესადაგება. ეს მის ბოლოდროინდელ ლირიკაშიც ხშირად იგრძნობა. ალხაზიშვილისთვის მაინც ერთ-ერთი პოეტური საშუალებაა ეს. იგი მნიშვნელოვანი და მრავალმხრივი შემოქმედია, უხვიც თავისი ლირიკული ტექსტებით.

გივი სულაკაურის მაგალითზე, რომელიც 80-იან წლებში იწყებს, ხოლო 90-იანში სრულად ამჟღავნებს თავის პოეტურ პოტენციალს, ასევე შეგვიძლია თვალი მივადევნოთ ინტერტექსტუალურ გადაძახილს. რემინისცენციები მისთვისაც თვითგამოხატვის ერთ-ერთი საშუალებაა. მასთან შინაგანად ბოლომდე განცდილია ყველაფერი — გარდასულის ღირსსახსოვარი რეალიები, არსებულის ტრაგიზმი თუ ავტობიოგრაფიული პასაჟები, ცხოვრებისეული ეპიზოდები, მოგონებები. მთლიანობაში — თაობის სულიერი პორტრეტი „სიკვდილის ნიშნით“, რომელიც თურმე მხოლოდ თამაშია — ბედისწერით მისჯილი. მისი პოეტური თამაშის ხელოვნება დაკვირვებული მკითხველისთვის ხშირად ხდის საცნაურს პოეტურ ფრაზებს, სინტაგმებს, ასოციაციებს ნაცნობი განწყობიდან. უფრო მეტად ეს არ არის თვალშისაცემი, კონკრეტულად მოსახელთებელი, მაგრამ მაინც არსებულია და გრძნობადი, რაც მთავარია — პოეტური, შთამბეჭდავი. შეიძლება დავიმონმოთ რამდენიმე პასაჟი მისი ლირიკიდან, სადაც გმირის შინაგან ხმას ფსიქოლოგიური განწყობა წარმართავს, სადაც მარტივი ყოფითი

დეტალები თუ ფერწერულად წარმოსახული სურათები მოულოდნელად სხვა შინაარსით ივსება... ვთქვათ – ზამთრის ლამის პეიზაჟებით, თოვლით და ყოველმხრივ მოუწესრიგებელი სამყაროს დისჰარმონიის შეგრძნებით... როცა ყველაფერი დაშლილია, ამოყრავებულაია, ხედვისა და ქცევის ვექტორი შებრუნებული და შეცვლილი... შედეგად — იძულებითი თვითუარყოფა და გამომშვიდობება ბუტაფორიულ ჩიტებთან, ცოცხალი მასალისგან – ლექსისგან წარმოქმნილებთან. მეტაფორა „ზამთრის ლამეში“ ყოფიერების მძფრად ტრაგიკულ და კომპარულ ხედვას ალბეჭდავს, — ეს სულის ზამთარია... „ზამთარი შენში“... „ზამთარი ჩვენი მღელვარებისა“ გიგი სულაკაურის 90-იანი წლების ლირიკის უმნიშვნელოავენეს თემად იქცევა. სიკვდილშემდგარი დროის ბუტაფორიული სიტყვაა „ზამთრის ლამის ყალბი სითბო“, თოვლი – სულის ზამთარი მასთან ხშირად ასოცირდება გალაკტიონის ტექსტებთან.. გალაკტიონთან დაკავშირებით რემინისცენციები და ციტატა – პერიფრაზები ასოციაციურ კავშირშია მის არაერთ ლექსში.

მინც რატომღაც მიხაროდა
 წყალწყალა თოვლი –
 ალბათ, მახსოვდა,
 რომ ამ ნიგნში ჩაკერებულ ბიჭების დროს
 თოვლი იყო ცისფერი და
 გენიალური,
 იყო ლურჯიც, იისფერიც...

ეს იმ ყველაფრის Deja-vu, რაც იყო საყვარელი დროის ფანტიმი. აქ ცხადად ჩანს ინტერტექსტუალური გადაძახილი – სხვა დროსთან, სხვადასხვა თემაზე, ჩვენს მეხსიერებაში მკაფიოდ ჩარჩენილ პოეტურ სტრიქონებთან, გარდასული დროის ხილვების გასაძლიერებლად. დროის განცდა გიგი სულაკაურისთვის ჩვეულებრივი სულიერი მდგომარეობის შესატყვისია. იგი თითქოს ცდილობს ნამსხვრევებად ქცეული დროის მოკრებას (მომენტალური Deja-vu). „იისფერი თოვლი“ აქ გალაკტიონის კონცეფციასთან გადაძახილია, მონატრებაა, ნოსტალგიაა იმ ყველაფერზე, რაც ახლა უკვე ნიგნში ჩაკერებულ ბიჭების სიცოცხლეში იყო. თითოეული ასოცირებული ფრაზა თუ სიტყვა, ზოგჯერ ძნელად შესამჩნევი, ტექსტში ქვეცნობიერად ჩართული და არა საგანგებოდ, — აძლიერებს ლირიკული სუბიექტის ემოციას, შესაბამისად – მკითხველის განწყობას.

გიგი სულაკაურთან ხშირად გვხვდება მთვარე, როგორც სახე-ხატი, თავისი სიმბოლური მნიშვნელობით, ნაირფეროვანი ფარული ასოციაციებით შეცვლილი, ახალ-ახალ კონტექსტში. მოგეხსენებათ, მთვარემ დიდი ხანია „დაკარგა“ პოეტური მიზიდულობის უნარი, თითქოს ამონურა თავისი შესაძლებლობები, როგორც შთაგონების წყარომ... „მინის ცქერით დაილაღა მთვარე“... ნერთილი დასვა გრანელმა... გიგი სულაკაურთან მთვარის ხატი სრულებით არ ქმნის

„არამოდურის“ უხერხულობას. პოეტი სიცოცხლეს უბრუნებს მას, თუმცა რა შუაშია მთვარე?.. მისდამი დამოკიდებულებაში თვითონ სიტყვა გაცვდა, „დაიღალა“, ამოიწურა, თორემ მთვარეს ისევ შეუძლია, თანაგრძნობით დაგხედოს და სულიერი განწირულობის, ყრუ მარტოობის უამს არ დაგტოვოს, რა თქმა უნდა, იმ შემთხვევაში, თუკი შეძლებ და მთვარის მანამდე უხილავ ერთ სხივს მაინც აღმოაჩენ. ასეთად ხედავს პოეტი მთვარეს.

მაშინ მითხარი —

კიდევ რამდენჯერ დავიყმუელო,
კიდევ რამდენჯერ შევალენო
ეს ხალეული, ირონია და მარტოობა
ამ სანყალ მთვარეს...

მთვარის მეტი ხომ ამ ლამეში

არავინ მყავს („მთვარე მშვიდი“ — გალაკტიონის წყნარი

მთვარე...)

ლექსის თარიღია 2000 წელი. ხომ არ არის ეს „რეაბილიტაცია“ სხვის მიერ უმართებულოდ „შეურაცხყოფილი“ მთვარისა?..

რემინისცენციით — რამდენიმე პარალელის შესახებ: „ტყე მანც იყოს, სადაც ირმის ნაკვალევში ჩარჩენილ წყალში თვალს მოვკრავდი მთვარის გვირგვინს, თუნდაც გატეხილს“ (გ. სულაკაური)... „სოფლის გუბეში გაჩრილ მთვარეს“ (გ. ლეონიძე) გვაგონებს, მაგრამ ეს ორი განსხვავებული პოეტური ფერწერაა მშვენიერების ერთ შეჩერებულ კადრზე. ასეთი შემთხვევა შეიძლება აიხსნას იმით, რომ „ჩვენ საერთო ატმოსფეროთი ვსუნთქავთ და ძალზე ხშირად ერთმანეთისაგან თითქოს სრულიად დამოუკიდებლად ერთმანეთის მსგავს შედეგებამდე მივდივართ ხოლმე“ (მარსიანი 2004).

ასევე, უსათაურო ლექსის („მე ვარ გოლიათი“) ერთი პასაჟი: „ველოდები დიდ წყალდიდობას — როდემდე უნდა ვეგდო რიყეზე, მე ხომ მკედარი გოლიათი ვარ, ჩემი ადგილი არის ზღვის ფსკერზე — სისხლისმსმელი თევზების ბაღში“ (გ. სულაკაური); „ნეტავე ახლა ჩემი ივრის ფსკერზე მეძინოს (ბ. ხარანაული); ესეც საინტერესო პოეტური პარალელია, სადაც ხარანაულისთვის იდილიაა მდინარის ფსკერზე სამუდამო წოლა, სიკვდილი თითქოს სამუდამოდ კარგავს თავის შემზარავ ძალას: „ზემთ მთვარე, მე მდინარეში და სოფლის ბოლოს — თებერვალი, შემძვრალი ხეში!“... გ. სულაკაურის ლირიკული გმირი კი ხელშესახები მატერიალურობით უკიდურესად ამძაფრებს სიკვდილის შეგრძნებას.

ისახება ორგვარი ნატვრა: ბ. ხარანაულთან — პოეტური: გიგი სულაკაურთან — ზღაპრული, პიპერბოლიზებული: გოლიათი (და არა კაცი), ზღვა (და არა სოფლის მდინარე) და სისხლისმღვრელი თევზების ბაღი — სამოთხის იდილიის ინფერნალიზაცია.

ზაზა თვარაძის შემოქმედებითი გზა არის გზა პოეზიიდან პროზისკენ და — პირიქით. საბოლოოდ ის მაინც პოეზიას ირჩევს იმ

უცნაური არგუმენტით, რომ მოთხრობის წერა უფრო ეზარება, პოეზია – არა, ანუ მასში პოეტია მეტი, უფრო სწორად – პოეტური. იგი თითქოს უარს ამბობს მოდურობაზე, რალაცას „უფროხის“, რალაცას ვერ ელევა. კითხვაზე, რა გავლენას ახდენს მის პოეზიაზე მოდურობა, იგი პასუხობს: „მოდურობა ჯობია, არ გაითვალისწინო. მოდურობა გაცილებით ნაკლებია, ვიდრე სტილი. სტილი არის თვითონ მწერლის მთელი შინაგანი სამყარო და მოდურობა რალაც ფერუმარილივით არი – თუ აიღებ, მე მგონი, ნააგებ. მოდურობა უფრო თემატიკამია, ვიდრე სტილში“ (თვარაძე 2005: 4). იგი ხშირად მიმართავს სტილიზაციას და პაროდის, მათ შორის – ქრესტომატიულ კლასიკას. ზაზა თვარაძე, შეიძლება ითქვას, უფრო ძლიერი ჩანს, როცა კლასიკურ სტილს უბრუნდება. ამ შემთხვევაში თემატური სიახლე, სათქმელი ქმნის მისი პოეზიის ეფექტს.

რაც შეეხება ზვიად რატიანს, 90-იანი წლები, როცა მისი ლექსები იბჭდება, დასაწყისია პოსტსაბჭოური ეპოქისა, რომელმაც მოიტანა თავისუფლება, დამოუკიდებლობა – სამწუხარო ქარტეხილებით და პარადოქსებით... და მაინც – რაც არ უნდა მტკივნეულად მივიღოთ ჩვენი ქვეყნის ისტორიის ეს მონაკვეთი, ფაქტია, რომ სიტყვა გახდა თავის-უფალი, შემოქმედისთვის სიტყვა თვითგამოხატვის იმ საშუალებად იქცა, რომელსაც შენიღბვა, ალევორია, ტაბუირება აღარ სჭირდება. ამან ერთბაშად გამოაცალა პოეზიის სპექტრს ამაღლებულობის, მშვენიერების ხიბლი და ეფექტი. შემოქმედს შეუზღუდავად მიეცა საკუთარ არსში ჩალრმავების საშუალება (რაც ჯერ კიდევ 50-იანი წლების II ნახევრიდან იღებს სათავეს ქართულ ლიტერატურაში). ე. წ. პოსტსტალინური ლიბერალიზაციის შემდგომ, საკუთარ თავთან ცენზორის გარეშე დარჩენილი (შინაგანი და არა გარეგანი ცენზორის) ადამიანის ემოციები და პრობლემები არანაკლებ მტკივნეული გამოდგა. „გარდა იმისა, რომ პოსტსაბჭოთა პერიოდის საზოგადოებრივ-პოლიტიკურმა რეალიებმა ახალი წინააღმდეგობრივი ფონი შექმნეს“ (ბ. ნიფური) თავისუფალ შემოქმედს, სიტყვით თამაშის ხელოვანს, უფრო ინტენსიურად დაეუფლა ეგზისტენციური შიში. მაღალი იდეალებისაგან მოცალეობამ იგი არნახულად შეძრა და ააფორიაქა. 90-იანელი ლირიკოსებისათვის ვერსიფიკაციული თვალსაზრისით ქართული ლექსისთვის ახალი გზების მონახვა თითქმის შეუძლებელი იყო. თავისუფალმა ლექსმა, რომელიც ამ თაობამ ძირითად გამომსახველობით იარაღად გაიხადა, უკვე მყარი ტრადიცია შექმნა მანამდე, მაგრამ ახლებმა ხედვის, გამოთქმის ალტერნატიული გზები აირჩიეს. გზებში ვგულისხმობთ იმას, რომ ამ თაობაშიც სხვადასხვა მიმართულება გამოიკვეთა. მათთვის საერთოა თანამედროვე ევროპული და ამერიკული პოეზიისკენ მიმართება (ზოგადად – ევროპეიზმი უცხო არ ყოფილა ქართული პოეზიისათვის, ამის აღნიშვნაც კი უხარხულია ალბათ, იმდენად ცხადია).

ზვიად რატიანს უდავოდ გააჩნია თავისი სათქმელი, საკუთარი ხელწერა და პოეტური მონასმი. შოთა იათაშვილი, როცა ქართულ პოეზიაში დასავლური გავლენების ისტორიაზე საუბრობს, მათ შორის, ზვიად რატიანზე, აღნიშნავს: „მის ლექსებში გადაამუშავებულია მასალა, აღებული სულ სხვა ტექსტებიდან. აქ ალუზიებზე არაა ლაპარაკი: ალუზიები და რემინისცენციები რატიანთან თითქმის არ გვხვდება, ის „ციტირებს“, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ლექსწერისა და პირად გამოცდილებასთან დამოკიდებულების სხვადასხვა ტიპებს. ამასთან, რატიანი სრულიად არ გამოიყურება მეორადად. მისი პოეტიკის აღწერა საკმაოდ რთულია: შეუძლებელია იმ ავტორების ზუსტად დასახელება, რომლებიც განსაზღვრავენ მის ძირითად ტენდენციებს... ისე კი, ალბათ მაინც შეიძლება ორი ავტორის გამოყოფა, რომლებთანაც გარკვეული თვალსაზრისით ახლოა რატიანი. ესენი არიან რობერტ ლოუელი და ბროდსკი“ (იათაშვილი 2004: 7).

გამომდინარე აქედან, ჩვენი აზრით, ზ. რატიანთან იმ შემთხვევას აქვს ადგილი, რომელზედაც აღნიშნავს რ. ბარტი: „ინტერტექსტი ანონიმური ფორმულირების ზოგადი ველია, რომლის წარმომავლობის დადგენა იშვიათ შემთხვევაშია შესაძლებელია“ (ბარტი 2005: 208). მაიკლ რიფატერისთვის „მკითხველის მიერ ტექსტების ურთიერთზეგავლენის აღმოჩენა შეიძლება იყოს მხოლოდ შემთხვევითი ასოციაცია, ერუდიტის მარჯვე აღმოჩენა“ (რიფატერი 2004: 66). სწორედ „შემთხვევითი ასოციაციები“ გვხვდება ზვიად რატიანის ლირიკულ ტექსტებში, თუმცა, საგულისხმოა ისიც, რომ ასეთ შემთხვევებში ბევრი რამ არის დამოკიდებული „მკითხველის სიმარჯვეზე“, აღმოჩენის შესაძლებლობაზე.

როცა ვმსჯელობთ ნებისმიერი პოეტის ტექსტებში სხვა ტექსტებიდან „მიღებულ მასალაზე“, ბურებრივია, უნდა კარგად ვიცნობდეთ იმ სხვას, მაგრამ, რაც სახეზეა ზემოდასახელებული პოეტების ტექსტებიდან, ის ავლენს რატიანის ლირიკის სიახლოვეს მათთან მხოლოდ ზოგად-პოეტური ეფექტებით, სათქმელის დეტალიზაციით (განსაკუთრებით რობერტ ლოუელთან, თვითონაა მთარგმნელი).

როცა ვმსჯელობთ, რომ იგი, ამისდა მიუხედავად, ინდივიდუალურია, ამის საფუძველს გვაძლევს მთელი მისი პოეზია: პიროვნული ხასიათის სიმკვეთრით, საკუთარი სივრცის დაუნჯებით, გნებავთ – საკუთარი პოზითაც, პირდაპირი გაგებით (დაბნეულობის, გზაარეულობის, განბილების, სასონარკვეთის, გაოგნების, განმარტოების, ქანცგანყვეთის და ა. შ. დროს...).

ლექსებში „მცირე ელეგია მამისათვის“, „შრომაღამე“, „ნერილი საიდუმლო დედას“, „მეგობარი ფანჯარა“, „მთვარე ხვალისთვის“ იგრძნობა ასოციაციური ფრთხილი (ლექსის გაუცნობიერებელი გავლენა) შეხებები სხვა ტექსტებთან, ასევე — საკუთართან. „მთვარე ხვალისთვის“ (სათაურია) – ის შეჩერებული წამია, როცა „წყლის

ყურადღება მიიპყრო მთვარემ“ (სოფლის გუბეში გაჩრილა მთვარე – ლეონიძესთან), რეალურად – ადამიანის, პოეტის ყურადღება მიიქცია მთვარემ „და გაჩნდა რალაც პირობითად... სიყვარული“... „და ძნელი იყო მოხელთება იმ ერთი წამის, რათა მოგესწრო თვალის დახუჭვა და შეგენახა მთვარე ხვალისთვის“ (შენახული შთაგონებით — ი. აბაშიძე), „როცა აღარ იქნები გარეთ, როცა აღარ იქნები მთვრალი, როცა იჯდები მაგიდასთან“. მაგრამ ამ აწყობილ კომპოზიციას, ფინალში დროსთან მიმართებაში დარღვეული სინტაქსური წყობა ენაცვლება. ესეც რატიანის სტილია, რასაც არაერთხელ იყენებს წარმატებულად, რომ გამოარჩიო, იგრძნო, განასხვაო...

მე დავეყურები შუალამის მდინარეზე არეკლილ მთვარეს,
რომლის შესახებ ხვალ ვერ დავწერ. ხვალ იჯდები
მაგიდასთან
და დიდხანს წერდი ლექსს მთვარეზე,
რომელიც გუშინ არ გინახავს...

რატიანის ბოლოდროინდელ ლექსებში უფრო და უფრო გვხვდება ალუზიები, ციტირებები ხალხური პოეზიიდან, ანდაზებიდან, რუსთაველიდან, გურამიშვილიდან, თანამედროვე პოეტებიდან. შეიძლება ითქვას, რომ ამ მხრივ ის გამორჩეულია და არა მხოლოდ რიცხვით, არამედ შესრულების მანერით, გამოსახვის საშუალებით. ეს მისი პოეზიის ბუნებრივი, ორგანული ნაწილია, რალაც განსხვავებული ხიბლით.

საბოლოოდ, მთელი მათი შემოქმედების გათვალისწინებით, შეიძლება ითქვას, რომ საგრძნობი ნოვაციებითა და არდავინყებული ძველის გაახლებით ისინი ქართული პოეზიის ტრადიციების უწყვეტი გამგრძელებლები არიან. გ. ალხაზიშვილის სტიქია შაინც კონვენციური ლექსია, იგი ბევრს წერს და ამდენად საკმაოდ აქვს პოეტური თამაშის ხელოვნებით შექმნილიც, ერთნაირი ოსტატობით ქმნის ტრადიციულსა თუ ნოვატორულს, თავისუფალ ლექსს. ზვიად რატიანისთვის არსებითია ვერლიბრი, მაგრამ ბოლო წლებში მიმართავს კონვენციურ ლექსს, რომელშიც ასევე იგრძნობა პოეტის ნიჭიერება და უშუალობა („წერილი საიდუმლო დედას“, „გზები და დღეები“, „ავტოსაგზაო შემთხვევა ანუ როდის წერენ გარდაცვლილები“ და სხვ. (ციკლებია)... თეორიულად მისი მიზანი ორივე შემთხვევაში ერთია: „ცივი პოეზია და არა ცხელი“!..

ტრადიციული ლექსისკენ შემობრუნება საერთოდ იგრძნობა ბოლო წლების ქართულ პოეზიაში და ეს კანონზომიერი მოვლენაა. ამის მოსალოდნელობაზე ადრევე მიანიშნებდნენ კრიტიკოსები და მკვლევარები – ა. ხინთიბიძე, გ. ბენაშვილი, თ. დოიაშვილი, ლ. ბრეგაძე, თ. ბარბაქაძე...

რამდენადაც ჩვენი ახალი პოეზიის ყურადღება განსაკუთრებით მიმართულია ევროპულისა და ამერიკულისაკენ (რაც სავსებით ბუნებრივად მიგვაჩნია), საგანგებოდ გავიხსენებთ ამერიკელი

კრიტიკოსის საგულისხმო სიტყვებს: „ვიდრე იარსებებს კაცობრიობა და ენა – მისი მემატრიანე, — პოეზია იქნება ადამიანის უმთავრესი სულიერი საზრდო, პოეზია არის ხელოვნება, რომელიც არსებობდა დამწერლობის გაჩენამდე და ის ტელევიზორსაც მოინელებს და ვიდეოთამაშებსაც, მთავარია, დარჩეს ისეთად, როგორც არის – სხარტი, უშუალო, ემოციური, დაუვინყარი, მუსიკალური“ (ჯოია 2005: 56). მისივე თვალსაზრისით, დღევანდელი პოპულარული ამერიკული პოეზიის (რეპი, სლემი, კავბოური პოეზია...) ნიშანდობლივი ტენდენციაა მისი ორიენტაცია *ლექსის უღერადობაზე*, რაც სულ უფრო მეტად დამახასიათებელი ხდება ე. წ. ამერიკული „ნიგნიერი“ პოეზიისათვის“ (თუმცა გასული საუკუნის 80-იანი წლებიდან და შემდგომ ამერიკული ლიტერატურის მკვლევართა დასკვნებში რითმა და მეტრი მოძველებულ ტექნიკად მიიჩნეოდა. ეს ე. წ. ელიტარული და ევროპული ფენომენი დისკრედიტირებული იყო და დემოკრატიულ ამერიკულ ლიტერატურაში სრულიად უადგილოდ მოიაზრებოდა).

დამონებანი:

- თვარაძე 2005: თვარაძე ზ. ნერა შემოძლია, მაგრამ სხვა რამეებიც შემოძლია. არილი, 5, თბ.: 2005.
- თვარაძე 2001: თვარაძე რ. საუბრები ქომაგში. ქომაგი, 5(55), თბ.: 2001.
- იათაშვილი 2004: იათაშვილი შ. „პაფიზის ვარდი მე პრუდომის ჩავრგე ვაზაში“ (ქართული პოეზიის კულტურული ორიენტაციის შეცვლის შესახებ). არილი, 3-4, თბ.: 2004.
- კინწურაშვილი 2005: კინწურაშვილი მ. ინტერტექსტის ტიპოლოგიური კლასიფიკაცია. კავკასიის მაცნე, 13, თბ.: 2005.
- მარსიანი 2004: მარსიანი. განტვირთვა კლასიკასთან მიახლებით. არილი, 7-8, თბ.: 2004.
- რიფატერი 2004: რიფატერი მ. ფორმალური ანალიზი და ლიტერატურის ისტორია. სჯანი, V, თბ.: 2004.
- ჯოია 2005: ჯოია დ. თანამედროვე ამერიკული პოეზიის შესახებ, არილი, 2, თბ.: 2005.

ტაბახმელა და ბეთლემი
(„ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანი“ —
სახისმეტყველება)

„ქართლის ცხოვრების“ თხრობას განსაზღვრავს ქრისტიანული მსოფლალქმა და სახელმწიფოს პოლიტიკური იდეოლოგია. თითოეული მემატიანე ეფუძნება იმ სააზროვნო სისტემას, რაც კონკრეტულ-ისტორიული რეალობის გადმოცემას სრულქმნის.

ვცდილობთ რა ქართული საისტორიო მწერლობის კვლევას, იმთავითვე უნდა გავითვალისწინოთ, რომ შეუძლებელია, მემატიანის თხზულების „რეალისტური მეთოდით“ შესწავლა. აუცილებელია იმ სააზროვნო სისტემის სრული გათვალისწინება, რასაც მემატიანე ეფუძნება. „ქართლის ცხოვრება“ ისტორიული ქრონიკაა, ანუ თხრობის თემა ისტორიულია, ხოლო გამომსახველობითი საშუალებები აგოგრაფიული ჟანრის „მარტვილობათა“ და „ცხოვრებათა“ ტრადიცია. თხრობაში ჩართული ბიბლიური მოტივები, წინასწარმეტყველთა და მოციქულთა ნააზრევი, ფსალმუნთა ციტატები და რემინისცენციები თხრობის პოეტური გამშვენება როდია, მათი ფუნქცია ყოველთვის განსაზღვრულია — კონკრეტული ეპოქის რეალობა მოიაზრება ბიბლიური დრო-ჟამის კონტექსტში, ერთი სურათი „ქართლის ცხოვრებიდან“ მიემართება მარადიულობას და როგორც სარკე, ისე აირეკლავს მზეს (მარადიულობას). ერის ცოდვა-ბრალის შეცნობა ღვთის თვალსაწიერში მოიხილება, ღვთის წყალობა და მფარველობა ცნაურდება, ექსატოლოგიური ჟამის გააზრება ცხადდება.

თითოეულ მემატიანეს, რომელსაც მეფის „ცხოვრების“ სრულად გადმოცემა სურს, თხრობის წარმართვისას ნიმუშად აქვს ბიბლიური მეფეთა ცხოვრებები. მემატიანე ითვალისწინებს ბიბლიური თხრობის ხატსახოვნებას და ხშირად ერთი კონკრეტული ბიბლიური მეფის ცხოვრების პარადიგმას სრულქმნის, მეფეს ამსგავსებს ამა თუ იმ წმიდანის ღვანლს. როგორც ზ. კიკნაძე აღნიშნავს: „ბიბლიური ხატები და სიმბოლოები განსაზღვრავს ძველი ქართველი ავტორების მხატვრულ აზროვნებას. ბიბლიური ეთოსი კვებავს მათ სულიერებას. ბიბლიური პიროვნებები და მოვლენები ცოცხლობენ მათ ხილვებში. შაგიოგრაფთა და ჰიმნოგრაფთა სინამდვილის შთამაგონებელი წყაროა ბიბლია“ (კიკნაძე, 1990:7).

