შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ზოგადი და შედარებითი
ლიტერატურათმცოდნეობის ინსტიტუტი

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Institute of General and Comparative Literary Studies

კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული ასოციაცია

Georgian Comparative Literature Association

სჯანი

ყოველწლიური სამეცნიერო ჟურნალი

ლიტერატურის თეორიასა და შედარებით ლიტერატურათმცოდნეობაში

Sjani

Annual Scholarly Journal of Literary Theory and Comparative Literature

15

Institute of
Literature Press

ლიტერატურის
ინსტიტუტის
გამომცემლობა

UDC (უაკ) 821.353.1.0(051.2)
ს-999

რედაქტორი

ირმა რატიანი

სარედაქციო კოლეგია

ლევან ბრეგაძე
თამარ ბარბაქაძე
თეიმურაზ დოიაშვილი
მაკა ელბაქიძე
ირაკლი კენჭოშვილი
გაგა ლომიძე
თამარ ლომიძე
ბელა წიფურია

სარედაქციო კოლეგიის საპატიო წევრები

მანფრედ შმელინგი (გერმანია)
რაჰილა გაიბულაევა (აზერბაიჯანი)
რუდოლფ კროიტნერი (გერმანია)
მაია ბურიმა (ლატვია)
რუტა ბრუზგენე (ლიტვა)

პასუხისმგებელი მდივანი

სოლომონ ტაბუცაძე

Editor

Irma Ratiani

Editorial Board

Levan Bregadze
Tamar Barbakadze
Teimuraz Doiashvili
Maka Elbakidze
Irakli Kenchoshvili
Gaga Lomidze
Tamar Lomidze
Bela Tsipuria

Honorary Members of Editorial Board

Manfred Schmeling (Germany)
Rahilya Geybullayeva (Azerbaijan)
Rudolf Kreutner (Germany)
Maja Burima (Latvia)
Rūta Brūzgienė (Lithuania)

Responsible Editor

Solomon Tabutsadze

სჯანი 15, 2014, მაისი

რედაქციის მისამართი:
საქართველო,
თბილისი 0108,
მ. კოსტავას ქ. 5
ტელ.: (+995 32) 2 99-63-84
ფაქსი: (+995 32) 2 99-53-00
www.litinstituti.ge
E-mail: litinstituti@yahoo.com

Sjani 15, 2014, May

Address:
Georgia,
Tbilisi 0108,
M. Kostava St. 5
Tel.: (+995 32) 2 99-63-84
Fax: (+995 32) 2 99-53-00
www.litinstituti.ge
E-mail: litinstituti@yahoo.com

© თსუ შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
©კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული ასოციაცია (GCLA)
ISSN 1512-2514

შინაარსი

Contents

ლიტერატურის თეორიის პრობლემები

ივანე ამირხანაშვილი
აგიოგრაფიის ანტიგმირი

გაგა ლომიძე
რენესანსი: კონტექსტი

ირაკლი კენჭოშვილი
„დონ კიხოტი“: ალორძინების ხანის ჟანრთა სინთეზი

პოეტიკური პრაქტიკები

თემურ კობახიძე
ტომას ელიოტის „ოთხი კვარტეტის“ მითოპოეტიკური კატეგორიები

კონსტანტინე ბრეგაძე
ფრანც კაფკას ნოველა „განაჩენის“ (“Das Urteil”) ეგზისტენციალური სივრცე (ჰერმენევტიკული ინტერპრეტაცია)

რაჰილა გეიბულლაევა
ვარსკვლავური პერსონაჟი შაჰ-აბასი, მსხვერპლშენირვა და ვარსკვლავური მეტამორფოზები მ.ფ.ახუნდოვის თხზულებაში „მოტყუებული ვარსკვლავები“

ნინა ბერნადსკაია
თანამედროვე უკრაინული რომანის განვითარების ძირითადი ტენდენციები

Problems of Literary Theory

7 **Ivane Amirkhanahvili**
The Anti-Hero in Hagiography

12 **Gaga Lomidze**
Renaissance: Context

21 **Irakli Kenchoshvili**
“Don Quixote”: A Synthesis of Genres of Renaissance Era

Poetical Practices

29 **Temur Kobakhidze**
Myth-Making in T. S. Eliot's Four Quartets

48 **Konstantine Bregadze**
Existencial Space in Franz Kafka's Short Story “The Verdict” (“Das Urteil”) (Hermeneutical Interpretation)

61 **Rahilya Geybullayeva**
Stellar personage Shah Abbas, sacrifice motiff and star metamorphose in Mirza Phatali Akhundov's story “The Decieved Stars”

74 **Nina Bernadskaya**
Basik Trends of the Development of Ukrainian Novel

ირინა რაბინოვიჩი
რებეკა ჰაინმენის პოეზია: ხელოვანის პორტრეტი, როგორც „დედა და ცოლი ისრაელში“

82 **Irina Rabinovich**
Rebekah Hyneman's Poetry: A Portrait of the Artist as "The Mother and Wife in Israel"

ლიტერატურისმცოდნეობის ქრესტომათია

Chrestomathy of Literary Theory

ჰანს-გეორგ გადამერი
გაგების წრის შესახებ

96 **Hans-Georg Gadamer**
Vom Zirkel des Verstehens

ლექსმცოდნეობა

Theory of Poetry

თამარ ბარბაქაძე
იოსებ გრიშაშვილის ურითმო (თეთრი) ლექსები

104 **Tamar Barbakadze**
Ioseb Grishashvili's Unrhymed (Blank) Verses

ფილოლოგიური ძიებანი

Philological Researches

მაია ნინიძე
კლასიკოსთა თხზულებების აკადემიური გამოცემა და თანამედროვე ტექნოლოგიები

115 **Maia Ninidze**
Scholarly Editions of Georgian Classic Authors and the Use of Modern Technologies

მარიამ კარბელაშვილი
„ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტის პრობლემა გეოპოლიტიკის კონტექსტში: საქართველო — ევროპა თუ აზია?

126 **Mariam Karbelashvili**
Problem of the Plot of "The Knight in the Panther's Skin" in Geopolitical Context: Georgia – Europe or Asia?

ანნა სკურტული
ემიგრაცია და მეტაისტორია

144 **Anna Skurtul**
Emigration and Metahistory

მაია ვარსიმაშვილი-რაფაელი
მასალები გრიგოლ რობაქიძის შესახებ ჟენევის სახელმწიფო არქივიდან

157 **Maia Varsimashvili-Raphael**
Information about Grigol Robakidzé Obtained from the Geneva State Archives

ინტერპრეტაცია

მაკა ელბაქიძე 173
ტანსაცმლის ტარების ეტიკეტი შუასაუკუნეების მწერლობაში

რამაზ ჭილაია 183
ქალაქური პარადიგმა (ფრაგმენტები)

კრიტიკული დისკურსი

ტატიანა მეგრელიშვილი 190
პოსტმოდერნისტული ნარატიული სტრატეგიების საზღვრები (აკუნინი-ჩხარტიშვილი. „არისტონომია“)

ფოლკლორისტიკა — თანამედროვე კვლევები

რუსუდან ჩოლოყაშვილი 203
ორმაგობის პრინციპის დაცვა ზღაპრულ ეპოსში

მარინე ტურაშვილი 209
ქართული ხალხური ცხოველთა ზღაპრების კომპარატივისტული ანალიზის ზოგიერთი საკითხი (საარქივო მასალების მიხედვით)

კულტურის პარადიგმები

ირინე მოდებაძე 218
ტრანსმუტაცია თანამედროვე ქართული კულტურის სემიოტიკურ სივრცეში

Interpretation

Maka Elbakidze 173
Dressing Etiquette in the Medieval Literature

Ramaz Chilaia 183
Urban Paradigms (Fragments)

Critical Discourse

Tatiana Megrelishvili 190
Border of Postmodern Narrative Strategies (Akunin-Chkhartishvili. "Aristonomiya ")

Folkloristics – the Modern Researches

Rusudan Cholokashvili 203
Defense of the Binary Principle in Epic Fairy Tale

Marine TuraSvili 209
Several Questions of the Comparative Analysis of the Georgian Animal Tales (According to the Archive Materials)

Paradigms of Culture

Irine Modebadze 218
Transmutation in the Semiotic Space of Contemporary Georgian Culture ("A Trip to Karabakh ")

მემორია

თამარ ბარბაქაძე 237
გამზიარებელი

აკაკი ხინთიბიძე 245
გამოთხოვება ძველ თბილისთან

გამოხმაურება, რეცენზია

ივანე ამირხანაშვილი 252
თაობათა კავშირი —
კულტურის ნიშანი

ლევან ბრეგაძე 254
ანალიტიკური რომანი
ბალზაკის ნოველაზე
(როლან ბარტის „S/Z“-ის
ქართულად გამოცემის გამო)

ახალი წიგნები

მოამზადა ***გაგა ლომიძემ*** 259

Memoria

Tamar Barbakadze 237
Confider

Akaki Khintibidze 245
"Farewell to Old Tbilisi" by
Ioseb Grishashvili

Reviews, Comments

Ivane Amirkhanashvili 252
The Connection of Generations
- Mark of the Culture

Levan Bregadze 254
Analytical Novel on Balzac's
Short Story
(for the Georgian edition of
"S/Z" by Roland Barth)

New Books

Prepared by ***Gaga Lomidze*** 259

ივანე ამირხანაშვილი
(საქართველო)

აგიოგრაფიის ანტიგმირი

აგიოგრაფიული ტექსტის მამოძრავებელი ძალაა დაპირისპირება: გმირი — ანტიგმირი. ეს ის სქემაა, რომელსაც ანტიკურ დრამაში ვხედავთ: პროტაგონისტი — ანტაგონისტი.

გმირის პიროვნება სამგანზომილებიანია — გული, სული და სხეული; ანტიგმირს მხოლოდ ერთი საწყისი აქვს — სხეული. ამიტომ წარმოადგენს არა პიროვნებას, არამედ ძალას, მძლავრს, გაარსებითებულ ადიექტივს. თუმცა მისი ძალა ილუზიაა. ანტიგმირს სული რომ ჰქონოდა, ის იქნებოდა ტრაგიკული სული; გულიც რომ ჰქონოდა, იქნებოდა ტრაგიკული პიროვნება.

პიროვნება (გმირი) სულის კორელატია, ღვთაებრივი სულის. იგი დამოუკიდებლად ახორციელებს კავშირს სამყაროსთან და ეს კავშირი ვლინდება ქმედების სახით, რომელიც არის საქციელი, შრომა.

აგიოგრაფიული სუბიექტი ანუ გმირი არის ქრისტიანული კულტურის ობიექტი, რომელსაც ვერ გაიგებ, თუ არ გაარკვიე, რისთვის არსებობს, რას ამტკიცებს, რას უარყოფს. ამის გარკვევაში გვეხმარებიან გმირის ირგვლივ მოქმედი პერსონაჟები, რომლებსაც მკაცრად ფუნქციური მნიშვნელობა აქვთ. ისინი ფონს ქმნიან მთავარი გმირის წარმოსაჩენად (ფარულავა 1982: 214).

ანტიგმირის ქცევა, მოქმედება არის ის, რასაც ფუნქციას უწოდებენ. მისი მთავარი თვისებაა განმეორება, უცვლელობა, მდგრადობა (პროპი 1984: 33).

განწყობის თეორიას თუ გავითვალისწინებთ, ეს არის ფიქსირებული განწყობა, რომელიც ტოტალურად ბატონობს სხვა განწყობებზე და არ აძლევს მათ თავის წარმოჩენის საშუალებას; ნებისმიერ ადეკვატურ განწყობას ახშობს და მის ადგილს თვითონ იკავებს და მუდმივი აქტივაციის რეჟიმში რჩება (უზნაძე 1977: 62).

ანტიგმირი არ არის „თვითმოძრავი ჭური“, ეს არის ანგაჟირებული პერსონაჟი, პრაქტიკული დანიშნულების საგანი, გამადიდებელი შუშა, რომლის მეშვეობით ავტორი კონფლიქტის არსს ათვალსაჩინოებს. ერთნიშნაა და მონოსემანტიკური ხასიათი აქვს. სავსებით ჩაკეტილი აქვს ესთეტიკური ველი. არ გააჩნია მეორე, შინაგანი ბუნება. მოკლებულია პლასტიკურობას.

მისი პიროვნულობის ადგილი ცარიელია. დარჩენილია ფორმა. ამავე დროს, მოკლებულია იდეურ პათოსს, რითაც სავსეა გმირი. ტიპური, განმაზოგადებელი, საერთო მასში არის იმდენად, რამდენადაც თავის თავს იმეორებს. არარსებული შინაგანი ფორმა გამოიხატება გარეგნული ფორმით, რომელიც სხვა არაფერია, თუ არა სტერეოტიპი.

დიფერენცირებულად, ცალ-ცალკე აღიქვამ იმას, რაც თვითონ არის და იმას, რასაც წარმოადგენს, რასაც გამოხატავს. ის ხასიათდება არა საქციელის, ქმედების ან ჟესტის მიხედვით, არამედ პრინციპის მიხედვით. ზედმეტია საუბარი

ინდივიდუალიზაციაზე. შეუძლებელია მოითხოვო მისგან ის, რაც მასში არ არის. „მსახიობია“ და ასრულებს როლს დადგენილი პრინციპის მიხედვით. მისი ხასიათის „გამოწვლილვა“ ხდება იმ მომენტებში, როდესაც არ „თამაშობს“. მაგალითად, ვარსქენის ხასიათის „არააგიოგრაფიულ“ შტრიხებს ვამჩნევთ მაშინ, როცა გამოდის დაპირისპირების რეჟიმიდან და თავის თავს უბრუნდება. ერთი ასეთი „გათიშვა“ ემართება მეცამეტე თავში: შუშანიკის შემონათვალს მოუტანს ძუძუმტე ციხიდან — როგორ დავბრუნდე, როცა შენ თვითონ მითხარი, მანდედან ცოცხალი ველარ გამოხვალო. „ნანდვილვე ვთქუ ეგე!“ — იტყვის ვარსქენი. აღიარებს, რომ შეცდა, უფრო სწორად, თავისივე ნათქვამი რომ დაავიწყდა.

არის შინაგანი კავშირი ინდივიდუალიზმის „გამონათებასა“ და სავალდებულო ქცევას შორის. შესაძლოა ეს იყოს განუხორციელებელი დიალექტიკა, უძრაობაში ჩარჩენილი მექანიზმი ხასიათისა.

ვარსქენი ინდივიდუალისტია. მოქმედებს თავისი სქემის შესაბამისად. იღებს ინიციატივას. იწყებს როგორც გამარჯვებული, ამთავრებს როგორც დამარცხებული. ცვლის საგანთა არსებულ რიგს, მაგრამ ცვლილებანი მისსავე საწინააღმდეგოდ ამოქმედდება. ერთი მხრივ, ვარსქენი არის გამანადგურებელი ძალა, მეორე მხრივ, კონსტრუქციულია იმ მხრივ, რომ ქმნის ნარატივს. მის გარეშე არ იქნებოდა ამბავი, ფაბულა, სიუჟეტი. ერთი სიტყვით, არ იქნებოდა ქმედითი ანტინომიურობის ენერგია, რომელიც იწვევს და მუხტავს ავტორის შთაგონებას.

ანტიგმირის ქცევა დეტერმინირებულია, განსაზღვრულია მოვლენათა განვითარებით. ის ექსტრიმს ახორციელებს ავტონომიურად, განსაზღვრული მიზნით. ამიტომ მოკლებულია ცოცხალ მთლიანობას. მასში არის ანგარიში და არ არის სიყვარული — ცოცხალი ენერგიის უმაღლესი გამოვლინება. მსოფლმხედველობას ზღუდავს პრაქტიკული მიზანი. თვითცნობიერებას ამწყვდევს თავის თავში, სადაც თვითონაც იკეტება, როგორც ლოკოკინა ნიჟარაში. ქმედება პიროვნულობის გარეშე. ბოროტება ბოროტების ფორმაში. ეს ფორმა ბოლომდე აბსტრაქტული ვერ იქნება. იმდენად, რამდენადაც წარმოადგენს სინამდვილის ნიშანს, ყოფიერების ნებას, დანიშნულების საგანს.

გასაზიარებელია თვალსაზრისი, რომ „ადამიანები და საგნები შეიცავენ მხოლოდ იმ ელემენტებს და მხოლოდ იმ თანაფარდობით, რომელიც საჭიროა იმისათვის, რათა შეასრულონ თავიანთი დანიშნულება“ (გინზბურგი 1979: 7).

პერსონაჟის საქციელის ინდექსი თავიდანვე ეძლევა მკითხველს. ეგრეთ წოდებული გაცნობის ფორმულა მისთვის არ არსებობს, ვინაიდან თავიდანვე წარმოსდგება კონფლიქტის მხარედ. ვარსქენის გამოჩენა და მისი პირველადი დახასიათება თითქმის ერთდროულია. ერთ რიტმშია მოქცეული. მეტიც, მკითხველი მას გაცნობამდე „იცნობს“. ყველა ანტიგმირში ზის „ნაცნობი უცნობი“. შეიძლება ამას დავარქვათ ფაქტორი, მამოძრავებელი ძალა, რომელიც განსაზღვრავს ჟანრის ხასიათს, სტილს, ფორმას.

არსებობს მთავარი კონფლიქტი. არ არსებობს მიკროკონფლიქტი. წინააღმდეგობის პრინციპი სიუჟეტის მამოძრავებელი ენერგიაა, ანტინომია — ორწევრა ერთიანობა. წაკითხვის არსი: ერთი ამტკიცებს თავის სიმაღლეს, მეორე — სიმდაბლეს, ერთი — ზნეობის სიწმინდეს, მეორე — ზნეობის ვულგარულობას. პო-

ლარიზაციის სათავეშია საქმე, ღვაწლი, სიწმინდე. ასე იქმნება წინააღმდეგობის ეფექტი. ეს თითქმის იგივეა, რაც მხატვრული ეფექტი.

ანტიგმირის ფუნქცია მყარია. მისი თეორია და პრაქტიკა ერთი მთლიანობაა. ის არის სიმბოლო, მეტაფორული სახე ოპოზიციური მხარისა. ეს, რაც შეეხება გარეგნულ მხარეს. შინაგანად მაინც აბსტრაქციისაკენ მიდის. ცალმხრივი სუბიექტურობა შობს აბსოლუტურ უარმყოფელობას, რომელიც კონკრეტულობას შორდება. აგრესია გადაიზრდება იდეისადმი მონურ მორჩილებაში. ანტიგმირს ამოძრავებს არა პრაქტიკული მიზანი, არამედ წინააღმდეგობის იდე-ფიქსი. მისი მრისხანება ჰგავს ჭექა-ქუხილს, რომელსაც წვიმა არ მოჰყვება.

დაპირისპირება ვითარდება დროში, რომელიც ამზადებს გმირის ამაღლებას, და ანტიგმირის დაცემას, გაქრობას, უძალოქმნას.

ანტიგმირი უცერემონიოდ შემოდის ან შემოჰყავს მოვლენათა განვითარებას. მისი გამოჩენა დისონანსურია, არღვევს ჰარმონიას, არის მკვეთრი, შემოაქვს ინტრიგა, აღვივებს დაპირისპირების მუხტს. დაპირისპირებული მხარეები მკაცრად იცავენ სიუჟეტურ ხაზს. წუთითაც არ შეუძლიათ გადაუხვიონ, რადგან „კანონს“ თამაშობენ, აგიოგრაფიულ სცენარს.