საისტორიო მწერლობას ასევე განსაზღვრავს ბიბლია და წმიდანთა „ცხოვრებები“, ევანგელური თხრობა და ექსატოლოგიური საზრისი.

ამასთან, „ქართლის ცხოვრების“ თხრობა ლეთისშემეცნების გზაა. თხრობის წარმმართველია არა მხოლოდ მემატიანე, არამედ უხილავი „ხელი ღვთისა“, იგი ყოველნამიერი თანმდევია მოვლენებისა და ისევე ცხადდება სიტყვიერ ძეგლებში, როგორც ფრესკულ ხელოვნებაში „მაკურთხებელი ხელი“.

„ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანი“ სახისმეტყველურად მდიდარი ძეგლია. „ისტორიის“ თხრობას, რეალობის აღწერას თანადაერთვის მეფის ღვანლის ქება და ხოტბა („აზმანი“). მემატიანის თხრობას განსაზღვრავს შუასაუკუნეობრივი აზროვნება და „იკონოგრაფიული პროგრამა“, რომელიც ამთლიანებს საისტორიო მწერლობას, მონუმენტური კედლის მხატვრობას, აგიოგრაფიას, ჰიმნოგრაფიას, ნუმიზმატიკას. სიმბოლურობა, როგორც შუასაუკუნეების გამომსახველობითი ენა, ამ სააზროვნო სისტემას სრულქმნის.

შუასაუკუნეობრივი ხელოვნება გაიაზრება სიმბოლოს ოთხგვარი მნიშვნელობით — ბუკვალური, ალეგორიული, მორალური და ანაგოგიური. სიმბოლოს ამ ოთხი მნიშვნელობის ერთობლიობა სრულქმნის „შინაარსს“, რომლის „ნაკითხვა“ თითოეულის გაუთვალისწინებლად შეუძლებელია.

საისტორიო მწერლობის ოდენ „რეალისტური მეთოდით“ შესწავლამ XX ს-ის სამეცნიერო საზოგადოებას ერთგვარი უხერხულობა შეუქმნა. თხრობის სიმბოლური საზრისის, სიღრმისეული ანალიზის, საღვთისმეტყველო ტრადიციის გაუთვალისწინებლად, მემატიანეთა თვალსაწიერი იმდენად „დავინროვდა“, რომ დოგმატური ღვთისმეტყველების საწინააღმდეგოდ გარდაიქმნა. ამის ყველაზე თვალსაჩინო ნიმუშია „ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანის“ თხრობის რამდენიმე ეპიზოდი, რომლის თანახმად, მეცნიერები „მეოთხე ჰიპოსტასის“ ცნებას ქმნიან და თამარ მეფის მემატიანის თხრობის სახისმეტყველებას, სიმბოლურ შინაარსს არ ითვალისწინებენ:

„ვითარცა მაშინ ნაბუქოდონოსორ სამთა ყრმათა ბაბილონელთა“... ასე იწყებს თხრობას მემატიანე, რასაც მოსდევს „სამებისა თანა ოთხად თანააღზევებული“, რაც „იკონოგრაფიული პროგრამაა“ — „სამი ყრმა ბაბილონელის“ ბიბლიური ეპიზოდის თხრობაში განსაზღვრება, როგორც ტრადიციად იყო დამკვიდრებული ამ ეპიზოდის ფრესკულ ხელოვნებასა თუ ხელნაწერთა მინიატურებში ჩართვა.

თხრობის სიმბოლური შინაარსი სრულიადაც გამორიცხავს „სამების ჰიპოსტასის“ და „მეოთხის“ გააზრებას.

საისტორიო მწერლობის შესწავლა იკონოგრაფიული სახისმეტყველების მეთოდით ბევრწილად ცვლის „რეალისტური მეთოდით“ ნაკითხული თხრობის შინაარსს და, ვფიქრობთ, აგვარიდებს უხერხულ შეცდომებს.

„ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანი“-ს სახისმეტყველების ამ ერთი ეპიზოდის შესწავლის ცდა წარმოვადგინეთ სტატიაში „სამთა ყრმათა ბაბილონს“ თამარ მეფის „მეოთხე ჰიპოსტასად“ ცნობის ათეისტური თეორია“ (კრებ.: „შოთა მესხია — 90“, 2006).

ახლა შევეცდებით გავცეთ პასუხი იმ მეცნიერთა კითხვას, რომელთაც არ გაიზიარეს ჩვენი მოსაზრება და მიაჩნიათ, რომ მემატრიანეს სწორედაც თამარ მეფე „მეოთხე ჰიპოსტასად“ ჰყავს დასახული, იგულისხმება, რომ მემატრიანემ მეფე „გაალმერთა“, „შეცდომა დაუშვა“, „გადააჭარბა“ და ა. შ.

„მაშინ როგორ ავხსნით იმ ფაქტს, რომ მემატრიანე ტაბახმელაში ლაშა-გიორგის დაბადებას აღარებს ბეთლემში ყრმა-მაცხოვრის დაბადებას?!“

განა თამარ მეფე ლეთისმშობელია და ტაბახმელა — ბეთლემი?!”

ამთავითვე განვმარტავთ, რომ თავისთავად ამგვარად დასმული შეკითხვა არასწორია, რადგან მემატრიანის თხრობას მხოლოდ რეალისტურად კითხულობს და არ ითვალისწინებს რთულ საღვთისმეტყველო სიმბოლიკას.

შეუძლებელია, რომ შუასაუკუნეობრივი აზროვნება დოგმატს, კანონიკას ენინააღმდეგებოდეს. შეუძლებელია მემატრიანე, რომელიც უმეტესწილ სასულიერო პირია და ლეთისმეტყველი, მეფეს ისე გადაჭარბებულად „აქებდეს“, რომ ზომიერებამ უღალატოს და ადამიანური „ბუნების“, „ღვთიური ბუნების“, „სამების ჰიპოსტასის“ გააზრებაში შეცდეს. არასწორია დღევანდელი მკითხველი ადამიანის თვალსაწიერით რთული საღვთისმეტყველო შინაარსის მხოლოდ რეალურ ფაქტად აღქმა და სულიერი შინაარსის, საღვთო სიმბოლიკის უგულვებელყოფა. არასწორია შედარების, ეპითეტის, გაპიროვნებისა თუ სხვა მხატვრული საშუალებების მხოლოდ კონკრეტული აღქმის კონტექსტში მოაზრება.

შევეცადოთ, მემატრიანის თხრობაში სრულად ჩავწვდეთ საღვთისმეტყველო შინაარსის კონტექსტს:

„მიუდგა თამარ განწმენდილითა გონებითა და ტაძრისა ღმრთისა აღმსჭუალულისა სანთლითა სხეულისათა, მხურვალითა გულითა და განათლებულითა სულითა ტაბახმელასა ბეთლემ-მყოფელმან მუნ შვა ძე სწორი ძისა ღმრთისა“ (ქართლის ცხოვრება 1959: 19).

მემატრიანე გულისხმობს თამარ მეფის წარმომავლობას: თხრობაში სიმბოლოს დონემდგა აყვანილი ისტორიული რეალობა და საიდუმლოებათა შემცველი სახეობრიობა. მთელი თხზულება ისე აიგება, რომ თამარ მეფე ლეთისმშობელს ემსგავსება. ბაგრატიონი მეფის მცდელობა მიემსგავსოს წმიდანს, მაცხოვარს, ლეთისმშობელს განმსჭვალავს „ქართლის ცხოვრებას“ და ეს სულაც არ არის უცნაური. მემატრიანე ჩამოთვლის ძველ მესიტიყვეებს და პლუტარხოსს გამოარჩევს, თავად ცდილობს „პარალელური ბიოგრაფიის“ დარი

თხზულება სრულქმნას და თამარ მეფის „ცხოვრებას“ ღვთისმშობლის მინიერი ცხოვრების ქარგაზე აგებს. საღვთისმშობლო სიმბოლიკა სრულიად ციადია თხზულებაში: ღვთისმშობლის დარად, თამარ მეფეს უყვარს ხელსაქმე. სიზმარმა გამოუცხადა და მეფემ თავისი ხელით დაართო მატყლი, მოქსოვა 12 მღვდელთმთავრის შესამოსელი.

„ხარების იკონოგრაფია“ განსახოვნდება ერთგვარად თხრობაში. ღვთისმშობელი ძაფს ართავს, ძონეული მოსავს, როდესაც ანგელოსი ეცხადება.

სიმბოლოურია „ლომის ბოკვერის“ ეპიზოდის განსახოვნება მენატიანის მიერ. თამარმა გამოზარდა სასახლეში ლომის ბოკვერი, რომელიც მეფის კალთაში ჩარგავდა თავს და ცრემლობდა თამარის სიყვარულთ.

„ლეკვი ლომისას“ გააზრებას „ქართლის ცხოვრებასა“ და „ვეფხისტყაოსანში“ აქვს ბიბლიური ნყარო და საზრისი:

ბაგრატიონთა სამეფო საგვარეულო „იუდას ტონისგან“ მომდინარეობს. იაკობ მამამთავარმა იუდა ამგვარად დალოცა:

„ლომის ბოკვერია იუდა! არ ნაერთმევა კვერთი იუდას და არგანი ფერბთაგან ვიდრე...“

„ვიდრე“ გულისხმობს მაცხოვარს. ასეა განმარტებული იაკობია დალოცვა, რასაც აღრმავებს „ფსალმუნთა“ სტრიქონები დავით ნინასწარმეტყველის შთამომავალთა, სამეფო საგვარეულოების დალოცვა: „და-თუ-იმარბონ შვილთა შენთა ჰსჯული ჩემი და ნამებანი ჩემნი ესე, რომელ ვასნავლენ მათ და ნაშობნი მათნი დასადენ ჯკუნისამდე საყდართა შენთა. რამეთუ გამოირჩა უფალმან აიონი და სათნო-იყო იგი სამკუდრებელად თჳსა, რამეთუ მთნავა ეპე“ (ფს. :31, 12-14).

ამგვარად, „ეფუცა უფალი დავითს ჭემმარტებითა“, ანუ ეს არის დავით ნინასწარმეტყველის ბელდასხმა. სრულიად განსაზღვრულად ამ სტრიქონების ნარწერას ისურვებს დავით აღმამენებელი საფლავის ქვაზე.

თუ დავით აღმამენებლის „ცხოვრება“ დავით ნინასწარმეტყველის ცხოვრების ქარგას გულისხმობს, თამარ მეფის „ცხოვრება“ ღვთისმშობელთან მიმსგავსებას ესწრაფვის. ამასთან, რომ დავით ნინასწარმეტყველის შთამომავალი ქართველი მღვდლები, ბიბლიური მემკვიდრეობით „იესიან-დავითიან-სოლომონიანი“, ღვთისმშობლისა და მაცხოვრის გენეალოგიაში მოიაზრებან.

თავად სახელი თამარ ბაგრატიონ მეფეთა სამეფო კარზე სრულიადაც არ არის შემთხვევითი; ბიბლიური შთამომავლობის სახელდება:

„ხოლო იუდა შვა ფარეზ და ზარა თამარისაგან“ (მათე 1, 3).

ქართველ ბაგრატიონ მეფეთა ბიბლიური ნარმომავლობა დინასტიურ-სახელმწიფოებრივ იდეოლოგიას სრულქმნის.

ამ სიმბოლიკის გაუთვალისწინებლად შეუძლებელია „ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანის“ კონტექსტის გააზრება.

ტაბახმელა და ბეთლემი, ლაშა-გიორგის დაბადება და მაცხოვრის შობა პარალელური თხრობის ფორმით არის შესრულებული. ტაბახმელა ბეთლემს ედარება, ხოლო ლაშა-გიორგი — „სწორი ძისა ღმრთისა“, რადგან თამარ მეფე ბიბლიური გენეალოგიით ღვთისმშობლისა და მაცხოვრის „ძირ-შტოა“, ღვთისმშობელთან მიმსგავსებულია თამარი სწორედ ამ ნათესაური სიახლოვის ძალით. თამარ მეფისაგან ლაშა-გიორგის დაბადება არ არის მხოლოდ ქართული სამეფო კარის სიხარული. ლაშა-გიორგის შობა „იუდას ძირ-შტოს“, „იესიან-დავითიან-სოლომონიანი“ მემკვიდრეობის, თავად ღვთისმშობლისა და მაცხოვრის გენეალოგიის ცხოველმყოფელობაა. ეს ნიშნავს, რომ იაკობისგან კურთხეული, ღვთისგან დალოცვილი დავით წინასწარმეტყველის სამეფო მემკვიდრეობის ძალა ცოცხალია ბაგრატიონ მეფეთა შთამომავლობაში. ამასთან, „ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანის“ მიხედვით, თამარი დასახულია „დავითიანად“, ხოლო დავით სოსლანი — „ეფრემიანად“ (კეკელიძე 1956: 316; სულავა 2002: 59-64). თხრობის კონტექსტი ამ სააზროვნო სიერცეს გულისხმობს და სახისმეტყველურ გააზრებას არ სცილდება. თამარ მეფე, თამარის დედა ბურდუხან დედოფალი, როგორც ბაგრატიონთა შთამომავლობის გამგრძელებელი, დედობრიობის მაღლით ღვთისმშობლის მფარველობაში მოიაზრებიან.

„ძე სწორი ძისა ღმრთისა“ ამ კონტექსტს გულისხმობს. ღვთისმშობლის ნილხვედრ ქვეყანაში ღვთისმშობლისგან ბაგრატიონთა მემკვიდრეობის მფარველობას სრულქმნის. „სწორი“ აღნიშნავს მსგავსს, ფარდს, დარს, ანუ გათანაბრებულს. არ გულისხმობს იგი ჰიპოსტასურობას, ანუ „ბუნებით ღვთიურობას“, არამედ მხოლოდ მემკვიდრეობითობას, ნათესაურ სიახლოვეს.

ბაგრატიონი მეფეები ხალხურ ტრადიციულ აზროვნებაში სწორედ ამგვარად განსახოვნდებიან: „ღმერთთან ნილდებულია“ თამარ მეფე, თქმულების თანახმად, სასწაულებრივად ჩაისახა ლაშა-გიორგი... გამოქვაბულში დაყუდებული ბერი თამარს დალოცავს, ჯვარს გადასახავს და ეტრატს მიართმევს, სადაც დიდებულთა გადანყვეტილება წერია. მეფე ამოიკითხავს ფსალმუნის სიტყვებს ნაყოფიერი და ბერნი ხის შესახებ და დაორსულდება. ცხრა თვის თავზე ვაჟი ეყოლება: „დაბადებითვე მსგავსი ბრწყინვალე ვარსკვლავისა“ (ხალხური სიბრძნე, III, თბ., 1964, გვ. 99).

ბაგრატიონები, ღვთისმშობლისა და მაცხოვრის გენეალოგიის ძალით, ხალხურ წარმოდგენაში ღვთივმიმადლებულნი არიან, სასწაულებრივი უნარით, განკურნების ძალით დაჯილდოვებულნი, „ოქროს სვეტი“ ადგათ, „ხმალი სჭრის ბაგრატივნისა“, „ეტლი თან მიჰყვათ ღვთისაო“. ბაგრატიონ მეფეთა გარდაცვალება არა სწამს ხალხს, ისინი მარადიული სიცოცხლით წარმოდგებიან... თამარ მეფე ციდან ჩამოსულმა ანგელოზებმა ოქროს აკვანში ჩაანვინეს და ზეცას გაფრინდნენ...

ერეკლე მეფე „არ მოკვდა, ღმერთთან წავიდა, ძმა არის განაყარია“. ის, რაც მემატთანეთა თხრობაში რთული საღვთისმეტყველო შინაარსით გადმოიცემა, ხალხურ აზროვნებაში რწმენით განსახოვნდება. ორივეს საფუძვლად უდევს ბაგრატიონთა ბიბლიური ჩამომავლობა და არა „ღვთისსწორობის პოლიტიკური თეორია“.

ფერთამეტყველების თვალსაზრისით, იუდას ტომის ფერი მენამულია, ძონეულია, ძვირფასი თვალი ძონეული, სმარაგდი და იაკინთი, პორფირი და ბისონი, მენამულისფერის სიჭარბე, გვირგვინსა და ჯვრებში, მეფეთა სამოსელში იაკინთი სწორედ იუდას ძირ-შტოს ბიბლიური სიმბოლიკის განსახოვნებაა და მაცხოვრისა საღვთისმშობლის მენამულისფერი შესამოსელის მიმსგავსებულობა.

ამრიგად, მემატთანის თხზულება, რომელიც თამარის გარდაცვალების შემდგომ დაინერა, თამარის მეფობას ღრმადსიმბოლური შინაარსით აცისკროვნებს, „აზმანი“ შარავანდედით მოსავეს მეფის ხატ-სახეს. სულიერი შინაარსი თხრობის წარმართვის აუცილებელი თანმდევია. უამისოდ, ეფიქრობთ, ირღვევა მემატთანისეული გააზრება და უსამართლოდ იკარგება თხზულების ღმრთივსულიერი შინაარსი.

დამონშებანი:

კეკელიძე 1956: კეკელიძე კ. ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან. I, თბ.: 1956.

კიკნაძე 1989: კიკნაძე ზ. საუბრები ბიბლიაზე. თბ.: 1989.

სულავა 2002: სულავა ნ. XII-XIII საუკუნეების ქართული პიმნოგრაფია და პოლიტიკური იდეოლოგია, კრებ.: ძველი ქართული ლიტერატურის პრობლემები (ექვნიება პროფესორ ლევან მენაბდის დაბადებიდან 75-ე წლისთავს). თბ., 2002.

ქართლის ცხოვრება 1959: ქართლის ცხოვრება. II, ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით სიმონ ყაუხჩიშვილის მიერ. თბ.: 1959.

მხატვრული აზროვნება და ღირებულებითი ორიენტაციის რაობა

ყველა დროში და ნებისმიერ ქვეყანაში ხელოვანნი ვილაცის ან რალაცის მხატვრიულ სახეებს ქმნიდნენ. ვილაცაში, ცხადია, იგულისხმება ადამიანი, მისი სულიერ-გონითი შესაძლებლობები, ხოლო რალაცაში — სამყარო — ბუნებისა და კაცთა ცხოვრების თავისთავადობა. შემოქმედმა თავისი პოეტური ნიჭი და მხატვრული ფანტაზია ორიგინალურად უნდა შეუფარდოს რეალობის მოვლენებს. მხატვრული აზროვნების წესი მუდმივად დააკავშირებული ისეთ ძირეულ ღირებულებით ფენომენებთან, როგორცაა: სამყარო-ბუნება, სოციალური ყოფა და ადამიანის სულის დაუდგრომელი მოძრაობა. ამავე მოვლენებიდან იზადებოდა ინდივიდთა სპეციფიკური ფილოსოფიურ-მეცნიერული და რელიგიური წარმოდგენების მთელი შინაარსიც. სამყაროს მხატვრული ათვისება კი იმით განსხვავდებოდა სინამდვილის მეცნიერული და რელიგიური ასახვისაგან, რომ იგი თავისუფალი პოეტური პირობითობების დაშვებით მისგან იდეალური საზრისით განსხვავებულ პოეტურ რეალობას ქმნიდა. შემოქმედებითი თავისუფლების პირობებში მხატვრული მოთხოვნილება და ფანტაზია ბუნებაში, ცხოვრებასა და ადამიანის სულიერებაში უთვალავ თავისებურ მოვლენას პოულობს. ხელოვნების ქმნილებებში ხდება რეალობაში ნაპოვნი მოვლენების მასშტაბური განზოგადება, ან ზოგადი აზრის კონკრეტულ სურათებად წარმოდგენა. მხატვრული აზროვნების ეს წესი ყოვლისმომცველია და ამის გამო მას რეალობიდან მცირე რამ თუ რჩება პოეტურად აუთვისებელი. მწერლის დაკვირვების საგანი არ არის მხოლოდ მატერიალური გარემო. იგი სულიერი ქმედების უღრმეს პროცესებსაც სწვდება და აფასებს. შემოქმედი არ ცხოვრობს მხოლოდ ბუნებასა და სოციალურ გარემოში. მწერალი დედამიწაზე შექმნილი სიმბოლურ-მეტაფორული სამყაროს მკვიდრიცაა. ამიტომაც ნებისმიერი ნიჭიერი პოეტი საკუთარი თავის დაუცხრომელი მსაჯულია. იგი საკუთარი პოეზიის ხარისხითა და ღირსებებით განიკითხავს თავის თავს. ეს განკითხვა იმასაც გულისხმობს, რომ შემოქმედი თვითგამოხატვის სუბიექტურ უნარებსაც აფასებს. ამიტომაც მისი ცნობიერება წარმოსდგება მთელი სამყაროს დამტევ ურთულეს ფენომენად, რომელშიც ცნობიერისა და არაცნობიერის ურთიერთქმედების ლამის კოსმიური მასშტაბის პროცესები მიმდინარეობს.

შემოქმედის ფანტაზიამ უნდა თანაზიარად იქციოს ყველაფერი, რასაც კი მისი ხედვა, სმენა და, საერთოდ, სულიერება მისწვდება.

ხელოვანმა უნდა გახსნას ადამიანის ბუნების უთვალავი თავისებურება. ყოველივე აღნიშნულს პოეტი მიემართება როგორც განმცდელი, შემმეცნებელი, შემფასებელი და მხატვრულად გარდამსახავი, ანუ ახლის მქმნელი. იგი მუდმივად მიმართულია იქეთკენ, რომ მკითხველისათვის საჭირო, მშვენიერი და იდეალური რამ შექმნას. ამგვარი ქმნადობისათვის მომართული განწყობა, მხატვრული აზროვნება და წარმოსახვა განასახიერებს უჩვეულო მეტამორფოზებს, რაც ხშირად დროისა და სივრცის კონკრეტულ მოთხოვნებშიც ველარ თავსდება. ამგვარ პოეტურ ძალისხმევას შედეგად მოსდევს ისეთი მხატვრული სახეების დაბადება, რომელნიც ზედროულენია. მხატვრული აზროვნება და წარმოსახვა შემოქმედებითი პროცესის ყამს ისეთ დიად ერთიანობას ქმნის, რომელიც თავისკენ მიიზიდავს ადამიანის ცნობიერების ყველა სხვა უნარს. ხშირად ეს არის მხატვრულ ქმნილებათა პრობლემურობისა თუ პოლიფონიურობის საფუძველი. მხატვრული აზროვნების სისტემურობა პოეტურ სახეთა ურთიერთმიმართებებსა და ნაწარმოების სიუჟეტში გამოიხატება, თუმცა, ცხადია, აქ სრულად ვერ გამოჩნდება შემოქმედებით-მხატვრული პროცესის თანმხლები ყველა დეტალი. ამიტომაც ლიტერატურისმცოდნეობა ნებისმიერი მწერლის თხზულების შეფასებისას განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს ავტორის ან სხვათა მიერ გამოთქმულ აზრებს კონკრეტული ქმნილების შემოქმედებითი ისტორიის შესახებ. საერთოდ, ასეთი მასალის შეფასებიდან იწყება მხატვრული ნაწარმოების იდეურ-მხატვრული ანალიზი. მხატვრულმა წარმოსახვამ წინასწარ უნდა წარმოადგინოს მიახლოებითი მოდელი, რომელიც ხშირად მოულოდნელი მოქმედების განხორციელებასაც არ გამორიცხავს. მწერლის ფანტაზია არღვევს გეგმებს და ზოგჯერ რადიკალურად ცვლის ჩანაფიქრს. როცა მხატვრული აზროვნება საბოლოო ფორმით დაამკვიდრებს ერთი ნაწარმოების სიუჟეტს, იწყება სხვა პოეტური ჩანაფიქრის რეალიზება და შემოქმედის წარმოსახვაც სხვაგვარად გადაეწყობა, რათა გამოძერწოს ახალი ქმნილების შინაარსი და ფორმა. აქ, პოეტური აზროვნების პროცესში ჩართულია შემოქმედის ცნობიერების ყველა უნარი. პოეტური მოთხოვნილების რეალიზებისთვის შემოქმედის ცნობიერება ახდენს საკუთარი სულიერი შესაძლებლობების კონცენტრირებას. მხატვრული ფანტაზიისა და წარმოსახვის როლი ძალიან იზრდება მაშინ, როცა მწერალი დაკვირვების ობიექტის შესახებ საკმარის ცოდნას ვერ ფლობს. ასეთ ვითარებაში მხატვრული აზროვნება ფაქტების თავისებური მეტამორფოზით ახდენს ცოდნის კომპენსაციას და მთელი ძალით ემყარება ინტუიციას და ღირებულებებით ორიენტაციის დიდ ზემოქმედებებს.

მწერლის მხატვრული აზროვნება თვალნათლივი ანალიტიკურ-სინთეტური ბუნებისაა. ანალიტიკურ-სინთეტური შესაძლებლობები

პოეტური აზროვნებისა მოიცავს ადამიანის გრძობად-
ინტელექტუალური უნარების მთელ სისტემას.

ასეთი ძალით აღჭურვილი ერთობა პოეტური აზროვნებისა და
წარმოსახვისა შემოქმედებით-მხატვრული პროცესის მიმდინარეობის
ჟამს ერთგვარ გაბატონებულ სახეს იღებს და ადამიანის სულიერი
უნარების მთელ სპექტრს მოიცავს. ეს მტკიცე კავშირი მხატვრული
აზროვნებისა და წარმოსახვისა ბუნებრივ-სოციალური გარემოდან
მოპოვებული ნაირგვარი ღირებულებების ბაზაზე, მათი ახლებური
იდეურ-მხატვრული ფუნქციების გამოკვეთის ძალით ამკვიდრებს
თვითმყოფად პოეტურ ფასეულობებს, მათ შესატყვის სიტყვიერ
რეალობას.

მწერალი ამ მიზნის მისაღწევად ნაირგვარ მოვლენებს
ერთმანეთთან აკავშირებს, აზვიადებს ან აკნინებს მათ
თავისთავადობას, წარმოადგენს ტიპურს, ცხადყოფს მარადიულს თუ
წარმავალს და ყოველივეს ორიგინალური ნაწარმოების მხატვრული
მოქმედებით გააცოცხლებს. ამ დროს შემოქმედებითი აზროვნება,
ფანტაზია და წარმოსახვა შეიძლება ძალიან გააქტიუროს და
ნაყოფიერიც გახადოს ეროვნული და საკაცობრიო საჭიროებების
მხატვრულ ღირებულებებად დამკვიდრების რაციონალურმა
მოთხოვნისადაც.

მხატვრული ნაწარმოების სისტემურობაში გარკვეული
ხარისხით იკვეთება თვით შემოქმედის აზროვნების თავისებურებები,
მისი ცნობიერების ინტელექტუალური, რწმენითი და მხატვრულ-
ესთეტიკური ნაკადების ფუნქცია. ყოველი ახალი ნაწარმოების შექმნა
ავტორისგან ითხოვს მათი სტრუქტურის ერთიმეორისგან ძირეულ
განსხვავებას, ფორმისა და შინაარსის თვითმყოფადობის გამოკვეთას.
ეს დაუსრულებელი შემოქმედებითი პროცესი მწერლისაგან
ღირებულებათა ორიგინალური ურთიერთმიმართებების
მნიშვნელობის გახსნას და ამგვარი შეინაარსისათვის შესატყვისი
სიტყვიერი ფორმის მიცემას გულისხმობს. მხატვრული ინტერესები,
შემოქმედებითი პროცესის ბუნება ღირებულებითი ორიენტაციების
ოსტატურ გამოყენებას ეფუძნება.