ვარსქენსა და შუშანიკს შორის „მოსისხლეობა იქმნა“. დაღვრილი სისხლი არის განმწმენდელი ცოდვათა მისთა, ხოლო ვარსქენისთვის წარმომაჩინებელი ცოდვათა მისთა. ვარსქენს ყოველი ნაბიჯი ღვთისგან აშორებს, შუშანიკს აახლოვებს.

დაპირისპირების დასაწყისში ზოგიერთი „მძლავრი“ კომპრომისს სთავაზობს მოწამეს, მაგრამ ფაქტობრივად ეს გადაბირების მცდელობაა, რასაც მოჰყვება კონფლიქტის უკიდურესობამდე გამწვავება. ერთნაირია მათი როლი, დასაწყისში „მძლავრი“, ბოლოში — არარაობა.

კინემატოგრაფიაში არსებობს ცნება „წაფენა“, როდესაც ერთი კადრი თანდათან ქრება და ჩნდება მეორე. წაფენის „წესით“ ქრებიან მსაჯული ამირა („წამება ჰაბოისი“), მარზაპანი („ევსტათი მცხეთელის წამება“), ჯაფარ ძე აბრაჰამისი („კონსტანტი კახის წამება“), ამირა („გობრონის წამება“), მურვან ყრუ („დავით და კონსტანტინეს წამება“) და სხვები.

ანტიგმირი ცნობიერებას არ ავითარებს რეფლექსიის მიმართულებით, რადგან მასში არ არსებობს დიალექტიკის კანონი. სამაგიეროდ, დიალექტიკა აქვს ჟანრს, რომელიც ახორციელებს რიტუალურ სცენარს წინასწარ განსაზღვრული ფინალით.

გმირი-ანტიგმირის დაპირისპირება — ეს არის ორ-„ნაცნობიანი“ განტოლება, რომლის ამოხსნა პასუხით იწყება. „მარტვილობაში“ ის სიუჟეტური ღერძის როლს ასრულებს, „ცხოვრებაში“ კი დამხმარე რგოლის ფუნქციას.

დამოწმებანი:

Ginsburg, Lidia, *O literaturnom Geroe*. Leningrad: „sovetskiy pisatel", 1979 (Гинзбург, Лидия. *О литературном герое*. Ленинград: „Советский писатель", 1979).

P'rop'p', Vladimir. *Zgap'ris Morpologia*. Tbilisi: gamomtsemloba „metsniereba", 1984 (პროპი, ვლადიმირ. *ზღაპრის მორფოლოგია*. თარგმნა და წინასიტყვაობა დაურთო მარიამ კარბელაშვილმა. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება", 1984).

Uznadze, Dimitri. *Shromebi*, t.VI, Tbilisi: gamomtsemloba „metsniereba", 1977 (უზნაძე, დიმიტრი. *შრომები*. ტ.VI. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება", 1977).

Parulava, Griver. *Mkhat'vruli Sakhis Bunebisatvis Dzvel Kartul P'rozashi*. Tbilisi: gamomtsemloba „ganatleba", 1982 (ფარულავა, გრიგერ. *მხატვრული სახის ბუნებისათვის ძველ ქართულ პროზაში*. თბილისი: გამომცემლობა „განათლება", 1982).

Ivane Amirkhanashvili
(Georgia)

The Anti-Hero in Hagiography

Summary

Key words: hero, anti-hero, funktion.

The opposition "hero/anti-hero" is a driving force of a hagiographic text. This is the scheme that is seen in antique tragedy: protagonist-antagonist conflict.

The personality of a hero is three-dimensional: heart, soul and body; the anti-hero has only one beginning – the body. ThereforSe, the anti-hero represents not personality but a force, power, substantivized adjective. However, that power is an illusion. If the anti-hero had a soul, this would be a tragic soul; even if he had a heart, this would be a tragic person.

The place of his personality is empty. The form has been remained. At the same time, he is devoid of ideological pathos by which the protagonist is filled with. The typical, generalized and common present in him as much as he repeats himself. Nonexistent internal form is expressed by the outer form which is nothing but a stereotype.

He perceives what he is and what he expresses differentially, separately. He is characterized not by the behavior, action or gesture but according to the principle. Needless to say about individualization. It is impossible to demand from him what is not present in him. He is an "actor" and plays his role according to the established principle. The detailed study of his character occurs in the moments when he does not "play'.

The behavior of the anti-hero is determined, defined by the development of events. He realizes extreme autonomously, with definite purpose. That is why he lacks living integrity. There is self-interest in him but love as the highest manifestation of living energy is absent in him.

The practical purpose suppresses his world outlook. He locks the self-consciousness in one's own self where he closes himself like a snail in its shell. The action without personality. The evil in the form of evil. This form cannot be completely abstract, insofar as it represents a feature of reality, the will of existence, the object of destination.

The function of anti-hero is stable. Its theory and practice represent one wholeness. He is a symbol, metaphoric image of oppositional side. All this concerns the outer side. Internally still goes to abstraction. One-sided subjectivism gives rise to absolute negation which is detached from the specific. The aggression turns into servile submission to the idea.

The opposition hero/anti-hero is an equation with two "knowns", the solution of which begins with the answer. In the "Martyrdom" it plays the role of plot basics, and in the "Life" has the function of an auxiliary link.

გაგა ლომიძე
(საქართველო)

რენესანსი: კონტექსტი

დანტე „ღვთაებრივი კომედიის“ დასაწყისში წერს: „მივყევ უდაბნოს მცირე ბილიკს ზემოთ მიმავალს,/და როცა კალთას გორმახისას შევადგი ფეხი,/ფეხქვეშ ვიგრძენი მიწის სიმყარე“. თითქმის ანალოგიურ მოვლენას — ფეხქვეშ მიწის შეგრძნებას ვხედავთ ფრანცისკ ასიზელისადმი მიძღვნილ ჯოტოს ფრესკაში, კერძოდ, წყაროსთან დაკავშირებული სასწაულის ამსახველ სცენაში, სადაც ასიზელის თანამგზავრი წყაროსთანაა დახრილი და წყალს სვამს. ის მარჯვენა ფეხით მიწაზე მყარად დგას. და თუკი გავიხსენებთ ადრეული შუასაუკუნეების ფრესკებში ეთერში მოლივლივე არსებებს, დავრწმუნდებით, რომ ეს არის ერთ-ერთი პირველი შემთხვევა, როდესაც ფიგურამ წონა, სიმძიმე შეიძინა. აქედან იწყება ახალი — რენესანსული ხანა.

მაგრამ რა ხდებოდა მანამდე? შუასაუკუნეების მანძილზე სქოლასტიკოსები გამუდმებით არკვევენ, ცოდნა უპირატესია თუ რწმენა. ეს წინააღმდეგობა ყველაზე კარგად შუა საუკუნეებში მე-12 საუკუნის ბოლოს თომა აქვინელმა მოარიგა, ვინაიდან მან რწმენა და გონება დისპარატულ ცნებებად დასახა. რწმენა მარტო რწმენას ეფუძნება და მტკიცებულება არ არის საჭირო. მან ადამიანის ცხოვრება ორ სფეროდ დაყო: სფეროდ, სადაც მოქმედებს მხოლოდ რწმენა და სფერო, სადაც რწმენა არ არის საჭირო და სადაც ადამიანს შეუძლია საკუთარ ლოგიკას დაეყრდნოს და მისი კანონებით იმოქმედოს. თომა აქვინელის ეს მოსაზრება საფუძველს უყრის მთელ შემდგომდროინდელ წარმოდგენას: ადამიანს შეუძლია იცხოვროს საერო ცხოვრებით, ყველაფერი აკეთოს, რაც უნდა — ეს მისი საერო ცხოვრების, გონიერი ცხოვრების ნაწილია. რწმენას რაც შეეხება, მას შეუძლია ეკლესიაში ილოცოს. სწორედ ეს დებულება უყრის საფუძველს რენესანსულ ცნობიერებას. თუკი ადრეულ შუასაუკუნეებში ადამიანი მუდმივად ღმერთზე ფიქრობდა, ახლა უკვე ზოგჯერ ფიქრობს მასზე. ამ პერიოდშივე ევროპაში ჩნდება ვაჭრების ფენა, რომლებიც ამქვეყნიურ სიამოვნებასა და ფუფუნებაზე ზრუნავს. ამის პარალელურად არსებობს რაინდების ფენა, რომელიც იერარქიულია და ე.წ. რაინდული კოდექსის თანახმად ცხოვრობს, რისი ნაკვალევიც ცხადად ჩანს, ერთი მხრივ, „ვეფხისტყაოსნის“ გულანშაროში და, მეორე მხრივ, რუსთაველის პოემისეულ ინდოეთისა თუ არაბეთის რაინდულ საზოგადოებებში.

რენესანსის, არსებითად, კულტურული და ინტელექტუალური მოძრაობა იყო, რომელიც მჭიდროდ უკავშირდებოდა საზოგადოებას და პოლიტიკას, მე-14 საუკუნის მეორე ნახევრიდან მე-17 საუკუნის პირველ ნახევრამდე. ითვლება, რომ ამ მიმართულებას საფუძველი იტალიაში ჩაეყარა. როგორც აღნიშნავენ, რენესანსის წარმოშობას ნაწილობრივ ფლორენციაში შექმნილმა ხელსაყრელმა გარემომაც შეუწყო ხელი.

რენესანსი იყო მოძრაობა, რომელიც კლასიკური, ძველი ბერძნული და რომაული ცოდნის ხელახლა აღმოჩენას და გამოყენებას ითვალისწინებდა. რენესანსი სიტყვასიტყვით „ხელახლა დაბადებას“, „აღორძინებას“ ნიშნავს — ანუ აღორძინება არა სრულიად ახლის დაწყების გაგებით, არამედ — ძველის, ანტიკური სამყაროს ნააზრევის ინტერპრეტაციის, განახლების გზით.