ფაქტია, რომ გენიალურ შემოქმედთაც კოსმოსის, ცხოვრების,
და ინდივიდების ცნობიერების საიდუმლო ბოლომდე არ ეხსნება.
პოეტური განცდა-განწყობილებების მარადიული მოძრაობა
ცვალებადობის ერთ-ერთი მიზეზი აღნიშნულიცაა. ამასთანავე,
ხელოვანის მხატვრული ჩანაფიქრი ყოველთვის არ იქცევა რეალობად.
იგი ხშირად რჩება მწერლის არსებაში შესასრულებელ, ანუ
გარკვეული დროით გადავადებული ოცნების სახით. ამგვარი
ნაოცნებარი ან სრულდება ან არა, თუმცა ახალი ნაწარმოების შექმნის
მოტივად კი შეიძლება დიდხანს დარჩეს.

ნიჭიერი მწერლების თვალსაზრისით მხატვრული აზროვნების
საფუძველი სინამდვილის უსაზღვრო მრავალფეროვნებაა. ეს
მრავალფეროვნება გენიოსებმაც ვერ შეაფასეს ისე, რომ მისი

მრავალი საიდუმლო ამოუხსნელი არ დარჩენოდათ. ამიტომაც, რეალობასთან ხელოვნების მიმართების რთული შინაარსის ახსნა-გაგებას მრავალი შემოქმედი, ფილოსოფოსი, ფსიქოლოგი და ლიტერატურისმცოდნე ცდილობდა. ამ პრობლემის მიმართ საგანგებო ინტერესი ვაჟა-ფშაველამაც მრავალჯერ გამოავლინა. მისი განმარტებით, მხატვრულ ნაწარმოების შექმნის პროცესში ის, რაც სუბიექტის გარეთ არსებობს შემეცნების, ლირებულებათა შეფასების, რწმენისა და პოეტური მოთხოვნილების ძალით ხელოვანის ცნობიერების შიგნით გადაინაცვლებს და ამ ცნობიერების ნაირგვარ ფენომენტთა ურთიერთზეგავლენის მეშვეობით ორიგინალურ პოეტურ სახეებად იქცევიან. სინამდვილიდან ათვისებული მოვლენები უშუალოდ შეერწყმიან მხატვრული აზროვნების ნაირგვარ უნარებს. ეს იმას ნიშნავს, რომ ობიექტური სუბიექტურზე ზემოქმედებს, ხოლო განცდილი, წარმოსახული ობიექტური კი სუბიექტური შინაარსით ივსება.

ვაჟა-ფშაველას თვალსაზრისით, მხატვრული აზროვნების ბუნება და მასში მოქმედი ფენომენტების მნიშვნელობა შემოქმედების ნაყოფში, მხატვრულ ქმნილებაში უნდა გამოიკვეთოს. სწორედ მანვე უნდა ნათელყოს მხატვრულ ფასეულობათა ნაირგვარი ასპექტიებიც. ეს კი თავისთავად გულისხმობს, რომ უკუ კავშირის ძალით შეფასდეს მწერლის ორიგინალურობა. ნაწარმოებში უნდა გამოჩნდეს ავტორის არა მარტო ნიჭი, არამედ თეორიული და მხატვრული აზროვნების მრავალმხრივობაც. პოეტი აღნიშნავს, რომ მხატვრული აზროვნება ითვისებს მთელ სინამდვილეს და გვიჩვენებს მასში არსებული უთვალავი ლირებულების იერარქიული კავშირების სისტემურ ხასიათს.

ვაჟა-ფშაველა „ვეფხისტყაოსანს“ მიიჩნევდა მე-12 საუკუნის საქართველოსა და იმ დროის ქართველთა ეროვნული სულის გამომხატველ შედევრად. იგი წერს, რომ რუსთაველი „... ღვიძლი შვილთა თავისი ერისა, მისი სულის, სისხლის და ხასიათის წარმომადგენელია, რომელშიც მთელს ერს მის კულტურულ ავლადიდებას, როგორც ფოკუსში, მოუყრია თავი. იგი იმავე დროს სარკეა თავის ერისა, არაჩვეულებრივი, არამედ ცოცხალი, მისი ნაწარმოებიც მუდამ ცოცხალია, სადაც ხალხი თავის-თავსა ჰხედავს, თავის „მე“-ს, თავის ვინაობას შესტრფის და შესტრფის იმასაც, ვინც ეს სარკე ისე მოაწყო, რომ ერმა ამ სარკეში ჩახედვით იცნოს თავისი თავი. დიალ, შოთა რუსთაველი იგივე საქართველოა და საქართველო იგივე „ვეფხისტყაოსანი“, ასე რომ არ იყოს, ხომ ქართველებს ასეთი სიყვარულიც არ ექნებოდა შოთასი“.

ვაჟასეულ ასეთ შეფასებაში, ცხადია, მოცემულია რუსთაველის მხატვრული აზროვნებისა და წარმოსახვის მასშტაბების

* ვაჟა-ფშაველა, თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, ტ. IX, გვ. 304, შემდგომ ამ გამოცემის ტომი და გვერდი ტექსტში მიეთითება.

დახასიათებაც. მაშასადამე, „ვეფხისტყაოსანი“ პოეტურმა ცნობიერებამ, მხატვრულმა ნიჭმა და ფანტაზიამ სარკედ წარმოადგინა, რომელშიც დიდი სიმართლით აისახა მთელი ერის სულიერ-გონითი შესაძლებლობები, მისი ხასიათი და კულტურული ავლადიდება. ვაჟას სიტყვით, საზოგადოდაც, „გენიოსს არ შეუძლიან იგრძნოს ეს ცხოვრება ნახევრად, მესამედად ან მეოთხედად, არამედ ჰგრძნობს მთლად, ერთობლივ“ (IX, 295). პოეტის თვალსაზრისით, გენიოსის ფანტაზია ყოვლისმომცველია. იგი მუდმივად აკავშირებს ერთიმეორესთან ბუნებრივ, სოციალურ და პიროვნულ-ინდივიდუალურ მოვლენებს. ამიტომაც, მისი მრწამსით, ნიჭიერია ის მწერალი „ვისაც დიდად უყვარს ადამიანი, დიდად მონადინებულია გააბედნიეროს იგი, ვისაც დიდად უყვარს ცხოვრება და ენიაზება მისი გაუკეთესება. ამისათვის საჭიროა დიდი გრძნობა, დიდი ცოდნა ადამიანის სულისა და მისი ცხოვრებისა“ (IX, 298). ამასთანავე, ვაჟა-ფშაველას გაგებით, „გარეშე ბუნებისა და ადამიანთა ცხოვრებისა არ არის პოეზია.: ვისაც კარგად ესმის ბუნება და ცხოვრება, თუნდა ლექსებს, დრამებს, რომანებს არ წერდეს, მაინც პოეტია. არ შეიძლება კაცთა ცხოვრებაში ისეთი რამ მოვლენა დავასახელოთ რომ მისი მსგავსი თვით ბუნებაშიაც არ მოიპოვებოდეს... რაც უნდა განვითარების უმაღლეს მწვერვალს მიაღწიოს კაცობრიობის ცხოვრებამ, მაინც მასში უნდა სჩანდეს ისევ ბუნება საერთოდ... ჩვენ ბუნებაში ვართ — იგი ჩვენშია. საით, როგორ შეგვიძლიან იგი თავიდან ავიშოროთ, იმას გავექცნეთ, დავემალნეთ?! ცოცხალნიც მისნი ვართ და მკვდარნიც“ (IX, 394-395). უფრო მეტიც, ვაჟა-ფშაველა გვაუწყებს, რომ „ამ პატარა არსებას — ადამიანს, თითქოს მთელი ბუნება თავის ვინაობაში მოუთავსებია... ნამდვილად ასეა, დიდება და სახელი მწერალს, რომ ეს შეუნიშნავს“ (IX, 395). ვაჟა-ფშაველას ლიტერატურულ-კრიტიკული ნეტილებიდან მოტანილი ეს შეფასებები ცხადყოფს, თუ როგორ ესახებოდა მას მხატვრული აზროვნებისა და წარმოსახვის კავშირი სამყაროს დიად ერთიანობასთან, ბუნებრივ-სოციალურ მოვლენებთან. ბუნებასთან ადამიანის, პოეტის დამოკიდებულების მრავალმხრივი შინაარსის გასაგებად ვაჟა-ფშაველას ლიტერატურული წერილების გარდა თუ გავიხსენებთ მის ლირიკას, პოემებს: „ბახტრიონს“, „გველის მჭამელს“, „მთათა ერთობას“ და მრავალ პროზაულ ქმნილებას, ნათელი გახდება, თუ შემოქმედის აზრით, რა მნიშვნელობა ჰქონდა სამყარო-ბუნებას მხატვრული აზროვნებისა და წარმოსახვისათვის. პოეტი დიდი მწერლების შემოქმედებითი ინტერესების ფუნდამენტურ პრინციპად ღრმა დაკვირვებით მიგნებულ ამ აზრს მიიჩნევდა: „ვინც ბუნების ავი და კარგი შეიგნო, იმას არ გაუძნელდება ცხოვრების ვითარების გაგება. მხოლოდ უნდა მწერალი უყურებდეს ცხოვრებას, თუ შეიძლება ასე ვთქვათ, ბუნების თვალებით“ (IX, 396). ვაჟა-ფშაველას ფილოსოფიურ-ესთეტიკური და მხატვრული ნააზრვეი ბუნების კანონზომიერებათა სისტემას, ანუ კოსმიურ მთელს „საბრძნო

ნიგნად" მიიჩნევს. ნიჭიერმა შემოქმედმა უნინარეს ყოვლისა ეს „საბრძოლო ნიგნი“ უნდა ნაიკითხოს და მხატვრული აზროვნებისა და წარმოსახვის შემაპირობებელ ფენომენად აღიაროს. ამას გულისხმოს პოეტის სიტყვები, მწერალი ცხოვრებას „ბუნების თვალებით“ უნდა უყურებდესო. ვაჟა-ფშაველას აღნიშნული მსჯელობა ცხადყოფს, რომ მხატვრული აზროვნება, წარმოსახვა და ფანტაზია ბუნებისა და საზოგადოების ცხოვრების შუაგულში უნდა მოექცეს და იქედან პოეტურად გაანათოს სამყარო-ბუნებისა და კაცთა ისტორიული ურთიერთობის, ბუნებისა და სოციალური ღირებულების საზრისი, მისი ჭეშმარიტი იერარქიული შინაარსი. გარემოში ოდითგანვე დამკვიდრებული ღირებულებები ნიჭიერ მწერლებს აძლევენ საშუალებას იპოვონ ახალი ორიენტირები, ახალი კავშირები, რათა პასუხი მისცენ დროის მოთხოვნებს. ვაჟა-ფშაველა „ბუნების თვალებით“ მაყურებელ გენიოსებად რუსთაველს, შექსპირს, სერვანტესს და გოეთეს ასახელებდა. ეკრძოდა, აღნიშნული აზრით, რუსთაველის ქმნილების შესახებ ამბობდა: „ვეფხისტყაოსანში“ ყველაფერი ბუნებრივია, მთელი სხეული და მისი სული და გული. უნესო ბუნების ნინაალმდეგ იქ არაფერი მოიპოვება, იმიტომ უკვდავია ეს ნაწარმოები... ვიდრე ბუნებაა თავისი ძალით მმართველი კაცთა სიცოცხლისა, „ვეფხისტყაოსანიც“ იქნება ჩვენთვის გონების მმართველი...“ (IX, 397). ამგვარი ფილოსოფიური აზრისა და პოზიციის საფუძველზე ვაჟა-ფშაველამ კატეგორიულად და შეურყეველი არგუმენტებით უარყო პოეზიის წარმავლობის, მისი მოკვდავობის შესახებ გავრცელებული მაშინდელი აზრი. მისი მრწამსით, მხატვრული აზროვნება, წარმოსახვა, ფანტაზია და იდეალი მანამ იარსებებენ, სანამ ბუნება იქნება თავისი ძალით, თუ კანონზომიერებებით მმართველი კაცთა სიცოცხლისა. მხატვრული აზროვნების, პოეზიის ძალას, მის საკაცობრიო ფუნქციებს და თვითმყოფადობას, მეცნიერება და რელიგიური რწმენა ალტერნატივას ვერასოდეს შეუქმნის, ისევე, როგორც ხელოვნების დარგები ვერ შეენაცვლებიან რელიგიურ გრძნობას და მეცნიერულ შემეცნებას. ამგვარი აზრის გამოთქმით ვაჟა-ფშაველამ ცხადყო მხატვრული აზროვნებისა და წარმოსახვის განუზომელი ღირებულება და ავტონომიურობა. სინამდვილის ათვისების პროცესში, თუმცა ეს სრულიადაც არ ნიშნავდა პოეტისათვის იმას, რომ მეცნიერულ შემეცნებას და რელიგიურ რწმენა-წარმოდგენებს მხატვრული აზროვნება გაუვალა კედლით ემიჯნებოდა და მათ მიღწევებს საკუთარი მიზნებისათვის არ იყენებდა. მეცნიერული შემეცნება, რელიგიური რწმენა და მხატვრული აზროვნება მათი თვითმყოფადი ბუნების მიუხედავად, რომ ერთიმეორის განუყრელი მოკავშირენი არიან ამას ადასტურებს ვაჟა-ფშაველას მთელი ცხოვრება და შემოქმედება. პოეტის მრწამსით, პოეზიას, მეცნიერებას და რელიგიას ერთიმეორის მიმართ გაბატონებული თუ აღმატებული ფენომენის პოზიცია არ უნდა ეჭიროს, თუ კი სურს, რომ სიცოცხლეს როგორც

ერთ-ერთ უალტერნატივო და დიად ღირებულებას სარგებელი მოუტანონ. პოეტს სჯერა, რომ თუ სიცოცხლე არ იქნება სრულქმნილი ან იგი საერთოდ არ იარსებებს, მაშინ მათი ფუნქციების არსებობაც ეჭვქვეშ დადგება. ვაჟა-ფშაველას გაგებით, უნივერსუმმა შექმნა სამყაროსა და სიცოცხლის ერთიმეორეზე დამოკიდებული მიმართებები. სათავე დაუდო ცოდნის, რწმენის და მხატვრული წარმოსახვის თანასწორუფლებიანობას სიცოცხლის სრულქმნის პროცესში. ამიტომ სამყარო-ბუნება და სიცოცხლე თანაბარი საფუძველია რწმენის, მეცნიერებისა და ხელოვნებისა, თუმცა ისინი სიცოცხლის ზოგადი დანიშნულების წინაშე აღსასრულებელი ვალის გამოვლენის ფორმით ერთიმეორისაგან დიდად განსხვავდებიან. ასეთი შინაარსის მსოფლხედვასა და პოეტურ მრწამსს ეფუძნებოდა თვითონ ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებითი ინტერესები, მისი საზღვარდაუდებელი ფანტაზია. ასეთი ყოვლისმომცველი მსოფლგაგების მქონე მწერლის შემოქმედებაში ამათუიმ ფილოსოფიურ-რელიგიური „იზმის“, რომელიმე ქმნილების უძირაღეს მოტივად აღიარება არასწორი იქნებოდა. ვაჟასთვის დასაბამიერი ბუნებრივ-სოციალური ღირებულებების საზრისის გამოხატვაა მთავარი და არა ის, თუ რა როლი აქვს ცვალებად მოძღვრებებს პოეტურ აზროვნებაში. იგი არ არის ისეთი მოაზროვნე და მხატვარი, რომ ყველანაირ თეორიას ემორჩილებოდას. პოეტს მეცნიერების, რელიგიისა და ხელოვნების აღმასვლის საფუძვლად სამყარო-ბუნების და კაცთა ცხოვრების თავისთავადობა, ამ თავისთავადობის უშუალო ათვისება მიაჩნია. ასეთი ინტერესით გადაწვდა ვაჟა-ფშაველა უძველეს მითოსურ-რელიგიურ თქმულება-გადმოცემებს, როგორც შემოქმედებით წყარობს. პოეტმა მრავალგზის გამოავლინა სიმპათია მთიელ ხევისბერთა რწმენის, საქმიანობისა თუ პიროვნული ღირსებების მიმართ. მან ისეთ ყოვლისგანმსაზღვრელ ზნეობრივ გრძნობას, როგორიც სინდისია, პოემა მიუძღვნა. პოემა „სინდისში“ ამ მრავლის მეტყველი ღვთაებრივი გრძნობის უღრმესი საზრისი გახსნა ყოველგვარი იზმებისგან თავისუფალ, კერძოდ, აბელისა და კაენის ოჯახურ გარემოში. ამით ვაჟა-ფშაველამ გვითხრა, რომ მხატვრული აზროვნების პროცესისათვის თეორიულ მოძღვრებებს განსაკუთრებული ძალა არ ჰქონდა. მისი გაგებით, ადამიანთა ბედისა და ხასიათის არსის გასარკვევად მთავარი იყო ბუნებასთან, ცხოვრებასთან უშუალო და თავისუფალი მიმართება. ვაჟა-ფშაველას პოეტური წარმოსახვისა და ფანტაზიისათვის უძველეს მასალას, ხშირად, ისეთივე მნიშვნელობა ჰქონდა, როგორც მარად არსებულ ბუნების ქმნილებებს: მთას, არწივს, ქუჩს, იას, მთის წყაროს და სხვას.

პოეტის მხატვრული აზროვნება ეძიებდა შთაგონების ისეთ წყაროებს, რომელნიც ცხადყოფდნენ ადამიანის დასაბამიერ, შეუმღვრეველ სულიერ-გონით შესაძლებლობებს, უშუალო ზნეობრივ გრძნობებს. ვაჟა ამბობდა, რომ ბუნება და ცხოვრება ხშირად „თეორიების მთხზველთა“ სურვილებს არ მიყვება და ამიტომ

მხატვრული შემოქმედება და მისი დანიშნულება პირდაპირ უნდა მიემართებოდეს სინამდვილის მოვლენებს. პოეტის რწმენით, „კაცობრიობის ცხოვრების ღერძის“ სიმტკიცე განპირობებული იყო არა სწრაფნარმავალი თეორიებით, არამედ ბუნებისა და ცხოვრების მარადმოქმედი კანონზომიერებების ძალით, მათი უშუალო წვდომა-შეფასების შესაძლებლობებით. ხილულ რეალობასთან ასეთ მხატვრულ-ესთეტიკურ მიმართებას ეფუძნება ვაჟა-ფშაველას მხატვრული აზროვნება და შემოქმედებითი ინტერესები.

ვაჟა-ფშაველას თეორიულ-ლიტერატურული ნააზრევი გვაუწყებს, რომ პოეტის მხატვრული აზროვნება და წარმოსახვა უნდა ემყარებოდეს ბუნებისა და ცხოვრების თავისთავადი წესრიგით განსაზღვრულ მოვლენათა სისტემურობას.

მწერალმა მრავალჯერ დაახასიათა მხატვრული აზროვნების სპეციფიკური მთლიანობა და მასში შემავალი ცნობიერების უნარებიდან ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი როლი ღირებულებებით ორიენტაციას მიაკუთვნა. შეიძლება ითქვას, რომ ვაჟამ ღირებულებებით ორიენტირების მოვლენის სიტყვიერი ხელოვნებისათვის გადაწყვეტი მნიშვნელობა არაერთხელ აღიარა. პოეტის რწმენით, მხატვრული აზროვნების თავისუფლებისათვის ღირებულებებით ორიენტაცია დიდი ნაყოფის მომტანი იყო. ამის საფუძველი კი ის არის, რომ ღირებულებათა სუბიექტური არჩევანი და შეფასება ახლოსაა შემოქმედებით სილალესთან, პოეტური განწყობა და იდეალის სამომავლო მიზანთან.

ვაჟა-ფშაველას თეორიულ ნააზრევსა და მხატვრულ პრაქტიკას შორის სრული ჰარმონია სუფევს. პოეტის მრწამსით, მხატვრული აზროვნება, წარმოსახვა და ფანტაზია, ღირებულებებით ორიენტაციის ფენომენტან ერთად შემოქმედებითი სიახლის დამკვიდრების საფუძველია. მწერლის ფიქრით, სინამდვილესთან მიმართებისას აღნიშნული მოვლენები გამოამზეურებენ სამყაროს როგორც მატერიალურ, ისე სულიერ-მხატვრულ ფასეულობებს.

მხატვრული აზროვნება, წარმოსახვა და ღირებულებათა შემეცნება-შეფასება, ვაჟა-ფშაველას თვალსაზრისით მთელ, რეალურ და სულიერ-იდეალურ სინამდვილეს მოიცავს. ამის გამო განუზომელი მნიშვნელობა აქვს მწერლის შემოქმედებით-მხატვრული მიზნების რეალიზებისათვის შემოქმედის საარსებო გარემოს სტრუქტურის ყოველმხრივ ათვისებას. აღნიშნულის გარეშე შეუძლებელია მწერლის ნაწარმოებების იდეურ-მხატვრულ ღირებულების ცხადყოფა.

განუმეორებელი სახისა იყო ვაჟა-ფშაველას საარსებო და შემოქმედებითი მოღვაწეობის პირობები. იგი ერთდროულად ცხოვრობდა ფშაველას გვაროვნულ-თემური და საქართველოს ბარის ფეოდალურ-ბატონყმურ საზოგადოებრივ გარემოში. ეს ორნაირი ყოფა არა ამრტო სოციალური სტრუქტურის ძირეული ნიშნებით განსხვავდებოდა ერთიმეორისაგან, არამედ ადათებითა და მორალური გრძნობების თვითმყოფადობითაც. ვაჟა-ფშაველას

მხატვრული ქმნილებებისათვის ძირითადი წყარო მაინც მთის მოვლენები და სულიერი ფასეულობები იყო.

პოეტმა მთელი სიცოცხლე ფშავში გაატარა და უშუალოდ შეითვისა ფშაველთა ათასწლეულებგამოვლილი თავისებური ცხოვრება. ფხოვი (ფახუვა), მეცნიერების აზრით, ძველი ნელთალრიცხვის XIV საუკუნის მეორე ნახევრიდან იხსენიება ხეთურ დოკუმენტებში. ეს კუთხე მე-20 საუკუნის 30-იან წლებამდე ინარჩუნებდა გვაროვნულ-თემური ცხოვრების ძირითად წესებს, მთელ რელიგიურ და მითოსურ რწმენა-წარმოდგენებს, ე.ი. ღირებულებათა მთელ ტრადიციულ სისტემას. ყოველდღიური ცხოვრებით ვაჟა განასახიერებდა ფშაველი კაი ყმის სულიერ სარდაფებსა და ხასიათს, თუმცა იგი კაი ყმებისაგან განსხვავდებოდა თავისი ცხოვრების შემოქმედებითი, შინაარსით და ფილოსოფიურ-პოეტური აზროვნებით. პოეტის უმთავრესი შემოქმედებითი მიზანი ეთნოგრაფიული ღირებულებების ეროვნულ და საკაცობრიო მხატვრულ ფასეულობად გადაქცევას გულისხმობდა. ეს ნიშნავდა ერთიმეორის მსგავსი და განსხვავებული ეროვნული და საკაცობრიო ღირებულებების თავისუფალ პოეტურ შეფასებასაც. ამ ღირებულებათა მთლიანობა მოიცვა ვაჟას პიროვნულმა განწყობამ და მხატვრულმა აზროვნებამ, მან ფშავეური უძველესი, მითოლოგიური და პრემითოლოგიური რწმენა-წარმოდგენები და ახალი მოვლენები ერთიმეორესთან შეადულა და თავისი უკვდავი პოეტური სახეების კუთვნილებად აქცია. მხატვრულად მოდელირებული ფშავეური ეთნოგრაფიული მასალა და ფშავერივე დიალექტის ათასწლეულებგამოვლილი პოეტურ-ენერგეტიკული პოტენციალი მწერლის შემოქმედებისათვის უნიკალური აღმოჩნდა. მრავალგვარ ღირებულებათა კავშირებს უშუალოდ დაეფუძნა ფილოსოფიურ-აქდიოლოგიური ინტერესებიცა და მხატვრული ფანტაზიის უსაზღვრო მასშტაბებიც. ამასთანავე, ვაჟა-ფშაველას პოეტური აზროვნების თავისებურებას განსაზღვრავდა ისიც, რომ ფშავის გვაროვნული-თემური საზოგადოება არ იყო წედებრივად, უფლებრივად, ქონებრივად და, რაც მთავარია, რელიგიურ-ზნეობრივი მრწამსის მიხედვით დახარისხებულ-დიფერენცირებული. ბუნებრივმა თანასწორობა-სამართლიანობამ აქ ადამიანების თავისებური თვითცნობიერება, ხასიათი და ხალხური პოეტური იდეალები ჩამოაყალიბა. ფშაველებმა არავის მისცეს უფლება დაერღვია ან შეეცვალა მათი თეოკრატიულ პრინციპებზე დამყარებული გვაროვნულ-თემური ცხოვრება. მათ ხანგრძლივად დაარწმუნეს საქართველოს მეფეები იმაში, რომ მთის გარემოსთან შეფარდებული უკლასო, უკონფლიქტო გვაროვნულ-თემური წესები უკეთესი იყო.

ფხოვი უბადლოდ იცავდა მტერთაგან საქართველოს საზღვარს. ფშაველები ყოველთვის ერთგულად ედგნენ გვერდით საქართველოს მეფეებს დიდი საქვეყნო საქმეების მოგვარების ჟამს. მეფეებიც, ალბათ, ამის გამო არ ხელყოფდნენ მათს ძირეულად განსხვავებული

სოციალური ცხოვრების თავისთავადობას. რუსული კოლონიალიზმის ხანაშიც ფშაველები ახერხებდნენ მამა-პაპური ადათ-წესების საფუძველზე წარემართათ თავიანთი ცხოვრება. ბოლოს, XX საუკუნის 30-იანი წლებიდან სოციალისტურმა რუსეთმა მთის ფერდობებზე არსებულ ფშავეურ თემ-სოფლებს შეუქმნა კოლმეურნეობები, პარტიული ორგანიზაციები. მონოპარტიულმა მცდარმა იდეოლოგიურ-ეკონომიკურმა სისტემამ ღია თუ ფარული ხრიკების გამოყენებით, ოთხი ათეული წლის განმავლობაში ბოლო მოუღო თემურ ყოფას, და ეს კუთხე ნასოფლარებად გადააქცია. ფშავის დაშლის და დაცლის მიზეზებს ვაჟა-ფშაველა ვეღარ მოესწრო.