ისტორიკოსები ამჟამად რენესანსს რამდენიმე გეოგრაფიული ნიშნით ყოფენ: იტალიური რენესანსი, ინგლისური რენესანსი, ჩრდილოური რენესანსი (რომელიც რამდენიმე ქვეყანას აერთიანებდა) და ა.შ.

ჩრდილოელი ჰუმანისტები და ხელოვანები უფრო მეტად დაინტერესებული იყვნენ ცხოვრებით და არა სილამაზით. ფრანსუა რაბლემ ცხოვრებისეულ სისრულეს მიაკვლია ქუჩებშიც და ციურ სხეულებშიც. ორი გოლიათის — გარგანტუას და პანტაგრუელის საშუალებით, რაბლე დაცინის ეკლესიას, უნივერსიტეტებს, სამონასტრო ორდენებს, თეოლოგებს, იურისტებს და ფილოსოფოსებს. ერაზმი, თავის მხრივ, ნაწარმოებში „სიბრიყვის ქებათაქება“ რწმენის ხანასა და ადამიანის ხანას შორის არსებულ კონფლიქტს დაცინის. რაბლესეული სიცოცხლით ტკბობის მსგავსად, ფლამანდელი მხატვრები თავიანთ ტილოებზე ასახავდნენ ტავერნებს, მთვრალი ადამიანებით სავსე უხამს დღესასწაულებს. ფლამანდელი მხატვრები ცხოვრებისადმი და მათი გარემომცველი სინამდვილისადმი სიყვარულს ასახავდნენ თავიანთ ხელოვნებაში. გერმანული ჰუმანიზმისთვის კი დეტალებით ტკბობა იყო დამახასიათებელი. დიურერთან ნაკლებად ვხვდებით იმ გრძნობისმიერ სილამაზეს, რასაც ვერმეერთან ან ფლამანდური სკოლის წარმომადგენლებთან. დიურერთან პრაქტიკულ ცხოვრებაზე სერიოზული დაფიქრება იგრძნობა.

მიმართება ანტიკურობასთან. რატომ ეძებდნენ რენესანსის ხანის მოღვაწეები მაგალითებს ანტიკურობაში? აშკარაა, რომ მათ არ აკმაყოფილებდათ აწმყო. ამისთვის ცდილობდნენ ეპოვათ წარსულის პრეცედენტები, აწმყოში დაგროვილ მოუგვარებელ კითხვებზე პასუხებს და ასე მივიდნენ ისინი კლასიკური სამყაროს ოქროს ხანამდე.

თუკი შუასაუკუნეებში არისტოტელე და მისი „ლოგიკა“ იყო წამყვანი ტექსტი, საღვთისმეტყველო ლიტერატურასთან ერთად, აღორძინების ხანის მოღვაწეებმა სიახლოვე იგრძნეს საბერძნეთსა და რომთან, განსაკუთრებით პლატონთან და ციცერონთან. მათ ფორმის მშვენიერების ძიება დაიწყეს და პლატონს მიაგნეს. ფლორენციელი სწავლულები იმდენად მოხიბლული იყვნენ პლატონის იდეებით, რომ მედიჩებმა პლატონის აკადემია აღადგინეს. პლატონის ახალ აკადემიაში, ფლორენციაში, ფილოსოფოსი მარსილიო ფიჩინო ცდილობდა პლატონის და მოსეს, სოკრატეს და ქრისტეს ნააზრევთა შეთანხმებას. ამგვარი მცდელობების შედეგი იყო მისტიკოს პიკო დელა მირანდოლას მხრიდანაც, რომელიც ახალი უნივერსალური რელიგიისთვის საფუძვლის შექმნას ცდილობდა და პლატონის იდეებს, ებრაულ კაბალას და ქრისტიანობას აერთიანებდა.

ჯორჯო ვაზარი მიიჩნევდა, რომ რენესანსის ხანის მოღვაწეებმა თავიანთი მზერა კლასიკური ანტიკურობისკენ — საბერძნეთის და რომისკენ მიმართეს, რომელიც სინათლის წყაროდ მიიჩნეოდა. სწორედ აქ მიაკვლიეს ოქროს ხანას. კლასი-

კურ სამყაროში რენესანსის დროის მოღვაწეებმა იპოვეს თავისუფლების ისეთივე შეგრძნება, როგორსაც ისინი განიცდიდნენ.

რატომ გაითავისეს რენესანსის ხანის მოღვაწეებმა ანტიკური საბერძნეთის და რომის ჰუმანიზმი? რა იპოვეს მათ ამ ხანაში? მათ ტექსტის კრიტიკის ხერხებს მიაგნეს, აღმოაჩინეს ლათინური გრამატიკა. აღორძინების ხანის მოღვაწეები თავიანთ წინაპრებს ეჯიბრებოდნენ, რაც უცხო იყო შუა საუკუნეებისთვის.

იტალიელი ჰუმანისტები მოხიბლული იყვნენ ქრისტიანობის და წარმართობის დაახლოების იდეით, ისევე როგორც სულის და სხეულის, ამქვეყნიურობის და იმქვეყნიურობის მორიგების შესაძლებლობით. ხელოვნებაში ეს დაახლოება ამ ტენდენციების გაერთიანებით ხერხდებოდა. ამის დასტურია რაფაელის „ათენის სკოლა“, სადაც ცხადად იკვეთება წინააღმდეგობრიობის მორიგებისკენ რენესანსისეული სწრაფვა, რაც კარგად ჩანს რაფაელის „ათენის სკოლაში“. აქ პლატონი და არისტოტელე ერთად არიან — მერე რა, რომ პლატონი ზემოთ, თითქოს იდეების სამყაროსკენ მიუთითებს, არისტოტელე — ქვემოთ, მატერიისკენ. წინააღმდეგობა მორიგებულია.

მიმართება შუასაუკუნეებთან. იყო თუ არა რენესანსი სრულიად ახალი, შუასაუკუნეობრივი აზროვნებისგან გამიჯნული მოვლენა?

ადრეული ხანის ისტორიკოსების თანახმად, ეს მიმდინარეობა მოასწავებდა შუა საუკუნეებთან ინტელექტუალურ წყვეტას. მაგალითად, იაკობ ბურქჰარდტი წერდა: „შუა საუკუნეებში ადამიანის ცნობიერება კოლექტიურ საბურველში თვლემდა. ადამიანი საკუთარ თავს შეიმეცნებდა საზოგადოების ნაწილად — მხოლოდ როგორც გარკვეული რასის, ადამიანთა ჯგუფის, წრის, ოჯახის ან გაერთიანების წევრი.. მაგრამ რენესანსის ხანაში ეს საბურველი პირველად განქარდა. ადამიანი სულიერ პერსონად გარდაიქმნა და საკუთარი „მე“ შეიმეცნა“ (Burckhardt 2000: 52). თუმცა ბოლო პერიოდის კვლევებმა დაადასტურეს, რომ რენესანსი მისი უშუალოდ წინა, შუა საუკუნეების პერიოდიდან მომდინარეობდა და ევროპაში მომხდარი ცვლილებები უფრო ევოლუციის შედეგი იყო და არა რევოლუციის. ეს ხანა ოქროს ხანად ითვლებოდა. მაგრამ თავიდან ის ჰუმანისტების, ელიტის, ხელოვანების წრეში ჩამოყალიბდა და შემდეგ გავრცელდა, ბეჭდვის განვითარებასთან ერთად.

არასწორია იმის თქმა, თითქოს აღორძინების ხანის ჰუმანიზმი სრულიად განსხვავებული მოვლენა იყო და შუასაუკუნეების „არაჰუმანიზმს“ უპირისპირდებოდა. იმავდროულად, საგულისხმოა, რომ აღორძინების ხანის ჰუმანისტებს უწოდებდნენ სწავლულებს და პედაგოგებს, რომლებიც არა წმინდად საღვთისმეტყველო და საბუნებისმეტყველო საკითხებით იყვნენ დაინტერესებული, არამედ ე.წ. ჰუმანიტარული დისციპლინების სპეციალისტები იყვნენ და ასწავლიდნენ ტრადიციულ ჰუმანიტარულ დისციპლინებს (სტუდია ჰუმანიტატის) (გრამატიკა, რიტორიკა, ისტორია, პოეზია და პოეტიკა), სადაც ისინი ანტიკური ხანის ავტორიტეტებს ეფუძნებოდნენ.

ჰუმანიზმი არა მარტო ბერძნულ-რომაული სიძველის აღორძინებას ისახავდა მიზნად, არამედ ანტიკურობის და ქრისტიანობის მიერ მოპოვებული ცოდნის სინთეზს ითვალისწინებდა. იმავდროულად, რენესანსული ანთროპოლოგიის თა-

ნახმად, ადამიანი ღმერთს კი არ იყო მოწყვეტილი, არამედ, პირიქით, ის სრულყოფილი და მშვენიერი სამყაროს, კოსმოსის ნაწილი იყო. ადამიანიც იმ დიდი კოსმიური ძალების გამოხატულებაა, რომლითაც გაჯერებულია მთელი სამყარო.

ჰუმანისტმა პოეტებმა ანტიკური მითოლოგიური არქეტიპები თავიანთი მხატვრული აზროვნების ნაწილად და სამყაროს ინტერპრეტაციის საშუალებად აქციეს. მაგალითად, თავიანთი თანამედროვეების მითოლოგიურ პერსონაჟებად წარმოდგენის გზით, ისინი არა მარტო ლიტერატურულ რემინისცენციებს ქმნიდნენ, არამედ მიუთითებდნენ კიდეც, რომ ამქვეყნად არაფერია შემთხვევითი და არსებობს ზედროული საწყისი.

მაშასადამე, რენესანსული ჰუმანიზმი შუასაუკუნეების ნანგრევებზე კი არ აღმოცენებულა, არამედ შუასაუკუნეების წიაღშივე გაჩნდა, როდესაც ფეოდალური ცივილიზაცია აქტიურად განაგრძობდა არსებობას.

ცოდნა vs რწმენა. მე-16 საუკუნის კულტურაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ნატურფილოსოფიას, რომელიც შუასაუკუნეობრივი მეცნიერების ორგანული ნაწილია. თუმცა შუასაუკუნეებში ნატურფილოსოფია, რომელიც პანთეისტურ და მაგიურ შეხედულებებს ეფუძნებოდა, ჯერ კიდევ პერიფერიული იყო, ხოლო მე-16 საუკუნეში ის უკვე წინა პლანზე გამოვიდა და სქოლასტიკურ ცოდნას დაუპირისპირდა. „ცდის“ და „გონებით ჭვრეტის“ დაპირისპირებაში, როდესაც არ არსებობდა ექსპერიმენტული ცოდნის აღმოცენების წინაპირობა, ნატურფილოსოფია სქოლასტიკის ერთადერთ ალტერნატივად ითვლებოდა. ამიტომაც იყო, რომ ნატურფილოსოფოსების მეცნიერული ოკულტიზმი კარგად შეესაბამებოდა მაგიურ წარმოდგენებს, რაც შუასაუკუნეების ხალხურ კულტურას ედო საფუძვლად.

ამგვარი წარმოდგენები ყველაზე გავრცელებული იყო მე-16 საუკუნეში, რენესანსულ-ჰუმანისტურისგან განსხვავებით. სწორედ ამიტომაც იყო ხშირი პროცესები ჯადოქრების წინააღმდეგ, ასტროლოგიით და ალქიმიით გატაცება. განსაკუთრებული პატივით სარგებლობდა, ასევე, ნახევრად ლეგენდარული პერსონაჟი — ფაუსტი და პარაცელსუსი.

როგორ მიშელ ფუკო ამბობდა, „სამყარო ნიშნებითაა სავსე, რომელიც უნდა გაიშიფროს. მსგავსების და სიახლოვის ეს ნიშნები მსგავსებათა ფორმებია. მაშასადამე, ცოდნა გაშიფვრას, ხილული საგნიდან იმისკენ გადასვლას ნიშნავს, რაც ამ ხილულის საშუალებით გამოხატავს საკუთარ თავს და მის გარეშე ის საგანში არსებული გამოუთქმელი სიტყვა იქნებოდა“ (Foucault 1994: 19). აღორძინების ხანაში ენა და საგანთა სამყარო იგივეობრივია, მსგავსია, მსგავსებაზეა აგებული. მიშელ ფუკო ამ ხანას იგივეობის ეპისტემეთი დაღდასმულს უწოდებს — ხანა, სანამ ენა ნიშანთა დამოუკიდებელი სისტემა გახდება. „საქმე ისაა, რომ ცოდნა იმთავითვე გულისხმობდა მსგავსებათა უკიდეგანო სიუხვის შეთანხმების აუცილებლობას, რომლებიც ნიშნებსა და მათ მნიშვნელობებს შორის შუამავლის ფუნქციით შემოიტანეს. ამგვარი ეპისტემეს ფარგლებში, სადაც ნიშნები და მსგავსებები ერთმანეთს ერწყმის უსასრულო ხვეულის სქემის მიხედვით, აუცილებელი იყო მიკროკოსმოსსა და მაკროკოსმოსს შორის მიმართებაში ნაგულისხმევი უნდა ყოფილიყო ეს ცოდნა და მისი გავრცელების საზღვრები“ (Foucault 1994: 31).

ფუკოს თეორიის გათვალისწინებით, გიორგი გაჩეჩილაძე აანალიზებს „ვეფხისტყაოსანს“ და რუსთაველის ხანის პოზიციას სულხან-საბა ორბელიანის ხანის პოზიციას უპირისპირებს: „რუსთაველთან ჭეშმარიტება, თვალით დანახვა არის საგნის რეალობის და ვერიფიკაციის ინსტრუმენტი. „ნახეს და ნახვა მოუნდათ უცხოსა სანახავისა“ — ბაროკოსათვის ეს კონცეპტი მიუღებელია. „სიბრძნესიცრუისაში“ ამ კონცეპტის კონკრეტული დეკოდირების მიზანს ემსახურება იგავი „უნაღვლოთა მძებნელი“. გამოირკვა, რომ ნახვა არ არის დანახულის ვერიფიკაციის სანდო და უცდომელი კრიტერიუმი, როგორც რუსთაველს მიაჩნდა. მსგავსების რწმუნებისთვის არც დანახვაა საკმარისი და არც დანახულის სახელი“ (გაჩეჩილაძე 2009: 40).

ამიტომაც სრულიად ლოგიკური ჩანს „ვეფხისტყაოსნის“ სახისმეტყველებითი ანალიზი, რაც შეესაბამება იმდროინდელი აზროვნების თავისებურებას, სახელების ეტიმოლოგიის გარკვევა კი პოემის ქვეტექსტის წაკითხვის გასაღებად იქცევა. ასეა ზვიად გამსახურდიას ნაშრომში, როდესაც ის პოემის ფინალურ სტრიქონს აანალიზებს: „...„საღვთო მთოვარე“, ნესტანი-სოფია გამოუშვა წმ.გიორგის მიერ დამარცხებულმა გველმა, ბნელის საწყისმა, გამარჯვებული მზიური გმირის შესახვედრად, რომელიც არის „სახე მზისა ერთისა“, ღმერთმამაკაცებრივი საწყისი, პირველმეფე და პირველკაცი, sol invictus, რომელსაც მოსავს ვეფხის ტყავი — ვარსკვლავეთი, ანუ სამყარო, როგორც სამოსი, რაც მისი უზეშთაესი გონების განსახიერებაა“ (გამსახურდია 1991: 199).

ანალოგიურად იკვლევენ დანტეს პოემასაც ნუმეროლოგიური მიდგომით, რომლის თანახმადაც, „ღვთაებრივი კომედიის“ სტრუქტურა ციფრების მისტიკას ეფუძნება. მაგალითად, ის, რომ პოემა 3 ნაწილისგან, ქებისგან შედგება და თითოეულში 33 სიმღერაა. 10 სრულყოფილი ციფრია, 3 — სამების აღმნიშვნელი ციფრი, ანუ 10X3. სამყაროს გეომეტრიულ-სიმეტრიულ აგებულებაზე მინიშნებას ვხვდებით პოემის ბოლოს, სამოთხის ნაწილში: „ჰოი, ნათელო, საწყაულო არსობის შენის,/ შენ საცნაურ ჰყავ თავი შენი, შემცნობნი შენნი, შენ თავს უღიმი კმაყოფილი, გაბრწყინვებული./ დისკო იგივე, რაც შენ თავათ წარმოგიშვია/ დაგიდგა თვალწინ ვით სინათლის უკუმოქცევა, როგორც კი მზერა მივაწვდინე აელვარებულს./ და განმეცხადა მის ფერებით გამოსახული/ ხატება ჩვენი ისე ნაზი, ისე მწყაზარი, რომ მზერა ჩემი მან ანაზდად მოაჯადოვა:/ ვით გეომეტრი, ვინც დაძაბა გონების ძალი/ წრის გასაზომად; კანონების დასადგენელად“ (ალიგიერი 1967: 821), სადაც გეომეტრის ხსენება იმთავითვე ღმერთს უნდა გულისხმობდეს. გეომეტრიულ სიმეტრიას გულისხმობს ოქროს კვეთის პრინციპიც და ამავე ლოგიკით, აღარაა გასაკვირი, რომ გიორგი წერეთელი „ვეფხისტყაოსნის“ დაბალ შაირში ოქროს კვეთის პრინციპის ნაკვალევს ხედავდა.

„სარკმლიდან დანახული „სამყაროს სილამაზე“ სწორი გეომეტრიული ან მათემატიკური წყობით არის გადმოცემული, რადგან, როგორც ალბერტი თვლის, უმაღლესი სილამაზე მთლიანობის ნაწილთა სწორი თანაფარდობა, ანუ ჰარმონიაა. თავად ჰარმონია კი გამსჭვალული და წარმოქმნილია რიცხვით, რომელიც ღვთიური ან ადამიანური გონის პროდუქტია“ (მჭედლიშვილი 2010: 197)

ეს ჰარმონია, უდავოდ, ცენტრალიზებულ სახელმწიფოსაც გულისხმობს, სადაც იერარქიული წესრიგი შენარჩუნებულია და ყოველგვარი საფრთხე, რაც

შეიძლება მას დაემუქროს, უკუგდებულია. ცენტრალიზებული სამეფოს და დეცენტრალიზაციის დაპირისპირებისას სთივენ გრინბლატი წერს: „მე-ს ფორმირება მიიღწევა რაიმესთან მიმართებაში, რაც აღიქმება, როგორც უცხო, უცნაური ან მტრულად განწყობილი. საჭიროა სახიფათო ***სხვის*** — ერეტიკოსის, ველურის, კუდიანის, მეძავის, გამცემის, ანტიქრისტეს — გამოგონება, რომ მას თავს დაესხან და გაანადგურონ. ***ავტორიტეტი უცხოში*** ან უფორმობას და ქაოსს (უწესრიგობას) ხედავს, ან მაცდურს და ნეგატიურს (წესრიგზე დემონური პაროდია)“ (Greenblatt 2005: 9)

ინდივიდუალობა. მე-16 საუკუნე უფრო მეტად რეფორმაციის ეპოქაა და არა აღორძინების. მეორე მხრივ, რეფორმატორების მსოფლხედვა დაედო საფუძვლად იდეურ განვითარებას ე.წ. „ახალ დროში“, როდესაც პროტესტანტიზმმა ადამიანის და ღმერთის მიმართების ინტიმურობას გაუსვა ხაზი, რითაც ინდივიდის მიერ საკუთარი განუმეორებლობის შეგრძნება წინა პლანზე წამოწია.