მოკლედ აღწერილი ფშავის ვითარება ნათელყოფს, თუ როგორი იყო მწერლის საარსებო გარემო, მისი მსოფლხედვის, მხატვრული აზროვნებისა და წარმოსახვის ამოსავალი მოვლენების ბუნება. ვაჟა-ფშაველას თვალსაზრისით, დედამიწის ნებისმიერ მივარდნილ-მივიწყებულ კუთხეში დიდ ხელოვანს შეეძლო აღმოეჩინა ზოგადასაკაცობრიო რანგის სულიერ-გონითი ღირებულებები. ამ ღირებულებებს განუზომელი ძალა ჰქონდა შემოქმედებითი განწყობის შესაქმნელად და მხატვრული წარმოსახვის გასაცხოველებლად. თვითონ ვაჟას შემოქმედის მხატვრულ-წარმოსახვითი მიმართებები მიაჩნდა პოეტური ფასეულობების დამკვიდრების ამოსავლად. მისი ფიქრით, შემოქმედების წყარო ყველა მწერალს სჭირდება, მაგრამ მთავარი მაინც ავტორის სუბოიექტური სულიერ-გონითი შესაძლებლობებია. მწერლის მსოფლხედვამ, ნიჭმა და ესთეტიკურლმა გემოვნებამ ნაირგვარი ბინებრივი და სოციალური ღირებულებების საგანძურში უნდა აღმოაჩინოს სიახლის მშვენიერება და ეს მშვენიერება ღირებულებითი ორიენტაციის ფენომენზე დააფუძნოს. მხატვრული სახეების შექმნის პროცესში კი ღირებულებითი ორიენტაციების მოხმობა, ვაჟა-ფშაველას მრწამსით, უშუალოდაა დაკავშირებული „უნახავის დანახვის“ მარადიულ ადამიანურ წყურვილთან.

გარესამყარო მხატვრულ ტექსტში

პიროვნების წარმოჩენის რელისტიური კონცეპცია გულისხმობდა ორგვარ ოპოზიციას: ადამიანი და სამყარო — ადამიანი და ადამიანი. რა თქმა უნდა, ამგვარი დაყოფა პირობითია: ერთი მხრით, სამყარო ადამიანით სულდგმულობს, მეორე მხრით — „მე“-ს დაპირისპირებული სხვა ადამიანიც ხომ სამყაროს აცნობიერებს. ეს თვალსაზრისი უნტერესო არ უნდა ჩანდეს, იგი შესაძლებელია საფუძვლად დაედოს XIX საუკუნის რეალისტური რომანის ტიპოლოგიას.*

სინამდვილე, რომელსაც მხატვრული ნაწარმოები გვაზიარებს, ემპირიულ რეალობასთან მკითხველის ესთეტიკური მიმართების შედეგია. რეალისტურ ხელოვნებაში მხატვრული სამყარო გრძნობადი და მატერიალური სანყისების სისავსით ხასიათდება. იგი ყველა ბუნებისმიერი სტიქიის ერთობლიობათა და ე.წ. „ხელქმნილი“ ბუნების (შენობები, ავეჯი და მისთ.) შერწყმის შედეგია. ამ სამყაროში არსებობენ ადამიანები, ყალიბდება ურთიერთმიმართებანი, არსებობს საზოგადოება და მიედინება დრო-ჟამი. თუმცა კი, საგნებიც, ბუნების მოვლენებიც, პიროვნებანიცა და თავად ისტორიული პროცესიც სინამდვილის მხოლოდ კონცეპტუალურად დატვირთული ანარეკლია.

ლიტერატურულ სახეთა პლასტიკურობა იმითაა ნიშანდობლივი, რომ გმირთა პორტრეტების წარმოჩენასთან ერთად, ვეცნობით საგნობრივ შრესაც, რომელშიც გმირებს უწევთ არსებობა.

მწერლისეულ სააზროვნო სივრცეში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კომპონენტი იმ საგნობრიობის ასახვის რაგვარობა, რომელთა

* XIX საუკუნის რომანის ტიპოლოგიაზე საუბრისას, რუსულ (და არამარტო რუსულ) კრიტიკულ სააზროვნო ველში განარჩევენ რომანის ტოლსტოისებურ და დოსტოევსკისებურ ტიპს (საზიარო თვისებების მქონედ მოიაზრებენ ტოლსტოის და ტურგენივის რომანებს, რომელიც განსხვავდება დოსტოევსკის ნაწარმოებისაგან). მ. ბახტინი, შესაბამისად, მათ მონოლოგიურ და პოლიფონიურ რომანებად ახარისხებს. ტოლსტოისებური ვარიანტი წინ წამოწევს ისტორიულ, სოციალურ, პოლიტიკურ, ყოფით სანყისს; დოსტოევსკისთან წამყვანია ზნეობრივი და ფილოსოფიური სანყისი. აქვე დავძენთ, თუ ბახტინი, დოსტოევსკის შემოქმედებით, ყოველმხრივ ცდილობს პოლიფონიურობის დამკვიდრებას, ქართული ესთეტიკური მსოფლმხედველობისათვის იგი სრულიად ორგანულად ჩანს. ქართული სახისმეტყველებითი ველი ვერ ეგუება ერთხმოვანებას, ერთფეროვნებას, ერთსახოვნებას.

გარემოცვაშიც ადამიანს უნევს არსებობა.* ნივთი, საგანი განუყოფელია ადამიანისეული ყოფისგან. ქართული ესთეტიკური მსოფლმხედველობის კლასიკური ფორმა (პირველ რიგში რუსთაველი და ვაჟა) სულიერ სანყისს, როგორც ნესი, განუყოფლად აუღლებს ნივთებთან, მატერიალურთან. კულტურაში არ არსებობს „წმინდა მატერიალური“ ან „წმინდა სულისმიერი“ მოვლენები; ნივთიერი (ნივთი), როგორც კულტურისმიერი საგანი, იქმნება როგორც თავისი მატერიალური საგნობრიობით, ასევე, სხვა საგნებისადმი (ნივთებისადმი) მიმართებითაც.

ყოველი ეპოქა ბადებს მისთვის დამახასიათებელ ნივთიერ სახეს. ამ მხრივ, ნიშანდობლივია ბაროკო და კლასიციზმის პერიოდი, რომელთაც საგრძნობი დალი დაასვეს კულტურის ნივთიერ არეალს.

ხელოვნება, სახისმეტყველება სულიერების სფეროა, ამდენად, ნივთიერზე მსჯელობა ერთგვარად აკნინებს მას. ლიტერატურათმცოდნეობითი მისწრაფებანი უფრო „შალალს“ გულისხმობს, თუმცა ყოველთვის უნევს საგნობრივთან და ნივთიერთან შეხება.

მწერლისეულ თვალსაწიერში მოიაზრება აქსიოლოგიური, ფსიქოლოგიური და სხვა პრობლემები; მაგრამ მწერლის მზერა უცილებლად ეხება, ასევე, ნივთიერ თუ საგნობრივ სფეროსაც. მხატვრული აზრის განვითარება, საზრდოებს რა ცხოვრებისეულ მოვლენათა მრავალფეროვნებით, საყრდენს ეძებს საგნობრივ განსახოვნებაში.

მხატვრული ნაწარმოების ქსოვილში განფენილი „საგნები“, მათი სიმრავლისა და ნაირფერობის მიუხედავად, ურთიერთდაკავშირებულნი არიან და ნარმოქმნიან მეტ-ნაკლებად შეკრულ მთლიანობას.

მხატვრულ ლიტერატურაში ასახული საგნები, თავისი არსით, ესა თუ ის ერთეული საგნებია. მწერლობაში ასახვას პოულობს არა ადამიანისა თუ ადამიანურობის ზოგადი იდეა, არამედ ცალკეული ადამიანები. ამავე ნიშნით, ლუარსაბის სახლ-კარი თუ ოთარაანთ ქვრივის სამოსახლო, ერთეული, ინდივიდუალური საგანია, მსგავსად ზაალ არაგვის ერისთავის „კლდოვან კიდის თავზე ღრუბლიდან გამოსული უზარმზარი ციხე-დარბაზისა, რომელიც შეუპოვრად გადმომდგარიყო და სანუგეშოდ გადაჰყურებდა არემარეს“ („ბაში-აჩუკი“).

ბუნება და საგნობრივი შრე (ნივთიერი სამყარო) რთულ ურთიერთმიმართებაშია. თუ ბუნების სამყარო გახსნილია, თავისუფალია და მიმართული „კოსმიურისაკენ“, საგანი, პირაქეთ, დახშულია, დამოკიდებულია და შექცეულია „კოსმიურს“.

* საგანი, ნივთი უმნიშვნელოვანესი კატეგორიაა ისტორიული პოეტიკის პოზიციით. ემპირიული საგანი საფუძველია მხატვრულისა. ხაზგასახმელია, რომ ეს პრობლემა, ნაკლებადაა ნაკლვევი

ბუნება თავისთავადი არსის შემცველია, ნაკლებადაა დამოკიდებული ადამიანზე. მაშინ როდესაც, საგანი (ნივთი) „მიბმულია“ ადამიანს და მის გარეშე აზრი ეკარგება, ადამიანით სულდგმულობს. ლიტერატურულ ნაწარმოებში ასახული საგნების მომეტებული ნაწილის თვითმყოფადი ხასიათის გამოყოფით უნდა გავხაზოთ, რომ ეს საგნები გარკვეული სტრუქტურული („ფორმალური“) ნიშნებითაა აღჭურვილი. ყოველი საგანი ნიშან-თვისებათა სიმრავლით გამოირჩევა. იმავედროულად, როგორც ავეგუსტინე ნეტარი წერს — „საგნები იმგვარია, როგორც მათ ღმერთი ჭვრეტს“. ამით, იგი საგნის იდეაზე მიგვანიშნებს.

ცნობილი ფრანგი ფილოსოფოსი პოლ რიკიორი თავის ყველაზე გახმაურებულ ნაშრომში „დრო და თხრობა“ („Temps et récit“), რომელიც მიზნად ისახავს საკაცობრიო კულტურის ერთიანობის დასაბუთებას, აღნიშნავს — სიტყვათა მთხზველი ჰქმნის არა საგნებს, არამედ კვაზი-საგნებს; ის მოქმედებს ფორმულით — „უკეთუ ამგვარად“, „ამგვარად რომ ყოფილიყო“. ამ აზრით, არისტოტელესეული ტერმინი „mimesis“-ი იმ ზღვარის სიმბოლოა (სადღეისოდ დამკვიდრებული ტერმინოლოგიით), რომელიც აპირობებს სწორედ ლიტერატურული ნაწარმოების ლიტერატურულობას.

Формирование образа Кавказа и кавказцев в русской публицистической литературе XIX века (по материалам газеты «Кавказ»)

Одним из определяющих факторов формирования образов и стереотипов являются особенности развития исторических связей между народами, характер и длительность их складывания. В этом плане изучение особенностей трансформации образа кавказца в русской публицистической литературе представляет значительный интерес.

Публицистика оказывает значительное влияние на общественное мнение, может дать установку на восприятие того или иного социального явления, объекта действительности. Соответственно образы и стереотипы, созданные в публицистических материалах XIX века о Кавказе, продолжают оказывать длительное влияние на массовое сознание.

Задачей нашего исследования является анализ публицистических произведений, опубликованных в газете «Кавказ», что позволяет определить уровень восприятия Кавказа и кавказцев, выяснить, что конкретно привнесено в понимание Кавказа российским обществом в первой половине XIX века; позволит получить более результативные ответы на вопросы о характере горца, о национальной жизни, о восприятии его идеологии. Таким образом, мы можем обозначить доминирующие в последующем в русской публицистической и художественной литературе типичные конструкции, традиционные образы и стереотипы кавказца.

Для России газета «Кавказ» сыграла особую роль. Она положила начало знакомству русского общества с горным краем, была «неистощимым магазином» (В. Белинский) для русской «кавказской» литературы, откуда черпалась информация для сюжетов и образов, впоследствии претерпевающих различные авторские и литературные трансформации. Как писала газета, русские писатели впервые «воспели неуверяемую прелесть Кавказа, семейный и общественный быт горцев, суровые патриархальные обычаи... любовь их к свободе, мощь духа...» («Кавказ» 1899:№1).

В.Г.Белинский, характеризуя газету «Кавказ», писал: «Это издание, по своему содержанию столь близкое сердцу даже туземного народонаселения, распространяет между ним образованные привычки и дает возможность грубым средствам к рассеянию замесить полезными и благородными» (КЭС 1955:321).

О Кавказе писали политические деятели и дипломаты, чиновники и офицеры, учёные и духовные лица, литераторы и любознательные путешественники. Научные труды, официальные донесения, обзоры, дневники, описания путешествий, письма к издателям журналов, к родным и друзьям – все это повествует о Кавказе. Необходимо отметить, что многие труды проходили, так сказать, апробацию на страницах «Кавказа» (И. Н. Березина, Е. Л. Маркова, Н.П. Семенова, В.А. Сологуба, П. Егорова и др.) и уже затем выходили отдельными изданиями, публиковались в сборниках или перепечатывались другими газетами и журналами.

В исследуемый нами период пресса не обладала такой политической силой и влиянием, которое она имеет сейчас. Не существовало института военных корреспондентов, кратковременные контакты с краем, недостаток литературного опыта начинающих публицистов определяли характер и качество публикуемых материалов.

Нагромождение разнородной информации: естественно-географические и исторические сведения о Кавказе, о культуре, быте и нравах, традициях и характере народов – составляло содержание этих трудов.

Освещение темы Кавказской войны занимало лидирующую позицию среди публицистического материала о Кавказе, так как на тот период возникла необходимость определения собственных позиций по отношению к войне на Кавказе и к его народу как непосредственно русской общественности, так и представителей творческой интеллигенции.

По утверждению психолога Г.У. Солдатовой, «негативный этнический образ совпадает с осознанием ситуации как конфликтной» (Солдатова 1998:64). Сопутствует этому фактору и всё растущее непонимание между народами, которое, по словам Гюстава Лебона, «разъединяет народы столь же, сколь и противоположность их интересов» (цит. по Солдатова 1998:64).

Следовательно, Кавказскую войну можно рассматривать как один из факторов, определивших этническую характеристику горцев в русской публицистической литературе XIX века.

Власть и общество рассматривали горцев как нецивилизованные племена, «хищников», живущих разбоем, и были уверены в праве на их насильственную цивилизацию. Кавказская война и колониальная политика России оправдывались тем, что народы Кавказа приобщались к цивилизации. Целесообразность завоевания Кавказа объединяла как либеральные, так и консервативные круги Российской империи.

Очень часто в литературе освещались вопросы методов управления и их эффективности. Многие из публицистов придерживались мнения, что «добро надо делать насилем». Об этом в газете «Кавказ» писалось: *«Незабвенный на Кавказе Ермолов наказывал хищников изгнанием и*

виселицею; потому-то горцы и говорили о нем, что горы дрожат от его гнева, что взор его рассекает как молния» («Кавказ» 1854:№33).

Еще дальше в своих размышлениях шел В.А. Соллогуб. По мнению писателя, «вражда к России действительно составляет теперь что-то общее между невежественным злодейством кавказских изуверов и просвещённым стремлением наших образованных христианских наций. Не станем говорить, как уродливо и постыдно такое сообщество, другие беспристрастные публицисты прежде нас, и при другом случае, предали суду истории неестественный союз западного креста с луною» (В.А. Соллогуб 1854).

Оправдывая военные действия России на Кавказе, авторы публицистических произведений прибегали к военной стилистике: «бороться с врагом», «усмирять силой оружия», «подчинить горы», что явно не является свидетельством миролюбивой политики правительства. Они также писали о воинственном, разрушительном духе – неизбежном качестве горца.

Образ строился по теории эволюционной лестницы. Противопоставлялись варвары и цивилизаторы. Стереотипными для горцев являлись такие характеристики: «хищник», «дикарь», «хищная трусливая татарва». Газета Кавказ писала: «дикий горец, доведенный до отчаяния голодом, поневоле может обратиться в дикого зверя, а в лучшем случае принужден будет жить исключительно грабежом и разбоем» («Кавказ» 1899:№12), или: «Дагестан – это классическая страна войны кавказской, это гнездо мюридизма, газавата и других проявлений дикой воинственной жизни Кавказа...» («Кавказ» 1858:№70). Применение жёстких мер находило свое оправдание в глазах русской общественности.

Знакомство же с бытом и обычаями народов Кавказа только усиливало представление об их дикости и отсталости: «Один из туристов, посетивших Кавказ, выразился, что жена у здешнего горца заменяет «египетскую печку для высушивания детей и рабочую скотину для домашнего обихода». Горцы питают «варварское презрение к женскому полу. Назовите осетина женщиной - и вы нанесете ему смертельную обиду, несмотря на то, что он прехладнокровно откликнется по имени Черной Собаки, Щенка, Осленка и т. п.» («Кавказ» 1853:№33.)

Однако встречались публикации и такого содержания: «Покориться добровольно горцы не хотели, да и не могли; они были страстно привязаны к своей родине, за нее они сражались и умирали: дорожке же всего горцам была своя свобода; им смерть казалась слаще покорности; никогда в жизни они еще не признавали над собой ничьей власти. Сложить же горцев силою было очень трудно; им помогала в борьбе сама природа»; «Горцы вообще не перемчивы. Они прекрасно понимают, что хорошо у русских, но сами не подражают им. Если вы спросите горца, от чего он не сделает чего-нибудь у себя, что он сам

хвалял у русских, вы всегда услышите один ответ: адат юкъ (у нас нет этого обычая)» («Кавказ» 1858:№18).

Вместе с тем, при всем сходстве оценок, материал, публикуемый в газете Кавказа, знаменует собой качественно новый этап разработки темы Кавказа. Если в русской ориентальной литературе мы наблюдаем, что на народы Кавказа смотрят сквозь призму собирательных понятий и абстрактных обобщений: *«татары», «лезгинны», «жители Востока», «мусульмане», «иноверцы»,* то в очерках о народах Кавказа, опубликованных в газете, раскрывается многообразие народов населяющих данный регион, особенности их характера и поведения. К примеру, очерки *«О Камалил Башире», «Суд отца»* и др. воссоздают не образы-клише, не обезличенных героев, а живых людей в их неповторимом своеобразии. Газета *«Кавказ»* сообщала, что регион населяют *«...многочисленные племена гор, и каждое из этих поколений имеет свой особенный тип, свою физиономию, и физическую, и нравственную: каждый говорит, думает, чувствует и понимает по-своему и требует особого попечения о его благосостоянии... Выкиньте в жизнь каждого из этих племен – и вас вознаградит за все высокий интерес»* («Кавказ» 1846:№2).

Исследователи традиционно обуславливают формирование национального менталитета с природными условиями, которые накладывают отпечаток на характер народа, на его народный дух. В этом плане интересна теория Л.Н. Гумилева о природно-географическом факторе, влияющем на формирование этноса: *«неравномерность распределения биохимической энергии живого вещества биосферы за длительное историческое время должна была отразиться на поведении этнических коллективов в разные эпохи и в разных регионах»* (Гумилев 1991:69).

Первые же строки *«Очерка Северной стороны Кавказа»* определяют основную идейную позицию очерков, которая заключается в том, что *«природа, несомненно, имеет влияние на дух, деятельность своих питомцев и от её же богатства и силы зависит их благосостояние».* Или же: *«свойство жаркого климата и плодотворность почвы, с лихвою вознаграждающей малейшие усилия, распространили между татарами Закавказья, как и на всем востоке, всеобщую лень и беспечность»* («Кавказ» 1846:№2).

Редакция газеты обращает внимание, как читателей, так и авторов статей на те негативные последствия публикаций, которые не всегда несли верную информацию о горцах. *«Можно ли требовать, чтобы человек, хотя и весьма умный, но вовсе с противоположными туземцу понятиями, не зная языка и духа народа, мог верно судить о нравах и обычаях по одной лишь кратковременной наглядке? От этого родилось столько нелепых сказаний и басен о быте кавказских народов»* («Кавказ» 1846:№2). Известный американский психолог Дэвид Мацумото считает,

что этнографическое исследование предполагает глубинное изучение какой-то одной культуры, что требует погружения в неё в течение продолжительного периода времени.

Из вышесказанного следует, что формирование национальных образов и стереотипов – процесс сложный и длительный. Одними из основных факторов, влияющих на формирование этнонационального образа, являются: характер складывания исторических связей; общественно-политическая ситуация а также заданность этнической характеристики.

Литература:

Гумилев 1991: Гумилев Л.Н. Субттоны. Ж.: Диалог. № 17, 1991.

КЭС 1955: Кавказский этнографический сборник. Т. 1. М., 1955.

Кавказ: Газета «Кавказ». Тифлис, 1846 – 1858 гг.

Солдатова 1998: Г.У. Солдатова Психология межэтнической напряженности. М., 1998.

Соллогуб 1854: В.А Соллогуб. Кавказ в восточном вопросе. Газ.: «Кавказ», № 100, 1854.

საგალობლის გენეზისი და სტრუქტურა

არქაული ღვთისმსახურება, როგორც ცნობილია, შედგებოდა ორი ელემენტისაგან. ეს იყო „სახარება“ და „ფსალმუნი“ — კითხვა და გალობა. ორივე მათგანს დღესაც მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ქრისტიანულ ლიტურგიაში. შესაბამისად, ეს იყო პირველი წიგნები, რომლებიც ითარგმნა ამა თუ იმ ქრისტიანი ერის ენაზე. ამ წიგნების პირველი თარგმნების წარმომავლობა, ბუნებრივია, პირდაპირ მიანიშნებს ამა თუ იმ ერის სარწმუნოებრივ და კულტურულ ორიენტირებს. ვფიქრობ, დღეს უკვე უდავოა, რომ საქართველოსთვის ეს ორიენტირი იყო ბიზანტია.

თვით ბერძნული გალობის გენეზისის საკითხი კი პრობლემატურია დღესაც. ძირითადი თეორიები და მოსაზრებები ქრისტიანული საგალობლის გენეზისის შესახებ სამ ჯგუფად შეიძლება დაიყოს:

- 1) ანტიკური
- 2) აღმოსავლური
- 3) ბიბლიური

თითოეულ მათგანს კვლევის ხანგრძლივი ისტორია აქვს.

1 (ანტიკური) თეორიის მომხრენი ამტკიცებენ, რომ ის „თავისებური პოეზია, რომელიც შექმნა ბიზანტიამ“ შინაარსის მხრივ არსებითად განსხვავდება ანტიკური პოეზიისაგან, მაგრამ ჰიმნოგრაფები პირველ ხანებში „ტრადიციით განაგრძობდნენ ანტიკური ლექსთწყობის მიხედვით ლექსის წერას“ (ყაუხჩიშვილი 1973:128). ეს, რა თქმა უნდა, ხელოვნური იყო და როგორც წესი, ჰიმნოგრაფები არღვევდნენ „კვანტიტეტზე აგებული ლექსის“ სიზუსტეს.

ამ პერიოდს „გარდამავალს“ უწოდებენ ბიზანტიური მწერლობის ისტორიაში.

რამდენადაც ამ დროს ანტიკური ლექსწყობის წესები ხელოვნურად იყო გამოყენებული ქრისტიანულ საგალობლებში, ბუნებრივია, ეს დიდხანს ვერ გაგრძელდებოდა. მკვლევართა თვალსაზრისით „ეს პროცესი დამთავრებული ჩანს VI საუკუნის პირველ ნახევარში, როდესაც პოეტმა რომანოზმა შეთხზა ისეთი ჰიმნები, სადაც ანტიკური მეტრიკის წესები აღარ ჩანს და რიტმიულობა ემყარება ბიზანტიურ-ბერძნული ენის ბუნებრივ თვისებებს“ (ყაუხჩიშვილი 1973:129).

აღმოსავლური ტრადიციის ცნება ძირითადად გულისხმობს ორ წყაროს — ებრაულს და სირიულს. ე. უელეშის მიხედვით, მოციქულთა ხანაში მოღვაწე ქრისტიანები, ბუნებრივია, გალობის ნიმუშს იღებდნენ სინაგოგიდან. ამ ტრადიციას შემდგომში დაემატა

საგალობელთა ახალ-ახალი სახეობები. მეცნიერის აზრით: „ქრისტიანული პოეზიის ჩასახვისთანავე ლიტურგიის ერთ-ერთი უმთავრესი თავისებურება იყო კავშირის შენარჩუნება ფსალმუნებისა და გალობების ტრადიციულ ებრაულ საგანძურთან, ხოლო ახალი ჰიმნები იქმნებოდა იმ ნიმუშების მიხედვით, რასაც უკვე იცნობდა ქრისტიანული მრევლი ებრაული რიტუალიდან“ (უელემი 1980:146).

ამრიგად, ამ თვალსაზრისის მიხედვით, თავდაპირველი წიაღი, სადაც უნდა ვეძიოთ ქრისტიანული საგალობლის სათავე, არის ებრაული ტრადიცია. განვითარების შემდგომ ეტაპზე კი, როცა ქრისტიანებს მოუხდათ უშუალო შეხება გარემომცველ წარმართულ ცივილიზაციასთან, შეიქმნა ახალი ტიპის საგალობლები – წარმართული (ბერძნული) პოეზიის ნიმუშების მიხედვით (უელემი 1980:146).

წარმართობიდან ახლადმოქცეულ ბერძენთათვის ჰიმნების გალობა დღის გარკვეულ მონაკვეთებში არ იყო უცხო ან უცნაური. ამას ადასტურებს პ. მაასის მიერ გამოცემული უძველესი წერილობითი წყაროები (მაასი 1933). წარმართული ლეთისმსახურება გვიან ანტიკურ ხანაში საგანგებოდაა შესწავლილი მ. ნილსონის მიერ (ნილსონი 1945).

ჰიმნებს ქმნიდნენ გნოსტიკოსებიც – ბასილიდე, ვალენტინუსი, ბარდესანსი და სხვები. ეკლესიამ, რომელიც თავიდან ხელს უწყობდა ამგვარ შემოქმედებას, მალე გააცნობიერა შესაძლო საფრთხე – ეკლესიის დოგმებთან ამგვარი საგალობლების შეუსაბამობისა.

IV საუკუნის ბოლოს ლაოდოკიის კრებამ აკრძალა „ქერძო ფსალმუნების“ შესრულება ტაძრებში, გარდა „დავითის“ ანუ ასორმოცდაათი ფსალმუნის და მათზე დართული ბიბლიური გალობებისა. მიუხედავად ამისა, ჰიმნოგრაფებს არ ეკრძალებოდათ საკუთარი რელიგიური გრძნობების გამოხატვა. ეკლესიის პოზიცია უფრო ზუსტი და ნაკლებად რიგორისტული ფორმით გამოიხატა ნიკეის საეკლესიო კრებაზე. ჰიმნები, რომლებიც არ ემყარებოდა წმ. წერილის პასაჟებს, ამოღებულ იქნა ლეთისმსახურებიდან.

ასეთი იყო რეალობა, რომლის გამოძახილად შეიძლება მივიჩნიოთ აკად. კ.კეკელიძის შემდგომი მსჯელობა: „უნდა შევნიშნოთ, რომ მონასტრები თავდაპირველად გაურბოდნენ ჰიმნების ხმარებას, იქ უფრო ფეხგადგმული იყო ფსალმუნური ელემენტი. ბერების შეგნებით, ჰიმნები, საერო ან მსოფლიო სამრევლო ეკლესიათა საქმეა, ბერებსა და მონასტრებს ის არ შეეგნის, მაგრამ დროთა განმავლობაში ჰიმნოგრაფიამ იმათშიაც გაიკაფა გზა და შექმნა ერთი უმნიშვნელოვანესი დარგი ბერძნული პოეზიისა, სახელდობრ – სასულიერო ან საეკლესიო პოეზია“ (კეკელიძე 1968:588).

ბიზანტიური ჰიმნოგრაფიის სირიული პოეზიიდან წარმომავლობის საკითხს ეხება გრიმის, მაიერის, მაასის, ემეროს და ბაუმშტარკის ნაშრომები. ამ ნაშრომებში ნაჩვენებია, რომ

კონტაკიონის თავისებურებები მოდის სირიული პოეზიის ძირითადი პოეტური ფორმებიდან, რომლებიც გავრცელებული იყო IV-V სს-ში – ესაა „მემრა“, „მადრაშა“ და „სოგითა“. კონტაკიონის ჩამოყალიბებაში მათ შორის ყველაზე მნიშვნელოვნად მიჩნეულია „მემრა“, პოეტური ჰომილია.

ჯერ ვეპოფერმა, შემდეგ უელეშმა ნათლად აჩვენეს ეფრემ ასურის გავლენა რომანოზის ცნობილ საგალობელზე „საშინელი სამსჯავროს“ შესახებ. ეს გავლენა იმდენად დიდია, რომ რომანოზის საგალობლის ცალკეული სტროფები ხშირად ეფრემის შესაბამისი ჰომილიის პერიფრაზს წარმოადგენს.

V საუკუნიდან იქმნება პირველი ქრისტიანული ტროპარები, რომლებსაც მოყვება კონდაკიონები და კანონები.

როგორც აკად. ელ. მეტრეველი აღნიშნავს, ამ ტროპარებს შინაარსობრივი კავშირი აერთიანებდა: „მაკავშირებელი პირველი ტროპარი ბიბლიური გალობის ტექსტს წარმოადგენდა, რაც განსაზღვრავდა მთელი კომპოზიციის განწყობილებასა და შინაარსს. ბიბლიური ოდების დასაწყისები კანონის ოდების სახელწოდებათა სახით შემოგვინახა კანონმა, ხოლო მაკავშირებელ ტროპარად ანუ ირმოსად იქცა ოდის ან გალობის I ტროპარი, რომელიც შინაარსობრივად ეხმაურებოდა იმ ბიბლიურ ოდას, რომლის სახელწოდებასაც ატარებდა კანონის გალობა. ქართულმა კანონმა დიდხანს შეინარჩუნა გალობის სახელწოდებად ბიბლიურ ოდათა დასაწყისები. ბერძნულსა და სლავურ კანონებში უკვე X საუკუნეში ისინი შეცვალა ოდათა რიცხობრივმა აღნიშვნამ (I-IX ოდები) (მეტრეველი 1971: 037).

ცნობილი ლიტურჯისტის – ა. ბაუმშტარკის დაკვირვებით ბიზანტიური ლიტურჯიკის უძველეს ძეგლებში ბიბლიური საკითხავების გვერდით სრულდებოდა რეჩიტატივით შესასრულებელი 9 ბიბლიური გალობა, რომელსაც ის ბიზანტიური კანონის პირველსახეს უწოდებს. უძველესი საგალობლები (მცირე ფორმის) თავდაპირველად ბიბლიურ გალობათა სამკაულად იყო განკუთვნილი.

აკად. ელ. მეტრეველის დაკვირვებით ქართულ ენაზე შემონახული უძველესი კანონი დამასკელის წინა პერიოდისაა, სადაც „გალობის პირველ ტროპარს არა აქვს ძლისპირის ფუნქცია“. (მეტრეველი 1971: 040). ეს იმას ნიშნავს, რომ არ არის დაცული ტროპარებს შორის სილაბური თანაფარდობა. გალობა სტროფული შედგენილობისაა. სასულიერო გალობის ამ ფორმას პ. ინგოროყვა „წყობილ სიტყვა რიცხუედს“ უწოდებს.

ვმეანი გალობის განვითარების პროცესი უძველეს ქართულ ლიტურჯიკულ ძეგლებში, რაც საგანგებოდაა შესწავლილი ელ. მეტრეველის მიერ, იმ საერთო შთაბეჭდილებას ქმნის, რომ, ძველი ქართული ქრისტიანული ლიტურჯიკის მიხედვით ჰიმნოგრაფიის წარმოშობა უშუალოდ ბიბლიას უკავშირდებოდა.

არანაკლებ ყურადღებას იმსახურებს საგალობლის სტრუქტურა და მისი ინტერპრეტაციის პრინციპები. ვფიქრობ, დღეს უკვე

ზედმეტია იმის მტკიცება, რომ სასულიერო მწერლობა ზოგადად და მის დარგთან ერთ-ერთი ყველაზე კანონიკური – ჰიმნოგრაფია – ნაკითხული უნდა იქნეს ეპოქის კონტექსტში. ჰიმნოგრაფია, ვფიქრობ, სხვებზე უფრო მეტად ვერ ეგუება უადგილო „თავისუფლებას“.

ჰიმნოგრაფია ლიტურგიკული პოეზიაა. ამიტომ ჰიმნოგრაფთა მიზანს, პირველ ყოვლისა, ლიტურგიის მოთხოვნათა სრულად ასახვა წარმოადგენდა. ჰიმნოგრაფიის კვლევა აქედან უნდა დაიწყოს.

ლიტურგიკული ფუნქციის გათვალისწინებასთან ერთად, ჰიმნოგრაფთა მიზანია საგალობლებში ბიბლიის და ცნობილ ჰიმნოდთა მემკვიდრეობის მაქსიმალური სისრულით შემოტანა. ამ ორ ძირითად ნყაროზე დაყრდნობით ამბობს ჰიმნოგრაფი საკუთარ სათქმელს. ჰიმნოგრაფიის თანამედროვე აზრით გაგებული ორიგინალობა მხოლოდ ამის მიღმა ძევს და მისი მიკვლევა საჭიროებს ქართული და ბერძნული ჰიმნოგრაფიის, ბიბლიური წიგნების (პირველ ყოვლისა, „სახარებისა“ და „ფსალმუნის“) გათვალისწინებას. მხედველობაში უნდა იქნეს მიღებული ისიც, რომ „მდიდარმა ჰიმნოგრაფიულმა ლიტერატურამ საუკუნეების მანძილზე მხატვრული სახეების საკუთარი სამყარო შექმნა“ (მეტრეველი 1971: 04). აქ ბევრი რამაა დაშტამპული, ეტიკეტად ქცეული.

სანიმუშოდ შეიძლება განვიხილოთ დიდმარხვის IV კვირიაკის მწუხრისათვის განკუთვნილი იოანე მინჩხის უფ. ლაღატყავსა. სხუანი. ჴმად დ.“ უკვე მოტანილი სათაური გვიჩვენებს, რომ საქმე გვაქვს მკაცრად განსაზღვრულ ტექსტთან, რომლის „ამოცნობა“ სათანადო კანონების მიხედვით უნდა მოხდეს:

მე ვითარცა ხე ზამთრისამ,
ფურცელდაცკვნებული – რამ
განუშიშულდი მადლისაგან ღმრთისა, რომელი
მომეცა, რამეთუ ზუერსა მას
ცოდვისასა ვიუნჯებდ
და მოვაძულვე ღმერთსა
დამბადებელსა თავი ჩემი.
და სირცხულეული
ან ცრემლით გევედრები
სახიერსა
და ძურუქსენებელსა ღმერთსა
და ვესაე ნყალობასა შენსა.

არა ღირს ვარ მე წოდებად
წინამე შენსა, მამაო,
არცა ჯერ-არს ლოცვაი ჩემი მართალთა თანა,
რამეთუ სავსე ვარ ცოდვითა
და არანმიდებითა
და ვერ მკადრე ვარ ჴმამალად
ვედრებასა შენდა მომართ,
არამედ მდუმრიად,

სულთქუმით და ცრემლითა
გვედრები
ურიცხუთა შეცოდებათა
და ბრალთა ჩემთა შენდობასა.

უკუეთუ მსაჯული იგი
უნყალოი მწყალობელ ექმნა
ქურვისა მას, რომელი მარადის აწყინებდა,
რამდენ უფროსს მონყალშ ღმერთი
სახიერ არს მათ ზედა,
რომელნი დღე და ღამე
ვედრებიან მარადის.
ან ჩუენცა, ძმანო,
უნყინოდ ვილოცვიდეთ
ღმრთისა მიმართ
და ვითხოვდეთ შენდობასა
ცოდებათასა და დიდსა წყალობასა.

ღმრთ. საღმრთოთა წერილთა

საგალობელში დამუშავებულია მეზვერისა და ფარისევლის მოტივი, რაც შეესაბამება როგორც ძველ (იერუსალიმურ) კალენდარს, ისე იერუსალიმური სისტემით ამ დღისათვის დაწესებულ საკითხავს ლუკას სახარებიდან – 18, 9-14, რომელიც მეზვერისა და ფარისევლის იგავს წარმოადგენს.

საგალობელი იწყება შთამბეჭდავი მხატვრული სახით, რომელსაც მოსდევს ცოდვის „ზუერის“ თავისებურად დამუშავებული თემა. საგალობლის II ტროპარის განწყობილებაც სავსებით შეესაბამება ამ დღისათვის დაწესებული სახარების მე-13 მუხლს: „ხოლო მეზუერე იგი შორს დგა და არა იკადრებდა თუალთაცა ზე ახილვად, არამედ იცემდა მკერდსა და იტყოდა: „უფალო, მილხინე მე ცოდვილსა ამას“ (ლუკა 18,13).

ლუკას სახარებაში მეზვერისა და ფარისევლის იგავს წინ უძღვის უწყალო მსაჯულისა და მავედრებელი ქვრივის ეპიზოდი (ლუკა 18,1-7). სწორედ ამ ეპიზოდითაა შთაგონებული საგალობლის უკანასკნელი — III ტროპარი. სახარების გავლენა საგალობლის სხვა ნაწილებშიც იგრძნობა. მაგ., საგალობლის II ტროპარის დასაწყისი 2 სტრიქონი ლუკას სახარებაში (15, 21) უძღები შვილის სიტყვებს წარმოადგენს.

ამრიგად, მინჩხის ეს საგალობელი დაწერილია დიდმარხვის IV კვირიაკის ძველი კალენდრისა და ამ დღის იერუსალიმური სისტემით დაწესებული სახარების საკითხავის გათვალისწინებით.

ეს და ნებისმიერი სხვა საგალობელიც, როგორც წესი, ზუსტად შეესაბამება ლიტურგიაში მათთვის განწესებულ ადგილს.

ბუნებრივია, ფორმით და კომპოზიციით ბევრად რთული საგალობლის – კანონის შექმნა ემყარება სხვა წყაროებსაც.

ასე მაგ. იოანე მინჩხის წმ. თევდოსი დიდი სასწაულთა მოქმედისა (19 იანვარი) და ექვთიმე დიდი პალესტინელისადმი (20 იანვარი) მიძღვნილი კანონები ისევე, როგორც წმ. გიორგისადმი (23 ნოემბერი) მიძღვნილი კანონი ემყარება ამავე დღეებზე განწესებულ ბიბლიურ საკითხავენებს, ჰომილიებს და ამ წმინდანების ცხოვრებათა ამსახველ აგიოგრაფიულ თხზულებებს.

კიდევ ერთი ნყარო, რომელთაგან მიმართებითაც შესაძლებელია ჩამოთვლილი კანონების შესწავლა ამ წმინდანებისადმი მიძღვნილი ბერძნული საგალობლებია. ეს ფართო და მრავალმხრივი სფეროა, რომელიც ალარ ტოვებს სუბიექტური „ჩართვების“ ადგილს ჰიმნოგრაფიის მწყობრ და მიზანმიმართულ სისტემაში.

დამონშებანი:

კეკელიძე 1960: კეკელიძე კ., ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია, I, თბ.: 1960.

მაასი 1933: Maas P., *Epidaurische Hymnen*, *Schriften d. Königsberger geleerten Ges.* IX, *geisteswiss.*, vol. V, 1933.

მეტრეველი 1971: მეტრეველი ე., ძლისპირნი და ღმრთისმშობლისანი, თბ.: 1971.

ნილსონი 1945: Nilsson M.P., *Pagan Divine Service in Late Antiquity*, *Harvard Theological Review*, XXXVIII, 1945.

უელესი 1980: Wellesz E., *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, 1980.

ყაუხჩიშვილი 1973: ყაუხჩიშვილი ს., ბიზანტიური ლიტერატურის ისტორია, თბ., 1973.

თამაზ ბიბილურის ნარატივის თავისებურებანი (რომანი „შვიდი ხმისა და ტოროლასათვის“)

თამაზ ბიბილურის პროზა უდავოდ გამორჩეულია XX საუკუნის II ნახევრის ქართულ ლიტერატურაში. მისი მოთხრობები და რომანები მეტყველებენ ამ მწერლის ორიგინალურ სტილზე. თხრობის მისეული მანერა სრულიად განსხვავდება და ყურადღებას იმსახურებს. თამაზ ბიბილური ქართული ენის სიღრმისეულ წარმოჩენას მიესწრაფვოდა. მისი ნაწარმოებები აღბეჭდილია თავისებური რიტმითა და გამომსახველობით.

მწერლის ოსტატობაზე მეტყველებს, უპირველესად, მისი პროზის ნარატივი, თუ როგორ აგებს თავისი თხრობის ხვეულებს, რას მიმართავს თხრობითი სტრუქტურების შესაქმნელად. ამჯერად რომან „შვიდი ხმისა და ტოროლასათვის“ წარმოვაჩინოთ მისი თხრობის ნაირფეროვნებას.

რომანში შვიდი მთავარი პერსონაჟია და შვიდივე წარმოაჩენს სამყაროს მრავალფეროვნებას. ეს სათაურშივეა აქცენტირებული. შვიდი სამყაროული მთლიანობის სიმბოლოა, ექვს დღეში შექმნა ღმერთმა ყოველივე, თავისი შექმნილი შეაფასა, როგორც „ძალიან კარგი“ (ბიბლია 1989: 14) და დაისვენა, ასე რომ, შვიდი საკრალური რიცხვია. ამ რომანშიც 7 პერსონაჟი სრულყოფილების სიმბოლოა, მერვე პერსონაჟი კი რომანის ბოლოს გამორჩენილი ტოროლაა, თუმცა იმდენად მნიშვნელოვანი, რომ მწერალმა სათაურშიც წარმოაჩინა, იმიტომ, რომ თუ შვიდი ადამიანი მინიერ მრავალფეროვნებას გამოხატავს, ტოროლა — ზეციურს, ასე რომ, შვიდი ხმისა და ტოროლასათვის გაიაზრება, როგორც მინისა და ზეცის ერთიანობა. მწერალი ცდილობს სწორედ ეს წარმოაჩინოს რომანში, მინიერისა და ღვთაებრივის განუყოფლობა, ოცნებისა და რეალობის ერთიანობა. ამ სათქმელს მიჰყვება და ემორჩილება რომანის რიტმი. თუმცა ნაწარმოებში ერთი პერსონაჟი კიდევაა, ესაა მარტოსული „ამბების მთხველი“, მაგრამ მისი მარტოსულობა მოჩვენებითია, ის არის რომანის მხატვრული სამყაროს შემოქმედი და ამიტომ უხილავად ყოველ პერსონაჟში განზავებული, თუმცა ხანდახან მკითხველს თავს შეახსენებს ხოლმე, როგორც ინდივიდუალური პიროვნება, რომლის წარმოსახვის ძალაზეც დამოკიდებულია პერსონაჟთა ბედი. ამ შემთხვევაში, იგი ხაზგასმით არ იზიარებს იმ შეხედულებას, რომ შექმნილი პერსონაჟები ხელიდან უსხლტებიან, არამედ ბოლომდე მის ნება-სურვილს მიჰყვებიან, ამიტომაცაა, ალბათ, რომ რომანი რალაც მათემატიკური სიზუსტით არის აგებული.

რომანი პერსონაჟთა ნარატივის შესაბამისად დაყოფილია შვიდ თავად. ცალ-ცალკე ნოველებივით იკითხება და თანვე ერთიანია,

რადგან, მწერლის აზრით, ადამიანები ხილული თუ უჩინარი ძაფებით არიან ერთმანეთთან დაკავშირებული. შვიდივე აუცილებელია იმისთვის, რომ ჩალაურის მითი შემოიჭრას რომანში. მუსიკალური ბგერაც შვიდია და სამყაროს პარმონიულობას გამოხატავს. ამ პერსონაჟთა სხვადასხვა ხმაც ერთიანობაში სიმფონიასავით ყლერს.

შვიდივე, აგრეთვე, ალეგორიულად, ადამიანის ვნებებს განასახიერებს. შვიდივე გამოხატავს ადამიანის მიწიერსა თუ ზეციურ მისწრაფებებს. მწერალი თხრობას ერთგვარი, კინოსთვის დამახასიათებელი მონტაჟის ტექნიკით აგებს. პირველ კადრად წარმოაჩენს ფერწერულ სურათს, მდინარის (რომელიც ცხოვრების სიმბოლოა) ნაპირას, ჭალაში, შვიდი სხვადასხვა ადამიანი შეკრებილა, შვიდივე ფერადოვნადაა ჩახატული ამ სურათში. „რით გახდა ეს სურათი დაუეინყარი, თუმცა არც ერთ მხატვარს არ დაუხატავს? რად ჩარჩა მეხსიერებაში შეთხზული ამბის ავტორს ის გარინდული და მაინც რალაცის მომლოდინე სახეები? რამ შეყარა ეს შვიდი ადამიანი აქ, ამ მდინარის პირას? შემთხვევამ თუ აუცილებლობამ? საიდან მოდიოდნენ? სად მიდიოდნენ? ნავიდნენ თუ სულ ასე დარჩნენ სამუდამად როგორც ხსოვნაში, როგორც ქვაში გამოთლილნი ან ტილოზე დახატულნი?“ (ბიბილური 1987: 296) და, რაც მთავარია, შვიდივე ჩალაურში მიდის სხვადასხვა მიზეზითა და მიზნით, მაგრამ მათ სწორედ ეს მიზანი—ჩალაურში წასვლა აერთიანებთ. აქამდეც სხვადასხვა გზით მოსულან, სხვადასხვა ფიქრი და საზრუნავი აქვთ, „ყველა თავისას იტყვის, ყველა საკუთარ ხმაზე დაიჩივლებს. ტოროლა? ამ შვიდ ხმას ტოროლა ბოლოს შემოუერთდება, ან, უფრო სწორედ, კი არ შემოუერთდება, გააგრძელებს და დააბოლოებს შვიდი ხმის ქოროს, უკვე დაშლილს, დაქუცმაცებულს და აქეთ-იქით გაფანტულს“. ასე რომ, თავიდანვე იქმნება ჩალაურის სიმბოლო, რომელიც სამოთხედაც შეიძლება გავიაზროთ.

მდინარის გადალახვა სიმბოლურად განწმენდას, განახლებას ედარება. ყოველ შემთხვევაში, მისი გადალახვის გარეშე ჩალაურში ვერ მიხვალ თუ მიბრუნდები. „განწმენდისა“ თუ „სინანულის“ მოტივს ამძაფრებს წვიმაც, რომელიც ჩალაურისკენ მიმავალ მგზავრებს რამდენიმე დღე შეაფერხებს. ეს „შეფერხება“ კი ერთმანეთისთვის უცხო ადამიანებს სიყვარულის, ნდობისა და თანაღმობის გრძნობით დააკავშირებს. წვიმა კი, სიმბოლურად, წარღვნის ანალოგია.

ეს შვიდი ადამიანი შეიძლება გავიაზროთ, როგორც ერთიც (სხვადასხვა გამოვლინებაში), გამთლიანებული, მარადიულ განზომილებაში შესასვლელად გამზადებული.

რომანის შვიდივე თავს თავისი ფაბულა და სიუჟეტი აქვს და ყველგან წრიულად ვითარდება ამბავი, დასასრულიდან დასაწყისისკენ, ანმყოფიდან წარსულისკენ. მწერალი სათითაოდ შეავლებს ამ პერსონაჟებს თვალს და ყოველი მათგანის ისტორიას ცალკე მოგვითხრობს. აი, ისინიც: აბრია მახაური სიკვდილთან შესაგეგებლად მიდის ჩალაურში, აქ ეგულება შეილიშვილი გიორგი,

რომლის ყურებაშიც სურს გარდაიცვალოს. გარსოს დედა, საკუთარი ხარები რომ მოიპარა, რადგან ჩამორთმევას უპირებდნენ და ჩალაურში გამოიქცა. გოგონა, სიყვარულში რომ შეცდა და აქ სირცხვილს გამოერიდა, ლელა შვილიშვილთან ერთად, ქალაქის ურჩხულს რომ დააღწია თავი და ახლა მშობლიურ ჩალაურში სურს დარჩენილი სიცოცხლის შვილიშვილთან ერთად გატარება, ფუძის აღორძინება. გელა, რომელიც საყვარელ სახედარს დაეძებს და პელო, კაჭკაჭა დედაბერი, თავისი ქორწინების მოწმეს რომ დაეძებს, რათა მისი უკვე გარდაცვლილი მიხო კანონიერ ქმრად უღიარონ და პენსია დაუნიშონ.

მწერალი თბრობისას უპირატესად ირჩევს მესამე პირს, ე.ი. ყოვლისმცოდნის ნიღაბს ირგებს, მაგრამ ხანდახან პერსონაჟებს გადაულოცავს ხოლმე ამ როლს. ასეა, როდესაც თავის ამბავს მთლიანდ პერსონაჟი, კაჭკაჭა დედაბერი ჰყვება.

„სამყარო მართლაც ისევ სავესეა იდუმალებითა და მიუწვდომლობით, მომავალ საუკუნეთა ადამიანი, თუ დედამინამ კიდევ გასძლავს, აუცილებლად უდიდესი მისტიკოსი იქნება“, — ასე ფიქრობს „ამბების მთხველი“ (ბიბლიური 1987: 482) ე.ი. თვითონ მწერალი, რომელიც სწორედ ასეთი „მისტიკოსია“ და ქმნის, უპირველესად, მისტიკას ჩალაურისას, სადაც რომანის პერსონაჟები მიდიან.

„ჩალაური მოგონილი არ არის. ჩალაური არსებობს და იარსებებს მანამდე, სანამ არსებობს კაცთა მოდგმა“. მაინც რა არის ეს ჩალაური, რომელსაც მწერალი წარმოაჩენს, როგორც მარადიულობასთან ნიღნაყარს. ის არსებობს, როგორც ოცნება და ილუზია, წარმოსახვითი სივრცე, სადაც თავს იყრიან მატერიალური თუ სულიერი გზები. თავს იყრიან და მერე ერთ გზად ერთიანდებიან, გზად, რომელსაც ადამიანის თვალი (გონებისა და სულისა) ვეღარ სწვდება. ჩალაურამდე კი ცხოვრებისეული გზაჯვარედინებია, ადგომა და დაცემა, სასონარკვეთილება და იმედი.

„ჩალაური ყველაფერია: ჩვენი ხსოვნა, ჩვენი მოგონება, ჩვენი წარსული. ვიდრე ჩალაური გახსოვს, არაფრისა არ უნდა გეშინოდეს. ყველას თავისი ჩალაური აქვს, ყველანი ჩვენი ჩალაურიდან მოვდივართ. მოვდივართ არხეინად გალაღებულნი და არის ერთი დრო, სიჭაბუკის დრო, როცა აღარც კი გვახსოვს, რომ ჩალაურიდან წამოვედით.

ეს ხანმოკლე დროა... რაც უფრო ვბერდებით და წუთისოფელს ვემშვიდობებით, ჩალაური ჩვენი ხსნა გვგონია. ბოლოს ყველანი, ფიქრით მაინც, აუცილებლად, ისევ ჩალაურში ვბრუნდებით“ (ბიბლიური 1987: 507)

ჩალაური მალაა, ზეცასთან ახლოს, საიდანაც „ღმერთთან მისასვლელად დიდი გზა აღარ დაგჭირდება“. ასე რომ, ჩალაურისკენ მიმავალი გზა, რეალურ პლანში თვითონ ცხოვრებაა. ყველანი ამ გზას მივყვებით, რადგან თვითონ სიცოცხლეა გზა, გზა სიყმანვილიდან

სიჭაბუკისკენ და სიჭაბუკიდან სიბერისაკენ.

თამაზ ბიბილური ერთ ინტერვიოში აღნიშნავდა: „აქ ყველაზე უფრო გზის სიმბოლიკა მსიბლავდა. ყველანი, შვიდივენი და, ალბათ, ტოროლაც, სადლაც მიდიან. ეს დეტალი უკვე თვით კაცთა ცხოვრების მოდელის შექმნის შესაძლებლობას მაძლევდა“. მართლაც, გზა რომანში თითქოს თავის ნარატივს ქმნის. უპირველესად, ეს არის გზა დაბადებიდან სიკვდილისაკენ, შემდეგ, დანარჩენი უამრავი გზა გადაეხლართება ერთმანეთს: ხორციელი ცხოვრებიდან სულიერისკენ, გზა სიძულვილიდან სიყვარულისკენ და პირიქით, გზა ხსოვნიდან დავინყებისკენ და სხვა. რომანის პერსონაჟები ამ გზებს მიჰყვებიან, ზოგს რეალურად, ზოგს წარმოსახვით და უნებურად, ცნობიერად თუ არაცნობიერად, იმეორებენ სიცოცხლის მისტერიას. ქრისტი ამბობდა, მე ვარ გზა, ჭეშმარიტება და სიცოცხლეო (იოანე, 14,6). რომანის პერსონაჟთა სვლასაც ეს საფანელი უდევს, ჩალაურში იპოვონ ხსნა, სიმართლე, სიმშვიდე.

იტალო კალვინო წერილში „სიმსუბუქე“ პერსევსის მიერ მედუზა გორგონას მოკვლის შესახებ მითს წარმოაჩენს, როგორც პოეტისა და სამყაროს ურთიერთობის ალეგორიას. პერსევსი გაქვავებას იმით გადაურჩება, რომ გორგონას კი არა, ბრინჯაოს ფარზე არეკლილ მის სახეს უმზერს, თანაც, ქარსა და ღრუბლებს ეყრდნობა. მედუზას სისხლიდან კი ფრთოსანი რაში, პეგასი იშვება. ე. ი. ერთი მხრივ, არსებობს საზარელ არსებათა რეალობა, როგორც ტვირთი და ამ რეალობიდან „არეკლილი სამყარო“, როგორც სიმსუბუქე — მხატვრული რეალობა.