რენესანსის ხანის მოაზროვნე სვამდა კითხვას, — ვინ ვარ მე? აქ შეიძლება გავიხსენოთ ოსვალდ შპენგლერის „ევროპის დაისი“, სადაც ისტორიაზე თავის მორფოლოგიურ შეხედულებაში სხვადასხვა ხანის კულტურებს სათითაოდ განიხილავს სეზონური ცვალებადობის ჭრილში. აქ საგულისხმოა შპენგლერისეული შუასაუკუნეები, რომელიც, მისი თქმით, დასავლური კულტურის გაზაფხულია — თავისი რაინდობის ინსტიტუტით, ქალაქების უმნიშვნელო ზრდით, სულიერებისკენს სწრაფვით და უავტორო ხელოვნებით, რომელსაც მოსდევს აღორძინების ხანა — ზაფხული, როცა აყვავდა ქალაქ-სახელმწიფოები, თავისი დიდებულებით, ვაჭრებით და მაღალი ხელოვნებით, სადაც პიროვნების მნიშვნელობა არსებითი გახდა. ამ დროს დაიწყეს მხატვრებმა თავიანთ ნამუშევრებზე სახელის მოწერა (Spengler 1926: 123). ხელმოწერა, რაც რენესანსის ხანისთვისაა დამახასიათებელი, მსგავსებაა, რაც თავისთავად, კიდევ სხვა რამის მსგავსებაა (Foucault 1994: 19).

ბეჭდვის გავრცელება. ინფორმაციის ხანას საფუძველი ჩაეყარა რენესანსის დროს. ამ დროს წიგნები ხელმისაწვდომი გახდა მასებისთვის. 1451 წელს იოჰანეს გუტენბერგმა და იოჰანეს ფუსტმა ერთობლივად მოამზადეს 42-სტრიქონიანი ბიბლია და 32-სტრიქონიანი ლათინური გრამატიკა. საგულისხმოა, რომ ერთი იყო რელიგიური ტექსტი, მეორე — საერო. 1465 წლისთვის გუტენბერგის გამოგონება ხელმისაწვდომი გახდა იტალიაში, 1470 წლისთვის — პარიზში, ხოლო 1480 წელს — ლონდონში. 1499 წლისთვის წიგნის ბეჭდვის საშუალებები იყო სტოკჰოლმში, კონსტანტინოპოლსა და ლისაბონში.

ამ პერიოდში წიგნის ბეჭდვის საქმის გავრცელების წყალობით, შუასაუკუნეების მთელი ლიტერატურა თითქოს „მეორედ დაიბადა“. ამიტომაც გავრცელდა იმხანად სარაინდო რომანი მთელ ევროპაში. აღორძინების ხანაში მომხდარი სოციოკულტურული ცვლილებების დიდი უმრავლესობა, სოციო-პოლიტიკურ ცხოვრებაში ცენტრალიზებული ტენდენციის განმტკიცებით დაწყებული, ეროვნულ ენაზე შექმნილი ლიტერატურის რიცხვის ზრდა, შუასაუკუნეების ცივილიზაციის შინაგანი განვითარების ფაქტორი იყო. მაგალითად, წიგნის ბეჭდვის გამოგონებით,

წიგნების წარმოება „შეკვეთიდან“ „გასაღებაზე“, „ბაზარზე გავრცელებაზე“ გადავიდა. თუმცა ამ გამოგონებას ევროპის სამეცნიერო-ტექნიკური კულტურა შუასაუკუნეების ფარგლებიდან არ გამოუყვანია. გუტენბერგის გამოგონებამ ბევრად გააფართოვა ნაბეჭდი პროდუქციის ტირაჟირების საშუალებები, მაგრამ შუასაუკუნეობრივი აზროვნების საფუძვლები არ ჩაუნაცვლებია ახალი აზროვნების ტიპით. ლოტმანის ტერმინით რომ ვთქვათ, ამგვარი „აფეთქებისთვის“ ახალი, თუნდაც ეპოქალური მნიშვნელობის გამოგონებები კი არ კმაროდა, არამედ უპირველესად — შუასაუკუნეებში გაბატონებული სამყაროს ნატურფილოსოფიური სურათის საბუნებისმეტყველო სურათით შეცვლა იყო საჭირო. ეს კი არა გუტენბერგის ხანაში, არამედ გალილეის და ნიუტონის ეპოქაში განხორციელდა.

ბოკაჩოს „დეკამერონი“. „დეკამერონის“ ჩარჩო სიუჟეტის სტრუქტურა, სადაც გმირები 10 დღის განმავლობაში უყვებიან ერთმანეთს საინტერესო ამბებს, შუასაუკუნეებშიც იყო გავრცელებული, მაგრამ ბოკაჩოს დროს სხვა ვითარებაა — ტექსტის კონტექსტი ტრაგიკულია: ევროპაში შავი ჭირი მძვინვარებს. როგორ შეიძლებოდა იმდროინდელ ადამიანს აღექვა ეს ტრაგედია? თუკი გავითვალისწინებთ, რომ აღორძინების ხანა შუასაუკუნეების წიაღიდან მომდინარეობდა, ცხადია, ეს მოვლენა ღვთის რისხვად, აპოკალიფსისად ინტერპრეტირდებოდა. სქოლასტიზმის მიმდევრები ასკეტიზმთან მიბრუნების აუცილებლობაზე ალაპარაკდნენ. და ამ დროს ბოკაჩო აღმოჩნდა მეამბოხე, რომელმაც ასკეტიზმს თავისი სიცოცხლის სიყვარულით აღსავსე სამყარო დაუპირისპირა. აქ უკვე ცხადია რენესანსული მსოფლშეგრძნების თავისებურება — რომ სიცოცხლე სასურველია. შავი ჭირი კი, ალბათ, უფრო მეტაფორაა — ადამიანური ურთიერთობების კრიზისია, რაზეც ბოკაჩო თავისი რომანის დასაწყისში საუბრობს, როდესაც ევროპაში გამძვინვარებული ეპიდემიის შედეგებს აღწერს და აღნიშნავს, რომ ადამიანმა მეორე ადამიანის, ახლობლის ნდობა დაკარგა.

„დეკამერონის“ ცენტრალური იდეა ისიცაა, რომ ადამიანი თვითონ ქმნის თავის ბედს. ამით ის უპირისპირდება შუასაუკუნეობრივი ამბების მორალს. „ცხოვრებანის“ პრიორიტეტები სულ სხვა — იმქვეყნიური ცხოვრებაა. ბოკაჩოსთან მკითხველი ძალაუნებურად თაღლითების მიმართ თანაგრძნობით განეწყობა; თაღლითების, რომელთა შესახებაც გვიამბობენ რომანის მთავარი მთხრობელები.

რატომაა რენესანსის ხანაში ადამიანი უპირატესი? რატომ აქვს მას ყველაფრის უფლება და რატომ ითვლება ის ყველაზე აღმატებულ არსებად? ამ მხრივ, ის ქრისტიანულ შუასაუკუნეებს ეფუძნება — ადამიანი ხომ ღმერთის ხატადაა შექმნილი. რენესანსის დროს სამყაროს აღქმა ხომ შუასაუკუნეობრივია. ამ დროს ისევ პტოლემეოსისეული ხედვაა გაბატონებული, სადაც დედამიწა სამყაროს ცენტრია. რენესანსის ადამიანის მსოფლხედვა მემკვიდრეობით იღებს და ითავისებს ამ მსოფლშეგრძნებას. თომა აქვინელი ხომ აღნიშნავდა, რომ ადამიანი ერთდროულად მიწიერი და ციური არსებაა, სული და სხეული ორივე მნიშვნელოვანია, რადგანაც ადამიანი ღმერთის მიკრომოდელია და ის ზეციური სფეროების იგივეობრივია. ამიტომაც ის უცოდველი და სრულყოფილია.

რენესანსის დასასრული. ახალი დროება — დემითოლოგიზაციის ხანაა. რენესანსულმა ჰუმანიზმმა კი საფუძველი ჩაუყარა მას. ჰუმანისტებისთვის დამაჯერებელი იყო კოსმოსის მოწესრიგებულობის შუასაუკუნეობრივი წარმოდგენა, რომელსაც განამტკიცებდა პლატონისეული და არისტოტელესეული ონტოლოგია. რენესანსის ხანის ჰუმანიზმი სამყაროსადმი ჭვრეტით მიდგომას აღიარებდა და მას ანტიკური ხანის ავტორების მიერ შექმნილი ტექსტების პოზიციიდან უყურებდა.

ძირეული გარდატეხა, რომელიც გალილეის და ნიუტონის ხანაში მოხდა, შუასაუკუნეების კოსმოსის სრულ ნგრევაში გამოიხატა, როდესაც ის უსასრულო სამყაროს შესახებ წარმოდგენით შეიცვალა, სადაც ყველაფერი ზებუნებრივ „მიზეზებს" კი არ ექვემდებარება, არამედ სრულიად ბუნებრივ კანონებს, რომელთა შემეცნებაც ცდის გზითაა შესაძლებელი. ასეთ სამყაროში ადგილი აღარ დარჩა ტელეოლოგიზმისთვის, იერარქიებისთვის, ღვთაებრივი სრულყოფილებისთვის, წესრიგისა და ჰარმონიისთვის. ადამიანმა დაკარგა ის ცენტრალური მდგომარეობა, რომელიც მას რელიგიურ-მითოლოგიურმა მსოფლმხედველობამ მიანიჭა. აქედან უკვე ბაროკალური ცნობიერება იწყება.