კალვინოს მთელი კაცობრიობა „სიმძიმემისჯილად“ წარმოუდგება, რომელიც მუდამ ცდილობს სიმსუბუქის მოპოვებას ხელოვნების გზით. მწერლები გამოარჩევენ ერთგვარ „ეგზისტენციალურ პოზიციას“, რომელიც საშუალებას იძლევა, სულიერი, საზოგადოდ, „ცხოვრებისეული დრამა მელანქოლიის გარდა, ირონიითაც შევამსუბუქოთ“.

ამგვარი სიმსუბუქის („ყოფიერების აუტანელი სიმსუბუქის“ მილან კუნდერასეული „აუტანელი სიმძიმის“ კონტექსტით) განცდას იწვევს თამაზ ბიბილურის ეს რომანი, რომელიც შეიძლება, პერსევსის ფარს შევადაროთ, რომლითაც მწერალი იგერიებს მედუზას (რეალობის) შემოხედვას, და არამცთუ გაქვავებას იცილებს თავიდან, არამედ „კლავს“ ამ მედუზას მისი მხატვრულ რეალობად გარდაქმნის გზით. ამ რომანში რეალობა კი არ შთანთქავს და სრესს თავისი ტვირთით ადამიანს (რაც ხშირად არის აღწერის საგანი ლიტერატურისა), არამედ უკან იხევს და ქრება, თუმცა არა სამუდამოდ, არამედ მხოლოდ ძალის მოკრებისა და ხელახალი გამოჩენისათვის.

სიმბოლოურად, ეს შვიდი თავი რომანისა გამოხატავს შვიდ სხვადასხვა გზას ღვთის საუფლოსკენ. საინტერესოა ამ შვიდივე თავის სათაური: 1. „სიტყვები“, 2. „შოპენის ბალადა“, 3. შიში, 4.

„მონმე“, 5. „პოეტის სიკვდილი“, 6. „სახედარი“, 7. „ეპილოგი ჩალაურში“.

თვითონ ამ თავებში, რომლებშიც ცალკეული პერსონაჟის სულიერ-ფიზიკური თავგადასავალია მოთხრობილი, ჩართულია მათ ნათესავთა, ნაცნობ-მეგობართა ამბებიც, ასე რომ, მთლიანობაში რომანი ნუთისოფლის გრანდიოზულ ტილოდ წარმოგვიდგება, რომელზეც დახატულ-დატეულია ადამიანის ყოველგვარი ვნება, რაც კი სიცოცხლეში შეიძლება გამოავლინოს: სიყვარულიცა და სიძულვილიც, შიშიცა და სიმამაცეც, სიკეთეცა და ბოროტებაც, შურიცა და თანადგომაც, ხელგაშლილობაცა და სიძუნწეც.

რომანის თხრობის რიტმი იმდენად მოწესრიგებულია, რომ ერთბაშად გითრევს და პერსონაჟებზეც, რალაცნაირად, სწორედ ამ რიტმით გაფიქრებს. მწერალი ქმნის სამყაროს, კაცობრიობის მიკრომოდელს შვიდი პერსონაჟით, რომლებიც სხვადასხვა სოფელში ცხოვრობენ, სხვადასხვა ასაკისა და განსხვავებული „რეალობის“ მატარებელნი არიან, მაგრამ ისინი ყველანი ერთ წერტილში, გზის ერთ მონაკვეთზე იკრიბებიან განგების ძალით. ეს გზა კი ჩალაურისკენ მიდის.

პირველ თავს მრავალმნიშვნელოვანი სახელწოდება აქვს „სიტყვები“. სიტყვა მწერლისთვის, რა თქმა უნდა, უპირველესად ღმერთია, ამიტომაც უღრმავდება სიტყვათა მისტიკას. იგი წარმოაჩენს, რა გავლენას ახდენენ ცალკეული სიტყვა ადამიანზე. სიტყვები, რომლებიც დროთა მსვლელობას არ ემორჩილებიან და მარადის სიცინცხლესა და სიცხადეს ინარჩუნებენ. მწერალი წარმოაჩენს იმ რამდენიმე სიტყვას, რომელთაც კვალი დატოვებს აბრიას ცხოვრებაში. თითოეულ სიტყვასა თუ გამოთქმას თავისი ისტორია აქვს. მწერალი აღწერს, როგორ შეიჭრნენ ეს სიტყვები პერსონაჟის ცნობიერებაში და სამუდამოდ დამკვიდრნენ. „მახაურმა არ იცოდა, რომ მთავარი ამქვეყნად სიტყვა იყო, ყველაფრის უტყუურად გამომხატველი სიტყვა, რომ ის, რასაც ცხოვრება ერქვა, ორიოდე დაუვინყარი სიტყვისგან შედგებოდა, დაუფიქრებლად წამოსროლილი ან დიდი ხნით საგულდაგულოდ ანონილ-დანონილი სიტყვებისაგან. მახაურს რომ შესძლებოდა ამ ცალ-ცალკე მავან და მავან დროს გაფანტული სიტყვების შეკონინება, მთელი ნუთისოფელი გამოვიდოდა, მთელი ცხოვრება და მახაურს შეაძრწუნებდა სიტყვის ამგვარი მაგიური ძალა. მახაურმა მარტო ის იცოდა, რომ ზოგჯერ ამბავი აღარ ახსოვდა ხეირიანად, სიტყვა კი სამუდამოდ ჩარჩენილიყო ხსოვნაში და ვერარა დრო ველარ შლიდა“. ავტორი მთხრობელი მესამე პირში ჰყვება აბრიას ამბავს, მაგრამ ავტორისეული წარააციის პლანი ხშირად იცვლება, მას პერსონაჟის ფიქრთა ნაკადი ჩაენაცვლება, ახლა უკვე პერსონაჟი გამოდის მთხრობელად.

აბრიას ამბის ჭრელ ხალიჩაზე კი ცალკე გამოკვეთილ ფერებად ჩაენვნება მაიკოს, ნიკას, ნენეს, ნუცას და სხვათა ამბები. ყველა ფერი მეტყველია და შთამბეჭდავი.

როგორც აღვნიშნეთ, რომანის პერსონაჟთა ხმებს დროდადრო თავის ხმას უერთებს „ამბის მთხზველი“, იგივე მწერალი, რომლის აზრითაც, ადამიანის მთელი ცხოვრება სწორედ ცალკეულ სიტყვათა გარშემო იყრის თავს. ამ სიტყვებს თავად ცხოვრება თხზავს, მაგრამ ამ სიტყვების გარეშე ცხოვრებაც კი უძლური იქნება, რომ რაიმე შეთხზას, კომპოზიცია შეკრას, დაფარული გააცოცხლოს. ვილაცას გულში ჩაგვახედოს. ჰო, სიტყვა ყოფილა ის, რითაც კაცის ცხოვრება იწვინება, თუნდაც თვითონ სიტყვა არც ისმოდეს, არც მართლა იწერებოდეს“. სიტყვები კლავდნენ მახაურს და ისევ სიტყვები აცოცხლებდნენ.

საგულისხმოა, რომ ამ თავის გმირად მოჩანს გიორგი, აბრიას შვილიშვილი, რომელიც ნაწარმოებში მხოლოდ ერთხელ გამოჩნდება, მაგრამ აბრიას ბოლო დღეებში ცხოვრება მასზე შეხვედრაზე ფიქრითაა სავსე. ის გააცოცხლებინებს წარსულსაც და საკუთარ თავსაც შეამეცნებინებს. და თუ ბედნიერებაზე იფიქრებს, მხოლოდ იმ ერთადერთ ნუთს ჩათვლის ბედნიერად, როდესაც მეუღლის ცხედართან განმარტოებულს გიორგი დაადგება თავს და ეტყვის: „აქ ვიქნებიო“.

რომანის მეორე თავში, „შოპენის ბალადა“ რომ ჰქვია, ახალგაზრდა ქალ-ვაჟის სიყვარულის ამბავია მოთხრობილი. პირველი ვნების გამოხატვის სიძლიერითა და იუმორით გურამიშვილის „ქაცვია მწყემსსაც“ რომ მოგვაგონებს. ამ ნოველაშიც იცვლება ნარაციის სხვადასხვა პლანი. ყურადღებას იქცევს პარალელური თხრობა. მაგალითად, კინოდარბაზში აჩვენებენ ფელინის „ამარკორდს“ და მაყურებელთა დარბაზში ამ ფილმის მსგავსი სურათები თამამდება, ტრაგიკომიკურობით შეფერილი. თითქოს ეკრანიდან გადმოვიდნენ პერსონაჟები და მაყურებელს შეერივნენ. განსაკუთრებით შთამბეჭდავი გიჟი გუგულას ამბავია, რეალური და წარმოსახული ერთმანეთში რომ ერევა. საერთოდ, ამგვარი პერსონაჟი რომანის შვიდივე თავშია, ისინი ამსუბუქებენ ამბების ტრაგიკულობას და ყოველივეს წარმავლობასა და ხანმოკლეობაზე მიანიშნებენ. ნოველაში ერთი ეპიზოდია, როდესაც სოფლელი შოფერი ავთო და შეცდენილი ელისო რადიოს უსმენენ: „კაცმა რომ თქვას, რატომ არ შეიძლება ამის მოსმენაო, გაიფიქრა შოფერმა, აბა, ყური დაუგდე, თითქო გელაპარაკებაო. ნეტა რას მეუბნებაო, დაძაბული უსმენდა, მაგრამ მუსიკა მუსიკად რჩებოდა და ბიჭს სიტყვით არაფერს ეუბნებოდა, ბიჭი მარტო უთქმელ და აუხსნელ სიმშვიდეს გრძნობდა. თითქოს ყველაფერი ავიწყდებოდა. თითქოს ვილაცა ალერსით უსვამდა თავზე ხელს და რალაც სანეტაროს ჩასწორებულს. თავისკენ უხმობდა. ყველაფერს უადვილებდა, ბიჭს შეეშინდა, კიდეც არაფერი ჩავიდინოო და გოგოს ხმამაღლა გასძახა: — ეგ რაღას უკრავს?

— შოპენის ბალადაა.

— შოპენი ვილაა?

- იყო ერთი...
- სიმღერას იგონებდა?
- ხო...

— ის შოპენი ალბათ ბედნიერი იყო, — გაიფიქრა ბიჭმა“ (ბიბლიური 1987: 423) ასე შეაფასა შოპენის ბალადის დიდებულება უბირმა ბიჭმა, რადგან მიხვდა, რომ ხელოვანმა სწორედ ის ლურჯი ფრინველი მოიხელთა, რომლის დევნაში ამაოდ იღლებოდნენ ადამიანები.

ნოველა „შიში“ მოგვითხრობს გარსოს დედის, ძილა კობაიძის ამბავს. მკითხველის თვალწინ ჩაივლის უბრალო გლეხი ქალის ტანჯული ცხოვრება, იხატება სამამულო ომისა და შემდგომი ეპოქის პირქუში სურათები, მაგრამ მწერალს ადამიანის სულის სიღრმეების წარმოჩენა უფრო იტაცებს და ჩვენ წინ გადმოშლის თვალუწვდენელ უფსკრულებს ადამიანის სულისას, სადაც დიდი დამეები და ბრწყინვალე სინათლეებია, თანაც პარალელურად და ერთნაირი ინტენსივობით. ამ თავში საოცარი სიცხადით ხატავს მწერალი, როგორ ამარცხებს სუსტი ქალი დიდ შიშს და მიემართება ჩალაურისკენ. „ამ გზაზე მეთვალყურედაც მხოლოდ ის ვარსკვლავები თუ გამოდგებოდნენ, რომელნიც ყველაფერს ხედავდნენ, მაგრამ არაფერს იტყოდნენ, ან თუ იტყოდნენ, მილიარდ წელთა მერე, თუ ამ პატარა ცთომილი დედამინის ამბავი იმათ საუფლოში სალაპარაკო გახდებოდა“.

„კაჭკაჭი დედაბრის გამოჩენით თითქოს კომედია დაიწყო“ — ასე იწყება რომანის შემდეგი თავი „მონში“. კაჭკაჭი დედაბერი თვითონ ჰყვება ამბავს, არავინ იცის, რა არის მართალი და რა ტყუილი, მთავარია, რომ ჰყვება გულიანად, თავისთავსა და შვილებზე, შვილიშვილებზე, მეზობელზე, სოფელზე და ეს ამბები სავსეა ცრემლითა და სიხარულით. დედაბერი წამით შეჩერდება და მკითხველს ჩააკვირდება კითხვით: „თავი ხომ არ შეგანყინეთ? არა, დავიჯერო? მეჯავრება, ბევრი ლაპარაკი რო იციან ხოლმე...“ (ბიბლიური 1987: 485). ეს სიტყვები რეფრენივით მეორდება. მართლაც, ბევრს ლაპარაკობს პელო ბებო, იკივე კაჭკაჭი დედაბერი, მაგრამ ისეთი ხალისითა და იუმორით ყვება, რომ მკითხველს არ სწყინდება მოსმენა.

ლელა ღუდუშაურის ამბავია მოთხრობილი თავში, „პოეტის სიკვდილი“ რომ ჰქვია. ქალაქმა — ურჩხულმა წაართვა, ჩანთქა და მოინელა მისი ერთადერთი ვაჟი, ახლა მისი ცხედრის ჩალაურში წაღებაზე ოცნებობს, მაგრამ ჯერ თვითონ უნდა წავიდეს, თან შვილიშვილი გაიყოლოს. ფუძე და ფესვი აჩვენოს და აალორძინოს. ჩალაური ტრიალებდა ხსოვნაში და შვილიშვილისთვისაც „სიტყვა ერთ ადგილზე გაყინული აღარ იყო“. ბიჭმა იგრძნო, „ჩალაური თურმე მართლა ცოცხლობდა. ჩალაური თურმე ყველაფერი ყოფილა. ხსოვნა, მოგონება, წარსული-რომ ყველას თავისი ჩალაური ჰქონია, რომ ყველანი ჩალაურიდან მოვდივართ და ბოლოს, ფიქრით მაინც,

აუცილებლად ჩალაურში ვბრუნდებით, და ვიდრე ჩალაური გვეგულება, არაფრისა არ უნდა გვეშინოდეს”.

ჩართულ ამბებს შორის ყურადღებას იქცევს ძილას მიერ საკუთარი ხელით მოქსოვილი კაბის ამბავი. კაბა თითქოს სულიერდება და ძილას აქვს განცდა, რომ თუ მას რაიმე ხელს შეუშლის განზრახვის აღსრულებაში, მაშინ ეს კაბა მარტო გაიპარება ჩალაურში. ეს კაბა მისთვის „პირველი სამოსელივითაა“, მისი გახდითა და შენახვით ძილა ქალაქის ურჩხულის ტყვე ხდება, მაგრამ გაქცევისას კვლავ ამ კაბას ჩაიცვამს და ამგვარად თითქოს სულიერ ძალას მოიკრებს ვრცელი და ძნელი გზის გასაველეად.

მეექვსე თავში, „სახედარი“ რომ ჰქვია, გელა ბიჭის და მისი მეგობრის, სახედრის ამბავია მოთხრობილი, ეს სახედარი ხუან რამო ხიმენესის პლატეროს მოგვაგონებს თავის ერთგულებითა და ჭკვიანური გამოხედვით. სწორედ სახედრის გახსენება გააღვიძებს მასში უძლები შვილობის განცდას, ამიტომაც გადანყვეტს სახედარი ჩალაურში იპოვოს და მასთან ერთად დაუბრუნდეს მშობლიურ სახლ-კარს.

„ამბების მთხველმა“ შეიძივეს ამბავი მოგვითხრო, უბრალოდ და ბუნებრივად. მას სურს, რომ ყველაფერი კეთილად დაასრულოს, „შვიდთა თემმა“ იპოვოს, რასაც ეძებს და კვლავაც ისე მოხდეს, როგორც ბევრჯერ მომხდარა; „ჭირი იქ“ იყოს, ლხინი „აქა“. მკითხველს უყვარს კეთილი დასასრული. მკითხველის ხსენებაზე შეთხზული ამბების ავტორს ახლა იმან გაუელვა, რომ ამ შვიდი ადამიანის ამბავი დედამინის ზურგზე შეიძლება შვიდ კაცსაც კი არ სჭირდებოდეს. ამის გაფიქრებაზე ყველაფერმა აზრი დაკარგა. ამგვარი რამ ხშირად ემართებათ ხოლმე ამბის მთხვევებს“, მაგრამ ამბავი გრძელდება და იწერება რომანის ბოლო თავი „ეპილოგი ჩალაურში“. შვიდთაგან ერთი, ლელა ლუღუშური, ადიდებულ მდინარეში ილუპება, გამოქცეულ გოგოსა და გარსოს დედას ხარებთან ერთად სახლში დააბრუნებენ. თვითონ ჩალაურში კი მხოლოდ კაჭკაჭა დედაბერი და გელა ჩააღწევნ.

„ლიტერატურა პლასტიკური ველია, — ნერს ჟერარ ჯენეტი ნერილში „ლიტერატურის უტოპია“, — გამრუდებული სივრცე, სადაც ნებისმიერ მომენტში ყველაზე მოულოდნელი ურთიერთობები და ყველაზე პარადოქსული შეხვედრებია შესაძლებელი“.

ამგვარი „მოულოდნელი ურთიერთობებისა“ და „პარადოქსული შეხვედრების“ ადგილია ჩალაური — თამაზ ბიბილურის ლიტერატურული უტოპია. ჩალაური, როგორც აღვნიშნეთ, სამოთხის პარადიგმაცაა (გურამ დოჩანაშვილისეულ „ლამაზ ქალაქსაც“ რომ მოგვაგონებს), ხსნის სივრცეა.

ერთად შეკრებილი „შვიდი ხმა“, ჰამონიულობისა და სრულყოფილების სიმბოლოა. ამ შვიდ ხმაში ერთიანდება მინა და ცა, სულიერი და უსულო, მატერიალური და წარმოსახული. ასე რომ, რომანი შეიძლება გავიაზროთ, როგორც „პიშინი“ სიცოცხლისათვის,

თანვე სიკვდილისათვის და, აქედან გამომდინარე, სამყაროსათვის. და, რაც მთავარია, „სიცოცხლის რომანტიკისათვის“, რომლის მარადიულობისაც სჯეროდა მწერალს და მკითხველის დარწმუნებასაც ცდილობდა. სწორედ ამიტომაც წარუმძღვარა რომანს შონ ო კეისის სიტყვები: „სანამ ამოდის თუ ჩადის მზე, სანამ მიიქცევა და უკუიქცევა ზღვა, სანამ გალობენ ფრთოსნები და ყვავილები ყვავიან, სანამ იდგებიან მთანი, სანამ ბიჭს კლავს გოგოს სურვილი, ხოლო გოგოს სურს, სასურველი იყოს, მანამ არ ჩაქრება სიცოცხლის რომანტიკა“ (ბიბლიური 1987: 293)

მთელი რომანი სწორედ მზის ამოსვლა-ჩასვლაა, ოღონდ ყოველ დღეს განსხვავებული ფერითა და სურნელით. ამ „ფერადოვნებას“ აღმქმნელი სჭირდება, თამაზ ბიბლიურისთანა „მთხველი ამბებისა“.

მიუხედავად ჩვენი საუკუნის პრაგმატულობისა, „ამბის მთხველს“ სჯეროდა, რომ ოცდამეერთე საუკუნე „ცის საუკუნე“ იქნებოდა. კვლავ დაინერგებოდა ლექსები ვარსკვლავებზე, კვლავ გვეყვარებოდა და რომ ამაზე დიდი რამ არ არსებობდა სამყაროში.

ჩალაური რომანის პერსონაჟებისთვის ის ადგილია, სადაც სამყაროსთან შერწყმა-გამთლიანება უნდა განხორციელდეს. მწერლისთვის მთავარია არჩევანი — გადანყვეტილების მიღება — ჩალაურში წასვლა. ზოგი ახალგაზრდობაში იღებს ამ გადანყვეტილებას, ზოგი — სიბერეში, ზოგი შემთხვევით ირჩევს ამ გზას, ზოგი გააზრებულად. ზოგი აღწევს ჩალაურამდე, ზოგი — ვერა. ზოგს იღებს ჩალაური, ზოგს — არა.

ვინ გამოიგონა ჩალაური? „ამბების მთხველმა“ თუ მან, ვინც „კაცთა მოდგმის მთელ ცხოვრებას თხზავს“. ვინც იგონებს სიტყვებს და თვითონ არის „სიტყვა“. სიტყვა, რომელიც მოიცავს დასაწყისსა და დასასრულს.

თამაზ ბიბლიურის აზრით, სიტყვა ყოფილა ის, რითაც კაცის ცხოვრება იწერება, თუნდაც, თვითონ სიტყვა არ ისმოდეს, არც მართლა იწერებოდა. ბორხესის ცნობილი ციტატა გვახსენდება: „მსოფლიო ისტორია ეს არის წმინდა წერილი, რომელსაც ჩვენ ვშიფრავთ და გუმანით ვწერთ, და რომელშიც ასევე გვწერენ ჩვენ“.

ასე რომ, მწერალიც და მის მიერ გამოგონილი პერსონაჟებიც „სხვისი“ დაწერილები არიან, ამიტომაც ასე ხშირად თავნებობენ პერსონაჟები, მათ შორის ეს „შვიდნი“, ჯიუტად მიმავალნი ჩალაურისაკენ. მწერალს სურს, მკითხველს დაამახსოვროს ისინი „მდინარის პირას გაკრული სურათით“ — თანაც, ნაწვიმარ ჭალაში, როდესაც გადანმენდილი ფერები ხასხასებენ. ისინი ყველანი პოეტები არიან, ოღონდ, როგორც გიორგი ლეონიძე იტყოდა, არა „ქალაქდზე რითმებით მოლაპარაკენი“, არამედ პოეტური გულით, პოეტური თვალით და დიდი ოცნებით გასხივოსნებულნი. ეს „დიდი ოცნება“ ჩალაურია, რომლის დევნაში შეიძლება სიცოცხლე გაილიოს.

აბრია მახაურმა ჩალაურამდე მისასვლელ მოჩითულ ველზე დალია სული. ეს რომანის ბოლო ეპიზოდია. ისე მოკვდა, შვილიშვილს

ვერ უყურა თვალეში, მაგრამ „ამბების მთხვეელისგან“ ის მაინც „დასაჩუქრდა“ — იგი სიკვდილის წამებში ტოროლას შეჰყურებდა და მის გალობას ისმენდა. ცაში მონავარდუ ფრინველსა და მომაკვდავ ადამიანს შორის უხილავი ძაფები იბმება. ტოროლაც ეთხოვება სიცოცხლეს თავისი სიმღერით. იქმნება მშვენიერის, ამაღლებულის განცდა. მწერალსაც, ალბათ, ეს სურდა, რომანიდან მკითხველის სულსა, გულსა და გონებაში გადადენილიყო „დიდი ოცნება“, ამიტომაც მთავრდება რომანი ამ სიტყვებით: „აბრია მახაურს, სიკვდილს რომ ხვდებოდა, ტოროლას გალობა ჩაესმოდა. იმ წამში კი მზის ერთ პლანეტა დედამიწაზე ამაზე მნიშვნელოვანი არაფერი მომხდარა“ (ბიბილური 1987: 716)

დამონშებანი:

ბიბილური 1987: ბიბილური თამაზ, შვიდი ხმისა და ტოროლასათვის. თბ.: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1987.
ბიბლია 1989: ბიბლია. დაბ. 1,31. თბ.: საქართველოს საპატრიარქოს გამომცემა, 1989.

Femme Fatal

ანუ

იოსიფ ბროდსკის სიყვარული

რუსი პოეტი და კრიტიკოსი გიორგი ჩულკოვი (1879-1939) ემილ ვერჰარნზე დანერვილ სტატიასი წერდა: „პოეტის გაგება მისი სიყვარულის ამოცნობას ნიშნავს. ოსტატის სრულყოფილებაზე ბევრი თვისების გათვალისწინებით ვმსჯელობთ, მაგრამ მისი მნიშვნელობა მხოლოდ ერთი რამით ფასდება: სიყვარული, ვნება განსაზღვრავს შემოქმედის პოეტური ნიჭიერების სიღრმესა და სიმაღლეს“.

ვინც იოსიფ ბროდსკის პოეზიას იცნობს, მისთვის კარგა ხანია, საიდუმლო აღარ არის, რომ ინიციალები „მ.ბ.“ — ბროდსკის სატრფიალო ლექსების ეს ორასოიანი ეპიგრაფი — მარინა ბასმანოვას აღნიშნავს. თავისუფლად ვიტყვოდით, რომ ბროდსკის ფიზიკური და შემოქმედებითი ბიოგრაფია ამ ბედისწერადქცეულმა ქალმა შვა, ისევე, როგორც — ბროდსკის ვაჟი. ვიტყვოდით, მაგრამ თვით ბროდსკი შეგვეჩინა აღმდეგებოდა.

1990 წელს იოსიფ ბროდსკიმ დაწერა ესეი „Altra Ego“, ლათინურ სიტყვას „სხვა“ სქესი შეუცვალა და სათაურად მივიღეთ ის, რასაც ერთი სიტყვით ვერ ვიტყვით (თუ საერთოდ შევძელით თქმა): მდებრობითი სქესის „სხვა“, რომელიც მევე ვარ;

მაინც რის თქმას შეეცადა ნობელიანტი, მეორედ დაცოლშვილებული, სახელმთხვეჭილი და ინტელექტუალურ მეტრად ქცეული ბროდსკი?

მისი მტკიცებით, პოეტი, გავრცელებული შეხედულებისამებრ, მართლაც დონ ჟუანი კი არა, მონოგამია, ერთის ერთგული და მოთაყვანე. და ეს ერთიც მუზაა, ოლონდ — სხვად გარდასახული. მუზა სატრფოს ალტერნატივა კი არა, მისი წინამორბედეა. ის ზემოქმედებს პოეტის გრძნობათა განვითარებაზე. იგი პასუხისმგებელია არა მხოლოდ პოეტის ემოციურ მდგომარეობაზე, არამედ — მის მიერ ვნების ობიექტის შერჩევასა და ამოჩემებაზე. ის, რაც გრძნობათა სფეროში სიკერპესა და შეპყრობილობას ეთანადება, არსებითად, მუზის დიქტატია. მუზის არჩევანი ყოველთვის ესთეტიკური წარმომავლობისაა.

მუზის ხმა გადაალახინებს პოეტს ყველა კავშირს, ბედნიერების კატასტროფებსა და პაროქსიზმებს რეალური სატრფოს ფასად, ან — უიმისოდ. ამრიგად, პოეტის სიყვარული მისივე მონოლოგის ეკვივალენტია. როცა პოეტს უყვარს, ენა თავისი დაბადების

ადგილისაკენ ექაჩება და, სრულიადაც აღარ გიკვირს, როცა ამას შედეგად მოსდევს დანგრეული ბუდეები, დაცილებული წყვილები ან... ძალიან გრძელი ლექსები...

ბროდსკის, შესაბამისად, არ სჯეროდა (ან წერდა, არ მჯერაო), რომ ბიოგრაფიის, ცხოვრების ცოდნით შესაძლებელი იყო ხელოვნების გაგება. პოეტის ცხოვრება პოეტის ხელობის მძევალია და არა — პირიქით.

ბროდსკი აბუჩად იგდებდა ვულგარიზებულ ფსიქოანალიზს და მის ზოგად სქემას: მუზის ქალური არსება პოეტის მამაკაცურ არსებას გულისხმობს, ხოლო მუზის მამაკაცური არსება — პოეტის ქალურ არსებას. დასკვნებიც ერთმანეთზე უფრო მეტად ბანალურად ეჩვენებოდა: სწორედაც რომ სატრფოა მუზა. ან: ლექსი ავტორის ეროტული სწრაფვების სუბლიმაციაა.

ეგებ, მხატვრული და ეროტული ორივე შემოქმედებით ენერგიას გამოხატავს და ორივე სუბლიმაციაა?!

რაც შეეხება მუზას: ბროდსკის რწმენით, ეს იგივე ენაა. იგი ყოველთვის პოეტის მოკარნახედ რჩება, იმის მიუხედავად, სად და როგორ ცხოვრობს მისი ესა თუ ის ფავორიტი. ცხოვრება და წერა სხვადასხვა საქმიანობაა.

ბროდსკი ეთანხმება გამოთქმას: „კაცისათვის ქალის სახება უცილოდ მისივე სულის სახებაა“. სიყვარულის — ამ მეტაფიზიკური ღვინის — მიზანი სულის ფორმირება ან არსებობის ღვარძლისაგან გათავისუფლებაა. სატრფო პოეტის სულის ტვიფარია.

ესეის VIII თავში ბროდსკი წერს იმას, რისი თქმაც ობივატილებსაც კი ერცხვინებათ: სატრფიალო ლექსი ყველაზე ხშირად სატრფოს გულის მოსანადირებლად იწერებაო. მაგრამ სწორედ ასეთ ლექსს მიჰყავს ავტორი ემოციურ და ეგებ, ლინგვისტურ უკიდურესობამდე, რის შედეგადაც პოეტი უკეთ აცნობიერებს თავის ფსიქოლოგიურ და სტილისტურ პარამეტრებს. არ არის გამორიცხული, სატრფოსაც კი დაეპატრონოს.

სატრფიალო ლირიკაში პოეტს შეუძლია ერთი ადრესატით დაკმაყოფილდეს ან ავტონომიური დინამიკა და მასშტაბი განავითაროს. ეს განპირობებულია ენის ცენტრიდანული ბუნებით. შედეგად ვიღებთ ან ერთი პირისადმი მიძღვნილ სატრფიალო ლექსების ციკლს, ან — სხვადასხვა მიმართულებით განფენილ ლექსებს. აქ მხოლოდ სტილისტური არჩევანია შესაძლებელი, რადგან სატრფიალო ლირიკა უცილოდ ნარცისისტულია, პოეტისავე გრძნობებს გამოხატავს და უფრო პოეტის ავტოპორტრეტს შეესაბამება, ვიდრე — სატრფოს პორტრეტს. რომ არა ჩანახატები, ტილოები, მინიატურები და ფოტოები, ვერც კი გავიგებდით, ვისზეა ლექსი. ის კი არა, როცა პოეტთა სატრფოების პორტრეტებს ვუყურებთ, ძალზე ცოტა თუ გვესმის ამ მზეთუნახავებისა, ან მზეთუნახავებად სულაც აღარ გვეჩვენებიან. ამიტომაც სულის ხატ-

სახესა და ჟურნალის ყდაზე გამოსახულს სხვადსხვაგვარად უნდა მივუდგეთ.

თუ ლექსში მხოლოდ სატრფოს ფოტოა, მკითხველი ნაგებული რჩება. ლექსი ხომ სულს უკავშირდება, ოღონდ როგორც პოეტის სულს, ისე — მკითხველისა. სატრფოს პოერტიკეტი პოეტის მდგომარეობაა, საკუთარი ინტონაციით, საკუთარი სიტყვებით დახატული. სატრფოს პოეტურ პორტრეტში მისი კერძობითობა კი არა, უნივერსალობაა მთავარი. უბრალოდ რომ ვთქვათ, სატრფიალო ლექსი ამოძრავებული სულია. და თუ ის კარგი ლექსიცაა, შესაძლოა, თქვენი სულიც შეძრას. თუ სატრფიალო ლექსი მეტაფიზიკურ განზომილებას ან თვითუარყოფას (ელიოტი) აღწევს, ერთმანეთისაგან არჩევ სატრფიალო ლექსს და სიყვარულით ნაკარნახებ სტროფებს.

სატრფიალო ლექსში ნაცვალსახელი „მე“ სხვა ვინმეს ნიშნავს. აქ პოეტის ადამიანურ არსებას ლუპითაც ვერ მოძებნით. სატრფიალო ლექსის თემად ნებისმიერი რამ გამოდგება: სატრფოსთან დაკავშირებულიცა და მისგან დაშორებულიც. მაგრამ მკითხველი მიხვდება, რომ სიყვარულით შთაგონებულ ლექსს კითხულობს ყურადღების იმ ინტენსივობის წყალობით, რომელიც სამყაროს დეტალებს ეთმობა, რადგან სიყვარული რეალობისადმი დამოკიდებულებაა, ჩვეულებრივ — რომელიღაც სასრულისა რაღაც უსასრულობისადმი.

სატრფო მუზის დუბლიორია, ოღონდ — მუზასთან მისსავე ენაზე მოლაპარაკე. სატრფო არ არის თავისთავად ამალღებული: შესაძლოა, სრულიადაც არ აინტერესებდეს პოეზია და მგზნებარე თავყვანისმცემლის ნაცვლად რომელიმე რიგით უტიფარს ჩაუგორდეს ლოგინში... მაგრამ სატრფოს ძალუძს თავისი ქმედებითა და სიტყვებით განსაზღვრულ მომენტში ენის მექანიზმის ამოძრავება. სატრფო არ არის მუზა, იგი მუზას ლაპარაკს აიძულებს.

სატრფო კედება. მუზა — არა. შეიძლება, პოეტიც მოკვდეს, მაგრამ მუზა სხვას აირჩევს.

„მაშ, დავტოვოთ მუზა — ამბობს ბროდსკი, — თავისი ფლექსიითა და მინდვრის ყვაილებისაგან დაწნული გვირგვინით. ეგებ, ასე მაინც დაუსხლტეს ბიოგრაფებს!“ (იოსიფ ბროდსკის თხზულებანი 2000: 68-79).

* * *

ყოველგვარ კატეგორიზმთან პიროვნული შეუთავსებლობის მიუხედავად, ვიტყვით, რომ ბროდსკის ეს ესეი საგანგებოდ შეთხზულად გვეჩვენება.

1990 წელს მან ბრიტანეთის აკადემიაში ყოველწლიური ლექცია წაიკითხა „Times“-ის ლიტერატურული დამატებისათვის, რომელიც შემდეგ გარდაქმნა ესეიდ. ლონდონში ბროდსკიმ, ასე ვთქვათ, თავისი შეხედულებები დააჭაშნიკა და მერელა დაბეჭდა. რადგან საქმე

დაბეჭდვაზე მიდგა, მან 1989 წელს დაბეჭდა ლექსი, რომელიც მიუხედავად მისი უსათაურობისა, ერთი ცხოვრების სათაურადაც უნდა გამომდგარიყო და — მეორისაც. აქ ბოლოჯერ გაიღვლებს ინიციალები — მ.ბ. იმის ნიშნად, რომ პოეტი მათ აღარასოდეს გაშიფრავს არც როგორც ადამიანი, არც — როგორც შემოქმედი.

აი, ეს ლექსიც:

სუფთა ჰაერი მომენტრა, ძვირფასო, პოდა,
გამოშაკეთა ოკეანის ჟანგბადმა ცოტა.
ჩინურ მარაოს დაამსგავსა ზეცა დაისმა,
ხოლო ღრუბლები — შავ სახურავს როიალისა.
ოცდახუთი წლის წინ გიყვარდა ლულა, ფინიკი,
წერდი, ხატავდი, არ გაკრთობდა ჩემთან ქილიკი,
მერე ქიმიკოს-ინჟინერმა თავბრუ დაგხვია
და წერილებით თუ ვიმსჯელებთ, შარში გაგხვია,
დაგონჯებულხარ, სტუმრობ ტაძრებს და პანაშვილებს,
ჩვენი საერთო მეგობრების სულებს ამშვიდებ.
და კარგიც კია, რომ სხვისთვისაც განაჩენია
უფრო უაზრო განშორება, ვიდრე — ჩვენია.
გაიგე, გაქრა ეგ სხეული, სახე, სახელი,
აღარაფერი გვაკავშირებს, აღარაფერი.
სამუდამოა ჩადენილი ერთხელ ცოდვები,
ბედთან მეორე დაბადებით თუ გასწორდები.
თუმც, დაბრუნება ამა ქვეყნად უფრო ძნელია —
სათადარიგო წლები ხელში შემომეღია.
შენც გაგიმართლა: ამ ფოტოზე თუ გამოჩნდები
ახალგაზრდულად და არასდროს დანაოჭდები.
მახსოვრობასთან დროის მარცხი არის მარტივი —
ეხვდები, ვენევი, მელიმება სეკუნდანტივით.

ესეიში „Altra Ego“ ბროდსკი იმის დამტკიცებას ცდილობს, რომ ქალი, რომლის გამოც მისი ცხოვრება საბედისწეროდ შეიცვალა, მხოლოდ მუზის ორეული, მუზის დუბლიორი, პოეტის შემოქმედებითი დელირიუმის გამომწვევი თვითამგზნები საშუალება, ლიტერატურული მომენტი იყო... კიდევ ერთხელაც გავიმეორებდით ამ „ზეერთულ“ წინადადებას და მხოლოდ იმის ნიშნად, რომ პოეტისა გვეჯერა; მაგრამ ბიოგრაფიის მოსხეპვა, მისი უგულუბელყოფა სულაც არ არის პოეტური რენომეს ამალლების თავისთავადი გარანტია: ბროდსკის, უბრალოდ, არ სურს, რაიმემ, თუნდაც საყვარელი ქალის ლაღატმა, სასამართლომ, გადასახლება, დისიდენტის შლეიფმა, სამშობლოდან გადახვენამ... განაპირობოს მისი პოეტური ფიზიონომია; ის ყოველგვარი დრამატიზების წინააღმდეგია და, სხვათა შორის, ამ ესეიში მას აღარც ეტყობა ისეთი გააგება, როგორც — ადრინდელ ინტერვიუებში. ბროდსკი დამკვიდრებას უარყოფით ინყებს. სიზიფოსის მითის კამიუსეული ინტერპრეტაცია თანგავს და აბსურდს ეხლება. და ის მძვინვარეა, როგორც — არასდროს. ასეთი სულიერი თვითდათმობის ფასად ბროდსკი გახდა ის, რაც გახდა. ამგვარი შინაგანი

დისციპლინისა და მობილიზების წყალობით ცდილობს პოეტი გარეგნული არტე ფაქტების უარყოფას თუ არა, აბუჩად აგდებას მაინც.

და მაინც, ვინ იყო *femme fatal*, რომელსაც მიეძღვნა ბროდსკის თითქმის ყველა სატრფიალო შედევერი?

* * *

ბროდსკიმ მარინა 1962 წლის 2 იანვარს გაიცნო ლენინგრადელი კომპოზიტორის, მაშინ კონსერვატორიის სტუდენტ ბორის ტიშჩენკოს სახლში. ტიშჩენკოს ბროდსკისათვის უგრძობობინებია, რომ ბასმანოვა მისი საცოლე იყო (რეინი 2004:).

უცნობია, როგორ, მაგრამ ამ შეხვედრით დაიწყო ბროდსკი-ბასმანოვას საკმაოდ დიდხანიანი და დიდი წინააღმდეგობებით აღსავსე ურთიერთობა.

ბროდსკი ოცდამეორეში იყო, მარინა — ორი წლით უფროსი.

ვეცდებით, თვითმხილველთა პირით აღვწეროთ მარინას გარეგნობა და სახასიათო ნიშნები:

ანა ახმატოვა: „გამხდარი, ჭკვიანი... თანაც როგორ ძალუძს თავისი მშვენიერების წარმოჩენა! არავითარი კოსმეტიკა... ცივ წყალს შეისხამს და... მოჩრჩა!“

ლუდმილა შტერნი: „მწვანეთვალეობა, მალალშუბლიანი, მუქყავისფერთმიანი... ძალზე ფერმკრთალს, საფეთქელთან ცისფერი ძარღვები აჩნდა, ანემიურს წააგავდა. სხეები სწორედ ამაში ჭჭრეტდნენ მის იღუმალეობას.“

დიმიტრი ბობიშევი იხსენებს მის ჩუმ, მონოტონურ, უინტონაციო ხმას, გრძელ ნაბლისფერ თმას, დუნე მიმიკას და თითქოს რუხი ფარდით დაფარულ მომწვანო თვალებს...

ბროდსკი კრანახის მადონას ადარებდა და განსაკუთრებით, მისი ერთგვარად მოშრიალე ხმა ხიბლავდა. ხანდახან მიუტრიალდებოდა და ძალზე მომჭირნედ მოუბარ მარინას სიყვარულით ჰკითხავდა: „რა ჩავიშრიალეთ ახლა?“ (ბლომბერგი 2008:)

თვითნასწავლი მხატვარი და მუსიკოსი მარინა (მარინა) ბასმანოვა დაბადებულა 1938 წელს ცნობილი მხატვრების ოჯახში: მამა — პაველ ბასმანოვი ჯერ კიდევ XX საუკუნის 30-იან წლებში ითვლებოდა ნიჭიერ ფერმწერად. გახლდათ მარგინალი მხატვრისა და ფერწერის თეორეტიკოსის, კაზიმირ მალევიჩის მოწაფის, ვლადიმერ სტერლიგოვისა (1904-1973) და კუზმა პეტროვ-ვოდკინის (1878-1939) შეგირდი. მისი ჯგუფი პოეტ მიხაილ კუზმინის (1875-1936) გარშემო ერთიანდებოდა. ამბობენ, რომ მარინას ხატვას თვით სტერლიგოვი ასწავლიდა.

მარინას დედა — ნატალია გიორგის ასულიც მხატვარი-გრაფიკოსი გახლდათ. ნიგნების ილუსტრირებისას მარინასაც იხმარდა ხოლმე.

ბასმანოვებმა (მარინას ჩათვლით) თავიანთი ცხოვრება გაატარეს პეტერბურგში, გლინკას ქუჩაზე, ნიკოლოზ საკვირველმოქმედის ტაძრისა და მარიამის თეატრის შუა მდებარე სახლში, რომელიც ადრე ბენუას ოჯახის რომელიღაც წევრს ჰკუთვნებია (ნედოშივინი, ლეპსკი 2008):

თვითმხილველები და ნაცნობები ნერენ, რომ მარინა იყო მორცხვი, არ ბრწყინავდა გონებამახვილობით, არაფრით გამოირჩეოდა კომპანიაში, მაგრამ ხანდახან მის მომწვანო თვალებში შმაგი გამომეტყველება იღვებოდა... რადგან მარინა თითქმის სულ დუმდა, ხოლო იოსიფი არასოდეს ყვებოდა, რაზე ლაპარაკობდნენ, მარინას გაგება საკმაოდ რთული იყო. ყოველ შემთხვევაში, ძნელდებოდა იმის დადგენა, რით ხიბლავდა იგი საზოგადოების სულსა და გულს — ბროდსკის.

მარინას თან მცირე ბლოკნოტები დაჰქონდა და ხანდახან შიგ რაღაცას ხატავდა. ერთხელ დიმიტრი ბობიშევს უთქვამს, მე დავინახე დიდი შედეურის წინასახე, რომელიც შედეურად ველარ გარდაიქმნაო. ბობიშევი მის ნახატებს „ნაზ კუბიზმად“ მოიხსენიებდა. მასვე თუ დაუფუჯრებთ, მარინას შეეძლო გატაცებით ემსჯელა სივრცესა და მის თვისებებზე, სარკეებზე ცხოვრებასა და მხატვრობაში. მარინას ხშირად ხედავდნენ კონსერვატორიაში. იგი უთუოდ მანამდე ერკვეოდა მუსიკაში, ვიდრე ბროდსკი კლასიკისადმი თავის ინტერესს გამოავლენდა. მარინა გარდა იმისა, რომ ლამაზი იყო, ქალის ის არქეტიპიც გახლდათ, რომელიც ყოველთვის იზიდავდა ბროდსკის ჯერ კიდევ პოლიეუდის მსახიობ ზარა ლეანდერის ერთ ნაალაფარ ფილმში ნახვის დროიდან.

ბროდსკი და მარინა ხშირად ჩნდებოდნენ ერთად ლენინგრადის ბოჰემურ წრეებში. უყვარდათ მარინას სახლის ახლოს სანკტ-პეტერბურგის საადმირალოს რაიონში მდებარე კუნძულსა და კლასიციისტურ არქიტექტურულ ანსამბლ „ახალ პოლანდიაში“ სეირნობა. ხშირად შეუვლიდნენ ხოლმე ლუდმილა და ვიქტორ შტერნებს, ჩაის სვამდნენ, თბებოდნენ, ყვავილებს ჩუქნიდნენ მასპინძლებს... ლუდმილა შტერნი წერს: „იოსიფს მარინასთვის თვალის მოცილება არ შეეძლო და აღფრთოვანებით აკვირდებოდა ყოველ მის ყესტს: როგორ გადაიყრიდა თმას უკან, როგორ ეჭირა ფინჯანი, როგორ იყურებოდა სარკეში...“ შტერნების მოსამსახურეს შეუნიშნავს: „შეამჩნიეთ, როგორ უელავს თვალები? დამიჯერეთ, ალქაჯია და ოსია (ბროდსკის კნინობითი სახელი, გ.ჯ.) მოაჯადოვა. არაერთხელ გადმოაყრევიანებს ცრემლებს...“

იაკობ გორდინის თქმით, რადგან მარინას ბავშვობიდან იცნობდა, საბედისწერო ქალად არ მიიჩნეოდა. წყვილი ხშირად სტუმრობდა მის ოჯახს, თუმც, გორდინებს არ ეგონათ, რომ იოსიფისათვის ასე სერიოზული იყო მარინასთან ურთიერთობა.

დიმიტრი ბობიშევის შეფასებით, იოსიფი წყალხმელეთა ცხოველებისა და ფრინველების ენაზე ცდილობდა მათი სიახლოვის

ნარმოჩენას, მარინა კი თავის დამოუკიდებლობას უსვამდა ხაზს. მარინა თვითმკმარი ადამიანი იყო და შესაძლოა, აღიზიანებდა კიდევ მისდამი ასეთი ძლიერი მიჯაჭვულობა, ასეთი ძლიერი ვნება...

წყვილის ურთიერთობა, თუ ასე თქმა შეიძლება, მიქცევი-მოქცევითი ხასიათისა იყო. როგორც ჩანს, ხშირად ჩხუბობდნენ. პოეტი ვლადიმირ უფლიანდი იხსენებს მასთან შინ მისულ ჭუჭყიანი დოღბანდით მაჯებგადახვეულ იოსიფს, რომელსაც ვენების გადაჭრა ეცადა. ამ ფაქტს ადასტურებს ლუდმილა შტერნიც (უფლიანდი 2004:).

ასე იყო თუ ისე, ბროდსკისა და ბასმანოვას ჯერ ისევ შეყვარებულ წყვილად აღიქვამდნენ (ბროდსკი მარინას საცოლის სტატუსითაც წარუდგენდა ხოლმე ნაცნობ-მეგობრებს).

* * *

1963 წელს ბროდსკის ურთიერთობა გაურთულდა ლენინგრადის ხელისუფლებასთან. ე. ევტუშენკოს თქმით, იმის მიუხედავად, რომ ბროდსკი არ წერდა აშკარა ანტისაბჭოურ ლექსებს, მათი ფორმა და შინაარსის დამოუკიდებლობა, ასევე, ინდივიდუალური ქცევა, იდეოლოგიურ მეთვალყურეებს მოსვენებას უკარგავდა.

1963 წლის 29 ნოემბრის გაზეთ „ვეჩერნი ლენინგრადში“ ა. იონინის, ი. ლერნერის, მ. მედვედევის ხელმოწერით დაიბეჭდა პასკვილი „ლიტერატურის ახლო-მახლო მონრიალე მუქთახორა“, რომელშიც ბროდსკისა და მის ახლობლებზე ეწერა: „რამდენიმე წლის წინ ლიტერატურის ახლო-მახლო გამოჩნდა ყმანვილკაცი, საკუთარ თავს მგოსნად რომ მიიჩნევდა. მეგობრები უბრალოდ „ოსეის“ ეძახდნენ. სხვაგან სრული სახელით — იოსიფ ბროდსკიდ მოიხსენიებდნენ. რა „ხურჯინით“ მხარდამშვენებულს განეზრახა ლიტერატურაში მოსვლა ამ თავკერძა მამლაყინას? მის ანგარიშზე იყო თხელ რვეულში ჩანერილი ორიოდ ათეული ლექსი, რომლებიც იმას მონმობდნენ, რომ მათი ავტორის მსოფლმხედველობა აშკარად მოიკოჭლებდა. ის ბაძავდა პესიმისმისა და ადამიანის უნდობლობის მქადაგებელ პოეტებს, მისი ლექსები „დეკადენტშიჩინის“, მოდერნისმისა და სავსებით ჩვეულებრივი აბდაუბდის ნაზავი გახლდათ. საწყალობლად გამოიყურებოდა ბროდსკის მიმბაძველობა. კაცმა რომ თქვას, არც შეეძლო დამოუკიდებლად წერა: ძალღონე არ შესწევდა. არ ჰყოფნიდა ცოდნა, კულტურა. ან რა ცოდნა უნდა ჰქონოდა უსწავლელსა და გაუნათლებელს, სამუალო სკოლაც რომ ვერ დაემთავრებინა? უაზრობა, სამარისეულ-სამგლოვიარო თემატიკა — ეს ბროდსკის უწყინარ გართობათა მხოლოდ ნაწილია. კიდევ ერთი განცხადება: „სხვისი სამშობლო შემყვარებიაო“, — წერს. როგორც ხედავთ, ეს პარნასისკენ თავდაჯერებულად მცოცავი პიგმეი არც ისე უწყინარი ყოფილა. იმ განცხადებით, რომ სხვისი სამშობლო შეუყვარდა, ზედმეტ გულახდილობას ავლენს. მას მართლაც არ უყვარს თავისი ქვეყანა და არც მალავს. მეტიც! დიდი ხნის განმავლობაში გეგმავდა ამ ქვეყნის ლალატს. ვინ ახვევია გარს

ბროდსკის, ვინ ამხნევებს მას თავისი შეძახილებით? მარიანა ვოლნიანსკაია, დაბადებული 1944 წელს, რომელსაც ბოქმური ცხოვრების ტრფიალმა მისი ბედით გულწრფელად შენუხებული პენსიონერი დედა მიატოვებინა; ვოლნიანსკაიას მეგობარი ნუჟდანოვა, იოგას მოძღვრებისა და ყოველგვარი მისტიკის მქადაგებელი; ვლადიმერ შვეიგოლცი, რომლის ფიზიონომიასაც ხშირად მოჰკრავდით თვალს სახალხო რაზმების მიერ დახატულ სატირულ პლაკატებზე; სისხლის სამართლის დამნაშავე ანატოლი გეიხმანი; უსაქმური ეფიმ სლავინსკი, რომელსაც ურჩევნია თვეობით იწვეს მხართეძოზე სხვადასხვა ექსპედიციაში, დანარჩენ დროს კი, იმუქთახოროს და უცხოელების ირგვლივ იტრიალოს; ბროდსკის უახლოეს მეგობართა შორის იხილავთ ლიტერატურის ახლო-მახლო მონრიალე უზადრუკ ვლადიმერ გერასიმოვს და უცხოური ხარახურის გადამყიდველ შილინსკის, მეტსახელად, ყორას. ეს ჯგუფი არა თუ ქებით ანებივრებს ბროდსკის, არამედ მისი შემოქმედების ნიმუშებს ახალგაზრდებშიც კი ავრცელებს. ვინმე ლეონიდ არონზონი თავის მანქანაზე ბეჭდავს, გრიგორი კოვალევი, ვალენტინა ბაბუშკინა და ვ. შიროკოვი, მეტსახელად „გრაფი“, ამ ლექსებით მსურველებს ამარაგებენ“. სტატიის ბოლოს, ავტორები პირდაპირ მოუწოდებდნენ ლენინგრადის შესაბამის ორგანოებს და თანამოქალაქეებს, თავიდან მოეცილებინათ მუქთამჭამელი: „ცხადია, უნდა დამთავრდეს ამ მოპოვებო ელემენტის ფერების დრო. ბროდსკის ადგილი ლენინგრადში არ არის. არა მხოლოდ ის, მის ირგვლივყოფნიც საშიშ გზას ადგანან. იოსიფ ბროდსკის მსგავს ლიტერატურის ახლო-მახლო მონრიალე უსაქმურებს ცუდი დღე ელით. არ მივცემთ წყლის ამღვრევის უფლებას!“

იოსიფს დეტალურად განუხილავს ფელეტონი და საპასუხო წერილი დაუნერია, რომელიც ზედმეტად გამომწვევად მოსჩვენებია მარინას და იაკობ გორდინისათვის მისი რედაქტირება უთხოვია. იოსიფი უგულოდ დათანხმებია, მაგრამ შემდეგ მეგობრის არც ერთი შენიშვნა არ გაუთვალისწინებია (გორდინი 2000: 193)

ორგანიზებულმა ჯაშუშობამ და ნასისინების შემთხვევებმა იმრავლა. ბროდსკისთვის ლენინგრადში დარჩენა უსაფრთხო აღარ იყო (იოსიფ ბროდსკი, მშვენიერი ეპოქის დასასრული 2008: 22-26).

* * *

პოეტ ევგენი რეინს, ბროდსკის განუყრელ მეგობარსა და პოეტურ მეტრს, ბროდსკი დაურწმუნებია, რომ ლენინგრადს უნდა გასცლოდა, ნაუყვანია მოსკოვში, მწერლისა და დრამატურგის ვიქტორ არდოვისა (ზილბერმანი) და მსახიობ ნინა ოლშევსკაიას სტუმართმოყვარე ოჯახში, სურდა პ. კაშჩენკოს სახელობის ფსიქიატრიულ კლინიკაში გადაემალა, თუმც, იქ დარჩენაზე ბროდსკის უარი უთქვამს.

ბროდსკის მეგობრისა და სატრფოს საბედისწერო ურთიერთობა, ალბათ, პოეტის ქალაქიდან წასვლამდე დაიწყო.