დამოწმებანი:

Aligieri, Dant'e. *K'onst'asnt'ine Gamsakhurdias Rcheuli Tkhzulebani Rva T'omad.* T. 8. Tbilisi: gamomtsemloba "sabch'ota sakartvelo", 1967 (ალიგიერი, დანტე. *კონსტანტინე გამსახურდიას რჩეული თხზულებანი რვა ტომად.* ტ. 8. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო", 1967)

Biork'i, P'it'er. *Renesansi.* Tbilisi: gamomtsemloba "lega", 2001 (ბიორკი, პიტერ. *რენესანსი.* თბილისი: გამომცემლობა „ლეგა", 2001).

Gamsakhurdia, Zviad. *Vepkhist'q'aosnis Sakhismet'q'veleba.* Tbilisi: gamomtsemloba "metsniereba", 1991 (გამსახურდია, ზვიად. *ვეფხისტყაოსნის სახისმეტყველება.* თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება", 1991).

Gachechiladze, Giorgi. Renesansi da Barok'o (Ts'anamdzghvrebi "Vepkhist'q'aosnisa" da "Sibrdzne Sitsruisas" Shedarebiti Analizisatvis). *Sulkhan-Saba Orbeliani – 350: Saiubileo K'rebuli.* Shota Rustavelis Kartuli Lit'erat'uris Inst'it'ut'i. Tbilisi: 2009 (გაჩეჩილაძე, გიორგი. რენესანსი და ბაროკო (წანამძღვრები „ვეფხისტყაოსნისა" და „სიბრძნე სიცრუისას" შედარებითი ანალიზისათვის). *სულხან-საბა ორბელიანი — 350: საიუბილეო კრებული.* შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი. თბილისი: 2009).

Mch'edlishvili, Irak'li. "Adamianuri Ganzomileba", P'roektsia da Modernuli P'roekti. "*Semiot'ika*". Tbilisi: 2010 (მჭედლიშვილი, ირაკლი. რენესანსული „ადამიანური განზომილება", პროექცია და მოდერნული პროექტი. „*სემიოტიკა*". თბილისი: 2010).

Ts'ereteli, Giorgi. Met'ri da Rit'mi Vepkhist'q'aosanshi. *Sabch'ota Khelovneba*, № 2. Tbilisi: 1972 (წერეთელი, გიორგი. მეტრი და რიტმი ვეფხისტყაოსანში. *საბჭოთა ხელოვნება*, № 2. თბილისი: 1972).

Burckhardt, Jacob. *The Civilization of the Renaissance in Italy*. Penguin Books, 2000.

Foucault, Michel. *The Order of Things*. An Archaeology of the Human Sciences. Vintage Books, 1994.

Greenblatt. Stephen. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, University of Chicago Press, 2005.

Spengler, Oswald. T*he Decline of the West*. Oxford University Press, 1926.

Benesh, Otto. *Iskusstvo Severnogo Vozrazhdeniya*. Iskusstvo, 1973 (Бенеш, Отто. *Искусство Северного Возрождения*. Искусство, 1973).

Borev, Yuriy. *Estetika*. V 2-kh tomakh. Rusich, 1997 (Борев, Юрий. *Эстетика*. В 2-х томах. Русич, 1997).

Gaga Lomidze
(Georgia)

Renaissance: Context

Summary

Key words: Renaissance, Ancient Times, Middle Ages, humanism, Boccaccio, Rustaveli, knowledge, faith, episteme, Dante, individualism

Renaissance self-consciously adopted the ideas of ancient Greece and Rome, especially that of Plato and Cicero. They started to discover the beauty of form and they found Plato. At the Platonic Academy in Florence Marcilio Ficino was trying to reconcile the ideas of Plato and Moses, Socrates and Christ. Italian humanists were enchanted by the idea of combination of Christian and Pagan as well as flesh and soul, immanent and transcendent – as seen in Raphael's "School of Athens", where one can easily trace the effort to reconcile oppositions.

This revival of interest in ancient Greece and Rome was significantly facilitated by invention of printing. Suddenly it became possible to circulate books throughout the Europe.

Early historians described a clear intellectual break with the medieval era (Burckhadrt, etc). Though recent researches proved that in fact Renaissance grew in the framework of the previous medieval era and the changes Europe experienced were more an evolution than a revolution.

On the example of Bocaccio's Decameron we try to explicate, why a human being became the most important creature in the age of Renaissance. Like Thomas Aquinas, they thought that a human being was created in God's image and s/he is earthly and heavenly creature at the same time. Both are important for Renaissance. And since a Man is a micro-model of God, s/he is homogenous to the heavenly spheres. That's why a Man is not considered as a sinner, on the contrary, he is perfect. Unlike other creatures, mankind has not been assigned a fixed place in the universe. Our destiny is not determined by anything outside us. God has bestowed upon us a unique distinction: the liberty to determine the form and value our lives shall acquire. In other words, man is the master of his own destiny.

The earliest expression of the Renaissance was in Humanism, an intellectual approach that developed among those being taught a new form of curriculum: the studia humanitatis, which challenged the previously dominant Scholastic thinking. Humanists were concerned with the features of human nature and attempts by man to master nature rather than develop religious piety.

ირაკლი კენჭოშვილი
(საქართველო)

„დონ კიხოტი“: აღორძინების ხანის ჟანრთა სინთეზი

სერვანტესის „მახვილგონიერი დონ კიხოტი ლამანჩელის“ — ჟანრული არსისა და მისი ჩამოყალიბების გააზრებისას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება იმ ტრადიციებს, რომლებსაც ახალი დროის რომანის ამ უმნიშვნელოვანესი ქმნილებისაკენ მივყავართ.

„დონ კიხოტი“ რენესანსული ჟანრებისა და ფორმების (სარაინდო და პასტორალური რომანის, პიკარესკული პროზის, კარნავალიზებული ნოველისტიკისა და ფოლკლორის) სინთეზის გამოვლინებაა. ამ სინთეზის შემადგენელ ერთ-ერთ მთავარ კომპონენტს პაროდიული სახით გამოყენებული სარიანდო ლიტერატურა წარმოადგენს.

„დონ კიხოტი“ ერთგვარად აჯამებს ჯერ კიდევ XVI საუკუნის შუა ხანებში წარმოქმნილ კამათს სარაინდო ლიტერატურის შესახებ. ჯერ კიდევ სერვანტესის რომანის შექმნამდე დიდი ხნით ადრე ესპანური ჰუმანიზმის თვალსაჩინო წარმომადგენელი ხუან ვალდესი თავის ტრაქტატში „დიალოგი ენის შესახებ“ (1533) აცხადებდა, რომ სარაინდო ლიტერატურის მაღალ მონაპოვარებთან ერთად, უმთავრესად ისეთი ნაწარმოებები იქმნება, რომლებიც „უვარგისადაა შეთხზული“ აღსავსეა „უკიდურესი და უშვერი სიცრუით“ და „დაწერილია ისეთი საძაგელი ენით, რომლის მონელება სრულიად შეუძლებელია“. მხოლოდ XVI საუკუნის მანძილზე ამ ჟანრის ასოცზე მეტი ნიმუში გამოქვეყნდა, რომელთა უმრავლესობა არსებითად არაფრით განსხვავდებოდა ერთმანეთისაგან და სტერეოტიპული ჟანრული მოტივების გადამღერებას წარმოადგენდა. „დონ კიხოტი“ ბუნებრივი რეაქცია იყო ამ დეგრადაციის გზაზე მყოფ ჟანრზე, რომელმაც მდარე მასობრივი ლიტერატურის სახე მიიღო. სარაინდო ლიტერატურის სწორედ ამ ნაკადს გულისხმობს სერვანტესი, როდესაც თავისი რომანის ეპილოგში აცხადებს: „მე მხოლოდ ერთადერთი სურვილი მქონდა და მამოძრავებდა — საყოველთაოდ მასხრად და აბუჩად ამეგდო რაინდული რომანები და შთამეგონებინა ადამიანებისათვის სიძულვილი იმ წიგნებში მოჭორილი სულელური ამბებისა“

სერვანტესის რომანში ახლადმოვლენილი რაინდის ბიბლიოთეკის დათვალიერებისას მღვდელი, დალაქი, დონ კიხოტის დისწული და სახლის გამგე სარაინდო რომანის უმრავლესობას ცეცხლში დასაწვავად იმეტებენ „მრავალი სისულელისა და აბდაუბდისათვის“.

რაც შეეხება „დონ კიხოტის“ ერთ-ერთ უმთავრეს თავისებურებას — სარიანდო რომანების პაროდირებას, ეს სულაც არ ნიშნავს, თითქოს კომიზმის ეს ფორმა ზოგადად ამ ჟანრის წინააღმდეგაა მიმართული და მის დისკრედიტაციას ისახავს მიზნად.

პაროდიის გამოყენებით სერვანტეს კულმინაციამდე მიჰყავს სარაინდო ლიტერატურის განახლება-გარდაქმნის ის პროცესი, რამაც უპირველესად აღორძინების ხანის იტალიურ ლიტერატურაში იჩინა თავი.

„დონ კიხოტში“ სარაინდო რომანის ჟანრული ნიშან-თვისების (მათ შორის შინაარსობრივი პლანის — რაინდობის ინსტიტუტის) ტრანსფორმირება და ახლებური ხედვა სიცილის, კერძოდ — პაროდიის გზით ცარიელ ადგილას არ წარმოშობილა. სერვანტესისეული პაროდია სარაინდო ლიტერატურის წიაღში, პულჩის, ბოიარდოს, განსაკუთრებით — არიოსტოს ჰეროიკულ-კომიკურ სარაინდო ნაწარმოებებში წარმოშობილი მზარდი ავტოპაროდიისა და თვითუარყოფის პროცესის ორგანულ განვითარებას წარმოადგენს.

„დონ კიხოტის“ მხატვრული ქსოვილის არსს მწუხარე სახის რაინდის ცნობიერებაში განფენილი სარაინდო რომანების ინტერტექსტი განაპირობებს.