ვინ არის ეს „მეგობარი“?

დიმიტრი ბობიშევი (დაბ. 1936) პოეტი; 1979 წელს ემიგრაციაში წავიდა და დღეს ილინოისის შტატის უნივერსიტეტის სლავისტიკის პროფესორია. ავტორია რამდენიმე პოეტური კრებულისა და მემუარული პროზისა „აქ ვარ!“

ვინ იყო მაშინ?

ტიქნოლოგიური ინსტიტუტის სტუდენტი, ანა ახმატოვას „ობოლთაგან“ ერთ-ერთი, რეინის, ნაიმანის, ბროდსკის თანამოძმე; დიმიტრი ბობიშევს მოქეიფე, მექალთანე და ცოტა არ იყოს, ყოიამყრალი ახალგაზრდის რეპუტაცია ჰქონდა, რაზეც ეს კალამბურიც მეტყველებს: «Друг разврата, мастер пьянства, ненавистник постоянства. А по ближе разгляды – лицемер и разгильдяй».

ეჭვს არ იწვევს, რომ ბასმანოვა ბობიშევს ბროდსკიმ გააცნო. ზემოთ მითითებულ მემუარებში „ადამიანიტიქსტი“ (ასე უწოდებს თავს ბობიშევი, გ.ჯ.) იხსენებს მარინასთან პირველ შეხვედრას. ქალს მასზე თავიდან დიდი შთაბეჭდილება არ მოუხდენია: ოღონდ, ისე კარგად დავიმახსოვრე, აღწერაც კი ზედმეტად მეჩვენებაო.

ვინ დაეხმარა ბობიშევს ბასმანოვას მშვენიერების სათანადოდ შეფასებაში?

რა თქმა უნდა, ბროდსკი, რომელსაც მეგობრისთვის ზეთის საღებავებით შესრულებული სატრფოს პორტრეტი უჩვენებია: „უეცრად აღვიქვი მისი სილამაზე. მომინდა ამ ტუჩების დაკოცნვა“, — წერს ბობიშევი (ისე გამოდის, რომ ბროდსკი არა მხოლოდ გენიალური პოეტი, ასეთივე მხატვარიც ყოფილა!).

უცნობია, მაგრამ იოლად სავარაუდო, რომ ბობიშევისა და ბასმანოვას ურთიერთობა ჯერ ბროდსკისაგან იღუმალად დაიწყო, შემდეგ კი, როცა იოსიფი იძულებული გახდა, ქალაქი დაეტოვებინა, უფრო გამოაშკარავდა.

ბასმანოვა არაფერს წერს, არავის ხვდება. დუმს. მხოლოდ ეკლესიებს სტუმრობს. ტელეფონით ჟურნალისტის მიერ სულ ერთხელ დასმულ კითხვებს, ბროდსკის ლექსები წაიკითხეთ და ყველაფერს მიხვდებითო, უპასუხა.

გვრჩება ერთადერთი ტექსტი, რომელიც ბობიშევს ეკუთვნის. მის მიხედვით, ბობიშევს პირველად თვითონ ბასმანოვა შეხმიანებია ტელეფონით და შემოვივლიო, უთხოვია. ბობიშევი არას ამბობს, საიდან ჰქონდა მარინას მისი ტელეფონის ნომერი.

მარინა მართლაც მისულა ბობიშევის ციციქნა ოთახში: „იგი მაგიდასთან დავსვი. მე გასაშლელ სანოლზე გადავჯექი“. ბასმანოვას უთქვამს, კარი დაკეტე, ხელი რომ არ შეგვიშალონო. ბობიშევს გასეირნება შეუთავაზებია. ბობიშევის მტკიცებით, ეს ინტელექტუალური დიეტა ქალისათვის იმიტომ შეუთავაზებია, რომ თავს ბროდსკის მეგობრად მიიჩნევდა: „მასთან საუბარი საინტერესო,

ნარმტაციც კი იყო, თუმც, აბსტრაქტულ, თუ შეიძლება ითქვას, მეტაფიზიკურ თემებს ვეხებოდით”.

მარინას, რამდენადაც ცნობილია, ორი წიგნი უჩუქებია დიმიტრისთვის: რაინერ მარია რილკეს „მალტე ლაურიდს ბრიგეს ჩანაწერები“ — ეს შენზეაო, და „რომანტიკოსებიდან სიურიალისტებამდე“ — ფრანგი პოეტების ბენედიქტ ლივშიცისეული თარგმანები. ამ უკანასკნელის გარეკანზე მომძღუნელს რომელიღაც იდუმალ ენაზე (ბასმანოვას შიფრი) წაენერა: „ჩემს საყვარელ პოეტს. მარინას!“

ბასმანოვასავე უჩუქებია ბობიშევისთვის ქარქაშიანი სამონადირეო დანა და თითქოს, ხუმრობით (ან არც თუ ისე ხუმრობით!) ეთქვას კიდევ, გაალისფერო.

არც ბობიშევი დარჩენია ვალში: პოემა შეუთხზავს და ზედ წაუნერია: „ჩემს სათუთსახიან თანამეინახესა და მუზას“...

ბობიშევი: „მარინას თავი დამოუკიდებლად ეჭირა: თვითონ მირეკავდა, შემომივლიდა კიდევ... როგორც ჩანს, არავის წინაშე არ გრძნობდა ვალდებულებას. მეტიც: ის ხაზს უსვამდა თავის გაუცხოებას...“

„ამასობაში ჩვენი განკერძოებული მეგობრობა გრძელდებოდა. შეხვედრები საკმაოდ უმანკო, თუმც გალანტური იყო. დავდიოდით გამოფენებზე, კონცერტებზე, ბევრს ვსეირნობდით. ხანდახან ერთად ვხატავდით კიდევ...“

ისევ ბობიშევი: „მე და მარინას ისედაც დისტილირებული ურთიერთობა არავითარი ალერსით არ ამღვრეულა და თითქოს, დიდხანს ვაპირებდით კიდევ ამ არახორციელი და ალფრთოვანებული ინტერესის შენარჩუნებას“.

ერთხელ მარინა, იოსიფი და დიმიტრი პროსპექტს ერთად გამოპყლიან. ბროდსკის შეურაცხმყოფელი რალაც ნამოუძახია ბობიშევისთვის: „საპასუხოდ ხელი შევემართე, მაგრამ გონებამ, სადაც ჯერ კიდევ ამალღებული ადგილი ეპყრათ ცნებებს — პოეზია, სიტყვა, ღმერთი — შეაჩერა იგი. ქუჩის მეორე მხარეს გადავედი და ყოველგვარი მეგობრული მოვალეობისაგან თავი გათავისუფლებულად მივიჩინე“.

ინურებოდა 1963 წელი. ბროდსკი ლენინგრადიდან გადახვენილიყო.

ბობიშევი: „მარინამ ჩემთან ერთად მოინდომა საათის თორმეტჯერ ჩამოკვრის მოსმენა, ხოლო როცა მე უბრალოდ ვუპასუხე — რა თქმა უნდა-მეთქი — მრავალმნიშვნელოვნად გამიმეორა კითხვა. მეც კიდევ ერთხელ დავეთანხმე“. ბობიშევის შევებულება წამოსწევია, თხილამურით სრიალი დაუეგგმავს და ლენინგრადთან ახლოს, ზელენოგორსკისა და კომაროვოს საზღვარზე მდებარე, საერთო მეგობარ შეინინის აგარაკზე დასახლებულა. ახალი 1964 წლის დადგომას ბროდსკის (ბობიშევის) ახლობლებიც იქ შეხვედრიან.

მარინა მოგვიანებით მოსულა. ცოტა ხნის შემდეგ ბობიშევი და მარინა სანთლებით ხელში კომპანიას გამოჰყოფიან და კარგა ხანს უვლიათ გარეთ.

ბობიშევი: „შეგჩერდით. ვაკოცე. ვიგრძენი მისი თმის თოვლიანი სურნელი. გემო ღრმად შეიჭრა ჩემში და იქვე დარჩა“.

ისევ ბობიშევი:

„— მომისმინე, ვიდრე რიტუალურ სიტყვებს ვიტყვოდეთ, ერთი მნიშვნელოვანი რამ უნდა გკითხო...

— რა?

— იოსიფს რაღას ვეუბნებით? ჩვენ მეგობრები ვიყავით, მართალია, ახლა აღარ ვმეგობრობთ, მაგრამ... ის ხომ თითქოს თავის საცოლედ მიგიჩნევდა? ალბათ, ახლაც ასე ფიქრობს... სხვებსაც ასე ჰგონიათ... რას იტყვი?

— მე ასე არ მგონია. მან კი, რაც უნდა, ის იფიქროს...

„მე ასე არ მგონია...“ — ესე იგი თავისუფალია და ეს საკმარისია. ნარმოვთქვი [რიტუალური] სიტყვები, რომელთა თქმა წუთით გადავდე, პასუხად იგივე მივიღე და ჩვენ ერთნი გავხდით“.

ბობიშევი იხსენებს მის და ბასმანოვას ამ დიალოგსაც:

„— მაგრამ შენ გესმის, რომ ახლა მთელი სამყარო ჩვენს წინააღმდეგ აღდგება?

— ეს ალიკები და გალიკები (მოაგარაკე ცოლ-ქმარი ალია და გალიკ შეინინები, გ.ჯ.) მიგაჩნია მთელ სამყაროდ? ასე ძალიან გჭირდებათ ისინი?

— არა. თუ ერთად ვიქნებით, არაფერიც არ მჭირდება.

თუმცა, ჩემი მეგობრისაგან განსხვავებით, მე ვალიარებდი ამ „გალიკების“ ზურგსუკან ლანძღვის, ფურთხების, ჭორაობის, ცილისწამების, იარლიყების მიწებების, კვანტის დადებისა და ა.შ. უსაზღვრო და დაუსჯელ შესაძლებლობას“.

ამ სიტყვების შემდეგ (და ალბათ, რაღაც ქმედებებისაც!), აღმოდებული მარინას სანთლის ალი ჯერ სერპანტინს, შემდეგ ფარდებს გადასდებია და მცირე ხანძრის მომსწრენიც შექნილან: „რა ლამაზია!“ — აუღელვებლად ამბობდა მარინა, რომელიც ძველ გრძნობას წვაედა და ახალს ალაგზნებდა.

აგარაკზე მყოფთათვის ნათელი გახდა, რომ მეგობრის საცოლის „მეურვედ“ დარჩენილ ბობიშევს სრულად ჩაენაცვლებინა ბროდსკი. სხვათა შორის, ამ უკანასკნელსაც ავი წინათგრძნობა იპყრობს, არად აგდებს დაპატიმრების ამკარა საფრთხეს, ევგენი რეინისაგან, რომელმაც ლუდმილა შტერნთან ერთად საცოლის ლალატიც დაუდასტურა და მეგობრისაც, ოც მანეთს სესხულობს და მატარებლის ბილეთის ასაღებად გარბის. მოსკოვშივე იტყობს, რომ ბასმანოვას დაუხატავს ფიგურა — სასიყვარულო სამკუთხედი, სახელწოდებით: „შენ, მე + ვილაც ბობიშევი“...

ბობიშევი პირველად თვითონ შეხვედრია ლენინგრადში ჩამოსულ ბროდსკის.

„— არ მინდა, სხვისგან ვაიგო, თანაც დამახინჯებულად... რალაც შეიცვალა, რაც, ალბათ, შენც გეხება. მე ცხოვრებას მარინას ვუკავშირებ.

— რის თქმა გინდა?

— იმის, რომ ჩვენ ახლა ერთად ვართ.

— შენ რა, ინეჩი მასთან? — ბროდსკის მხოლოდ ეს აინტერესებს. ბობიშევს კი შეუძლია იმაზე იმსჯელოს, რომ ეს საკითხი აშორებთ, მაგრამ ლიტერატურა აერთიანებთ, სადაც ის ბროდსკის მხარესაა და ა.შ.

„რა ლიტერატურა! მისთვის მხოლოდ იმ საგნად ვიქეცი, რომელიც მარინასთან შეხვედრას უშლიდა“, — წუხდა ბობიშევი.

ბროდსკი იხსენებს, თუ როგორ უთვალთვალებდა ერთხელ მარინას, შემდეგ კი დევნა შეწყვიტა:

„ნამდვილი მიზეზი იმისა, თუ რატომ გავერდი, ის იყო, რომ უეცრად გავაცნობიერე ჩემი გახელების ხასიათი. ეს იყო საკბილოს დადევნებული მონადირის სიხარული — სხვაგვარად, რალაც ატავისტური, პირველყოფილი... ამ განცდას არაფერი ჰქონდა საერთო ეთიკასთან, სინდისის ქენჯნასთან, ტაბუსა და სხვა მისთანებთან. სულაც არ მრცხვენოდა, რომ ჩემი გოგონა საკბილოს ადგილზე დაუაყენე. უბრალოდ, გადაჭრით უარვეყავი მონადირეობა. ტემპერამენტის საკითხია, არა? ჯაშუშებიც იმიტომ კი არ გვძულს, რომ ევოლუციის კიბის დაბალ საფეხურზე დგანან, არამედ იმიტომ, რომ ლალატი აიძულებთ დაქვეითებას“.

ბობიშევმა მარინაზე დაქორწინება გადანყვიტა. მარინას ამის გაგონებაც არ სურდა — იოსიფს ამ წინადადებით უკვე მოებზრებინა თავი.

შინ ჩაიკეტა. ბობიშევისთვის აღარ დაურეკავს. თვითონ კი ტელეფონი არ ჰქონდა.

ბობიშევს შვებულების დარჩენილი დღეების ნაცნობ აგარაკზე გატარება უცდია. მეგობრებს უთქვამთ, რომ ბასმანოვასგან ნაჩუქარი დანა ბროდსკის წაელო და არც მათ უცდიათ ხელის შეშლა. ბობიშევის საყოველთაო ოსტრაკიზმიც იქ დაინყო: მეგობრებმა ბობიშევი გაკიცხეს და მისი იქ დარჩენა შეუძლებლად მიიჩნიეს. 1964 წლის 13 თებერვალს ბროდსკი მოულოდნელად დააპატიმრეს.

დაინყო პოეტზე ღირსების ამყრელი ექსპერიმენტების ჩატარება: წინასწარი დაკავების საკნები, ფსიქიატრიული საავადმყოფოები, სასამართლოები... ევგენი რეინის შენიშვნით, სასამართლო სხდომები კარგა ხანს ვაგრძელდა, რის გამოც ლენინგრადის ინტელიგენციასა და ლიტერატურის ახლო-მახლო მყოფ კომპანიამ იშვა ერთგვარი უსაფრთხო ოპოზიცია: სწორედ იქ და, არა — ბროდსკის უახლოეს მეგობრებში, დაიბადა ბობიშევისათვის ბოიკოტის გამოცხადების იდეა.

იაკობ გორდინი იხსენებს, რომ ელემენტარულ თანაგრძნობა არ გასჩენია მარინასა და ბობიშევის საქციელისადმი და ვერც ვერავითარი ახსნა-განმარტება შეაცვლევინებდა აზრს.

„ორი საუკეთესო მომენტი ჩემს ცხოვრებაში. პირველი ის, როცა მარინა გამოჩნდა მილიციის განყოფილებაში, სადაც ერთი კვირა თუ ათი დღე გავატარე. შიდა ეზოში უცებ კნავილი გავიგონე — მარინას შიგნით შემოელნია და გისოსებს იქიდან კნაოდა... მეორე ის, როცა საგიჟეში ჩამსვეს და ეზოში მარინა დავლანდე... არსებობს რაღაც, რომელიც იმაზე მნიშვნელოვანია, რაც ხდება“, — იხსენებდა ბროდსკი.

1964 წლის 13 მარტს გამართულმა სასამართლომ პოეტს მუქთახორობისათვის ხუთი წლით გადასახლება და ფიზიკური მუშაობა მიუსაჯა. ბროდსკი არხანგელსკის ოლქის კანოშის რაიონის სოფელ ნორენსკში გადასახლეს.

* * *

ქალაქიდან გაქრა ბასმანოვაც. ბობიშევისთვის ინტუიციას უკარნახია, სად შეიძლებოდა ყოფილიყო მარინა. წასულა არხანგელსკში და მართლაც იქ აღმოუჩენია. რაყიფებს შორის შეტაკება გარდაუვალი გახდა. შესაძლოა, იქვე მიყრილი ცულებიც გამოეყენებინათ. ბოლოს ბროდსკის უთქვამს, ცარიელი ხელით ვიჩხუბოთო. ბობიშევი აღიარებს, რომ ჯიბეში სახარატო დანა სდებია, თუმც, აღარ გამოუყენებია, რადგან მარინას რაღაც უთქვამს ყურში ბროდსკისთვის და ეს უკანასკნელიც დამშვიდებულია. ბობიშევი და მარინა ლენინგრადში დაბრუნებულან. მემუარისტები შენიშნავენ, რომ მარინას ნორინსკში ყოფნისას ბროდსკის ლექსებსაც ბედნიერი ელფერი მიეცათ, რაც სათაურებშიც კი ჩანს: „ბედნიერი ზამთრის სიმღერა“, „თაფლობის თვის ციცქნა ნაჭერი“, „ინგლისური საქორწინო სიმღერებიდან“...

იაკობ გორდინის თქმით, ვერასოდეს აპატიებს თავს, რომ 1964 წელს გადასახლებაში მყოფ ბროდსკის ეგგენი რეინის თხოვნით ამ უკანასკნელის პოემა „თვალი და სამკუთხედი“ წაუღო. რეინს მიაჩნდა, რომ ბროდსკისათვის საინტერესო იქნებოდა მისი პირადი დრამის პოეტური აღწერა. ბროდსკის თვალი გადაუვლია ხელნაწერისათვის, შუბლი შეუჭმუხნავს და მისთვის ჩვეული ყესტით — თავში ხელის შემოკვრით — გამოუხატავს ტანჯვა:

„რისთვის ჩამომიტანე ეს?“

როგორც ამბობენ, მარინა კიდევ ჩასულა ნორინსკში.

ერთხელაც, ცრემლმორეულსა და ბროდსკისგან ოთხი თვის ორსულს ბობიშევისთვის მიუკითხავს და აბორტის გასაკეთებლად გაყოლა უთხოვია. ბობიშევს ეს აზრი უარუყვია. ხუთი თვის შემდეგ კი დათანხმებულა, მარინა ასეთ მდგომარეობაშიც მიეღო. ბობიშევი ირონიულად შენიშნავდა, არლეკინიდან პიეროდ გადავიქეციო.

ვითარება ისევ მარინას გადაწყვეტილებამ დაძაბა: დედა-შვილი სამშობიაროდან ბობიშევის ნაცვლად შინ გადასახლებიდან ახლად დაბრუნებულმა ბროდსკიმ გამოიყვანა. ჯერ დიდი დრამატული თეატრის მხატვრის ედუარდ კოჩერგინის სახლში ყოფილან, შემდეგ მარინა და ბავშვი ბასმანოვებთან გადასულან, სადაც ბროდსკის არ ილებდნენ. (სხვათა შორის, მარინამ ანდრეი ბასმანოვად გააფორმა). იქ ცოტა ხანს ბობიშევიც სტუმრობდა, შემდეგ ფეხი ალუკვეთია.

ვლადიმირ უფლიანდის თქმით, იოსიფი მიდიოდა მასთან, ტიროდა... კი არ ნუნუნებდა, ბრაზობდა: ეერ გაეგო, რა აკლდა სამაგალითო ქმრობისათვის! უფლიანდი ორ მიზეზს ასახელებს: პირველი მეტოქეობა იყო: ცოლს თავი პირველ მზეთუნახავად მიაჩნდა, ქმარს — პირველ პოეტად; მეორე — ეკონომიკური გაჭირვება გახლდათ. იოსიფთან ცხოვრება, ალბათ, რთული იყო. ქალს სურდა სიასამურის ქურქით ევლო, იოსიფს კი ყავის ფულის შოვნაც უჭირდაო.

იოსიფს იშვიათად შეეძლო მარინასა და შვილის ნახვა — ბასმანოვები შინ არ უშვებდნენ. დაიწყო ხანმოკლე, მაგრამ ხშირი რომანების ხანა. ლიზა აპრაქსინა, შემდგომში მსახიობ ოლეგ დალის მეუღლე იხსენებს თავის ვნებიან გატაცებას:

„იოსიფს არშიყობის ძალზე თავისებური მეთოდი ჰქონდა: ელვისებურად გესხმოდა თავს, მაშინვე პაემანზე გითანხმდებოდა და ამბობდა, რომ გაცნობა ყველაზე კარგია ველოსიპედით სეირნობისას“... თუმც, ეს რომანები მალე ბეზრდებოდა. ისევ მარინას იხსენებდა. ამერიკაში გადახვენამდე მან მოასწრო მოსკოველი და პეტერბურგელი ლამაზმანებისათვის თავბრუს დახვევა. განსაკუთრებულად კონცენტრირებული იყო მეგობართა ცოლებზე — რამდენიმე ოჯახიც კი დაანგრია, თანაც — ყოველგვარი სინდისის ქენჯნის გარეშე. თავის დროზე ხომ არავის შეპბრალებია — მაშ, თვითონ რატომღა უნდა გაფრთხილებოდა სხვებს?

უყვარდა თუ რა მარინას ბროდსკი? არავინ იცის ზუსტი პასუხი. ბევრი ფიქრობს, რომ ბროდსკი და ბასმანოვა ერთმანეთის შესაფერისი წყვილი იყო: ორივეს გრძნობა ხელიდან გასხლტომის საფრთხისა და განუხრელი გავლენის დაკარგვის შიშით მძაფრდებოდა.

ბროდსკის 1972 წლამდეც შეეძლო სსრკ-დან ნასვლა, მაგრამ დროს წელავდა, მარინასთან დაბრუნება ეიმედებოდა. 1972 წელს ყველაფერი დასრულებულად ჩათვალა. ის აგარაკიც კი მოინახულა, სადაც ულალატეს — ასე ვთქვათ, მისი პიროვნულ-პოეტური ცხოვრების სიმბოლოს გამოემშვიდობა.

ამერიკაში გადაბარგებული ბროდსკი ფულს უგზავნიდა მარინასა და შვილს. ანდრეი რამდენჯერმე ჩასულა კიდეც შტატებში. ურთიერთობა დიდად არ აენყოთ. ვლადიმირ უფლიანდის მტკიცებით, როცა ბროდსკის ლექსი „ტიბერიუსის ბიუსტი“ და სტროფი — „და

სალამს გიძღვნი — შენც ხომ კახპა გყავდა მეუღლედ!" — ნაუკითხავს, დაუქადნია, დედის შუურაცხყოფას არ ვაპატიებო.

ამბობენ, რომ მარინა მზადაც კი იყო, მასთან ნიუ-იორკში გასამგზავრებლად, მაგრამ თვითონ ბროდსკიმ აღარ მოინდომა — ალბათ, იმიტომ, რომ ყველაფერი იმ ცხოვრებაში დასრულდა, აქ კი მარინას ადგილი აღარ იყო.

ბროდსკის ბობიშევთან ურთიერთობა შტატებში ცხოვრების დროსაც არ აღუდგენია, თუ არ ჩავთვლით დიმიტრის ინიციატივით გამართულ ერთ სატილეფონო საუბარს წმინდა ლიტერატურულ (კერძოდ, ახმატოვაზე) თემაზე.

ანდრეი ბასმანოვმა ვერ მოასწრო, დედის გაკილვის გამო შური მამაზე ეძია.

55 წლის ბროდსკი 1996 წელს გარდაიცვალა (გამალოვი 2000: ულანოვი 2004: ბობიშევი 2002: არმალინსკი 2003:).

* * *

სიკვდილამდე ექვსი წლით ადრე ბროდსკიმ დაწერა ბასმანოვას უარსაყოფი ლექსი.

ლუდმილა შტერნს ნერილი გაუგზავნია მეგობრისთვის:

„ჯოზიფ, მაპატიე ან უარმყავი, მაგრამ დუმილი არ შემიძლია. რა ამცნე ამ ლექსით სამყაროს? რომ, ბოლოს და ბოლოს, გადაიყვარე მ.ბ. და მისი მზერისგან ოცდახუთი წლის შემდეგ გათავისუფლდი? ქრონიკული სენისაგან განიკურნე? რაში დასჭირდა „ეთერის ნებიერ ძეს“ ოკეანის იქით მცხოვრები ქალისთვის შეფურთხება, ქალისთვის, რომელიც „ანგელოსებსა და ღმერთზე მეტადაც კი უყვარდა?“

ბროდსკის არაფერი უპასუხია.

დამონებანი:

არმალინსკი 2003: Армалинский М. Постстрочный комментарий к Бобышеву, человеку тексту. განთავსებულია 2003 წლის 3 სექტემბრიდან, მის.: <http://www.mipco.com/win/GEr100/html>

ბლომბერგი 2008: Бломберг С. Арлекин, Пьеро, Коломбина... (О Дмитрие Бобышеве, Иосифе Бродском и Марине Басмановой), განთავსებულია 2008 წლის 27 მაისიდან, მის. [http:// www. jerusalem-korczak-home.com/kk/ya/13.htm](http://www.jerusalem-korczak-home.com/kk/ya/13.htm).

ბობიშევი 2002: Бобышев Д. Я здесь!, журнал «Октябрь», №11, 2002.

ბროდსკი 2008: ბროდსკი ი. მშენიერი ეპოქის დასასრული. თარგმნა, წინასიტყვაობა, გამოკვლევა და შენიშვნები დაურთო გია ჯოხაძემ. თბ.: 2008.

გამალოვი 2000: Гамалов А. «Пока ты была со мною, я знал, что я существую»..., განთავსებულია 2000 წლის დეკემბრიდან, მის.: <http://www.kariera.orc.ru/12-00/loveKo56.html>;

გორდინი 2000: Гордин Я. Переключка во мраке. СПб., 2000.

ნარკვევები... 2000: Сочинения Иосифа Бродского, т.VI, М., 2000.

- ნედოპიეინი... 2008: Недошивин В., Лепский Ю., «М.Б», Российская газета –
Федеральный выпуск, № 4668 от 24 мая, 2008.
- ულანოვი 2004: Уланов М. Опыт одиночества: Иосиф Бродский, журнал «Другие
Берега», № 3; 2004.
- უფლიანდი 2004: Уфлянд В. Иосиф Бродский в любовном треугольнике,
განთავსებულია 2004 წლის 19 მარტიდან, მის.:
<http://www.scm40.ru/outpeople/destiny/10265>;
- რეინი 2004: Рейн Е. «Свидетели обвинения не знали, о ком идет речь...»,
განთავსებულია 2004 წლის 17 თებერვლიდან, მის.:
<http://www.izvestia.ru/person/article44409/?print>



გამომცემლობა „უნივერსალი“

თბილისი, 0179, 0. შავაშვილის გამზ. 1, ☎: 22 36 09, 8(99) 17 22 30

E-mail: universal@internet.ge