სერვანტესმა ღრმად გააცნობიერა ის ირონიული დისტანცირება შუა საუკუნეებში შემუშავებული სარაინდო რომანის ჟანრული მოდელისაგან, რაც ეგზომ თვალსაჩინოა არიოსტოს პოეტურ სარაინდო რომანში „შმაგი ორლანდო“. არიოსტოს რომანში სიცილის საწყისს უპირველესად ის გარემოება განაპირობებს, რომ „შმაგი ორლანდო“-ს რაინდები ყოველთვის მკაცრად არ იცავენ რაინდობის ზნეობრივ კოდექსს და ზოგჯერ ღალატობენ კიდევაც მაღალ იდეალებს. ამდენად, არიოსტო „შმაგი ორლანდო“-ს სახით რაინდული რომანის ახალ სახეობას ქმნის — ჰეროიკულ-კომიკურ სარაინდო რომანს.

„შმაგი ორლანდო“ სერვანტესის ერთ-ერთი მთავარი შთაგონების წყაროდ იქცა იმის გამო, რომ არიოსტომ რაინდული საყაროს გმირები არა მხოლოდ რენესანსული ნიშან-თვისებებით აღბეჭდა, არამედ ამ სამყაროს მიმართ ერთგვარი ირონიული დამოკიდებულება დაამყარა. არიოსტო სერვანტესისათვის ახლობელი აღმოჩნდა უპირველესად „მისი უხილავი ნავარდობით ჰეროიკულ-პათეთიკურსა და კომიკურს შორის“ (Huizinga 1980: 181).

მაგრამ სერვანტესი არიოსტოს მონაპოვრით არ დაკმაყოფილებულა; კომიზმის გამოვლინების თვალსაზრისით არიოსტოზე გაცილებით უფრო შორს მიდის: სარაინდო რომანების პაროდირების გზით არა მხოლოდ სარაინდო თხზულებების ახალ სახეობას, არამედ ლიტერატურის ახალ ჟანრს — თანამედროვე რომანს ქმნის.

ტრადიციული სარაინდო რომანის თხრობაში ირონიული ტონალობის შეტანის მიუხედავად, არიოსტო არსებითად მაინც ამ ჟანრის ფარგლებში რჩება. ამ მხრივ სერვანტესი როგორც სარიანდო რომანისადმი, ასევე რაინდობის ინსტიტუტისადმი დიამეტრულად განსხვავებულ დამოკიდებულებას ამჟღავნებს. პაროდირების გზით სერვანტესი სარიანდო ლიტერატურის ანტიჟანრის შემქმნელად გვევლინება.

„დონ კიხოტის“ ყოველ თავში, ყოველ ეპიზოდში მუდმივად განეფინება სარაინდო ჟანრების ანტიჟანრულობის განმსაზღვრელი ერთ-ერთი უმთავრესი ფაქტორი — პაროდიული საწყისი. „დონ კიხოტში“ ძირითადი ამბის თხრობა იმთავითვე სარაინდო რომანების ტრადიციულ დასაწყისთან ფარული პოლემიკის სახეს იძენს: „ლამანჩის რომელიღაც სოფელში — სახელის ხსენება არა მსურს — არც ისე დიდი ხანის წინ ერთი იდალგო ცხოვრობდა, იმათთაგანი, რომელთა მთელ ავლადიდებას შეადგენს მამაპაპური შუბი, ძველისძველი ფარი, ერთი ჯაგლაგა ცხენი და ერთიც მწევარი“.

ანტიჟანრი გამუდმებით გვახსენებს თავისი უარყოფის საგანს, მუდმივ დიალოგურ ურთიერთობას ამყარებს იმ ჟანრთან, რომელსაც ძირეულად გარდაქმნის. სერვანტესი სტრუქტურულ საფუძვლად იყენებს შუა საუკუნეებიდან აღორძინების ეპოქაში გადმოსული ჟანრის ფორმებს, თემებს, მოტივებს, სიუჟეტურ სვლებსა და მხატვრულ ხერხებს, მაგრამ ამასთანავე არსებითად ცვლის მათ ტონალობასა და მიზანდასახულობას. ასე, მაგალითად, დულსინეას პორტრეტი დონ კიხოტის წარმოდგენაში სარაინდო ლიტერატურაში დამკვიდრებული სამკაულებითაა შესრულებული: „რაც კი ოდესმე პოეტთა ოცნებას ქალთა მშვენიერება გამოუხატავს, ყოველივე მის არსებაშია თავმოყრილი. მისი ნაწნავი პიტალო ოქრომკედია, წარბები — ცისარტყელა, შუბლი — ელისეს ველს გაახსენებს ადამიანს, თვალები — ცის მნათობებს მიუგავს, ლოყები — გადაფურჩქნილ ვარდსა, ტუჩები — ხასხასა მარანს, კბილები — უზადო მარგალიტს, ყელი თლილ ბროლს, მკერდი — თეთრ მარმარილოს და ხელები სპილოს ძვლისაგან ნათალს; მისი კანის სპეტაკი ფერი — თოვლსაც შეშურდება, ხოლო დანარჩენი მშვენიერება, ყველა, რასაც უმანკოება ადამიანის თვალთაგან ფარავს, როგორც ვფიქრობ და მგონია, არა ჯერ არს რასმეს შევადარო, არამედ მათით აღტაცებულნი უნდა მდუმარებდეთ“. მაგრამ ნაცნობი საღებავებით შესრულებული ეს პორტრეტი, თავისი გენეზისის მიუხედავად, არა სარაინდო რომანების, არამედ მათი ანტიჟანრის მოთხოვნებს პასუხობს.

„დონ კიხოტი“ სარაინდო რომანების ანტიჟანრია იმ მხრივაც, რომ მასში ასახულ რეალობას მთლიანად ჩამოცილებული აქვს იდეალიზებული, რომანტიკული და ზებუნებრივი ელემენტები. რენესანსული ხანის სარაინდო რომანის ყველაზე თვალსაჩინო ნიმუშებშიც კი წარმოსახულ სამყაროს, ასპარეზობებს, ბრძოლებს, ზეიმებს, კოშკებს, სასახლეებსა და ადამიანთა განცდებს არაფერი აქვთ საერთო ისტორიულ რეალობასთან. ამ მხრივ „დონ კიხოტში“ სრულიად საპირისპირო მოვლენის მოწმენი ვართ: მასში ავტორის თანადროული ესპანეთის პანორამული სურათი ისახება, რომელშიც რამოდენიმე ასეული პერსონაჟია წარმოდგენილი.

სერვანტესი ღრმა და იმავე დროს გაბმულ დიალოგს ამყარებს სარაინდო რომანის ტრადიციასთან და თან არსებითად გარდაქმნის მას. ამგვარად „დონ კიხოტის“ ავტორი „დიდი ტრადიციის არა მხოლოდ კრიტიკოსი და დამანგრეველია, არამედ ამასთანავე გამაგრძელებელიცაა“ (Auerbach 1953: 358). თანამედროვე ტერმინოლოგია რომ გამოვიყენოთ, შეიძლება ითქვას, რომ „დონ კიხოტი“ ერთდროულად რენესანსული ჟანრების როგორც დეკონსტრუირების, ასევე ხელახალი კონსტრუირების გამოვლინებას წარმოადგენს.

„დონ კიხოტის“ ჟანრული სინთეზის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი შემადგენელი ნაწილი პასტორალური რომანებია, რომელთა იდილიური სამყარო ისევე იტაცებს დონ კიხოტს, როგორც სარაინდო რომანების იდეალური გმირების თავგადასავალი.

მართალია, პასტორალი არ იმყოფება რომანის ჩამოყალიბებისაკენ მიმავალ მთავარ გზაზე, მაგრამ თუ მან მაინც მიიქცია სერვანტესის ყურადღება, ეს არა მხოლოდ იმით ახსნება, რომ პასტორალურ არკადიებში გარკვეულწილად რენესანსული ოქროს ხანის რენესანსული მითი ირეკლება. XVI საუკუნის მკითხველთა საზოგადოება პასტორალებით არა ნაკლებად იყო გატაცებული, ვიდრე სარაინდო რომანებით.

არაა შემთხვევითი, რომ დონ კიხოტის ბიბლიოთეკაში მღვდელი და დალაქი პასტორალების არაერთ ნიმუშს ნახულობენ, მათ შორის — ამ ჟანრის ისეთ სახელგანთქმულ რომანებს, როგორებიცაა ხორხე დე მონტემაიორის „დიანა“ და იაკოპო სანაძაროს — „არკადია“. სერვანტესის რომანში ჩართული არაერთი ამბავი არა მხოლოდ სარაინდო, არამედ უმთავრესად პასტორალური ხასიათისაა. პირველად ეს თავს იჩენს იმ ეპიზოდში, რომელშიც „ალქაჯი მარსელასადმი“ სიყვარულის გამო ქრიზოსტომის თვითმკვლელობის ამბავია მოთხრობილი. აღსანიშნავია, რომ II ტომში აღწერილი ქამაჩოს ქორწილის ამბავი სერვანტესმა თავისივე პასტორალური რომანიდან — „გალათეა“ აიღო. მთლიანად პასტორალურია „ცრუ და ყალბ არკადიაში“ ჰერცოგისა და მის ცოლთან დონ კინხოტისა და სანჩოს სტუმრობის თავი და სხვ.

დონ კიხოტი იმდენადაა მოხიბლული პასტორალებით, რომ მზადაა გარკვეული დროით დათმოს რაინდობა და ერთ ხანს სანაძაროს „არკადიის“ გმირებივით იცხოვროს. ამაზე მეტყველებს რომანის შემდეგი თავი: „როგორ გადაწყვიტა დონ კიხოტმა მწყემსად გახდომა აღთქმულ ერთ წელიწადს ველ-მინდვრებში ცხოვრება, და სხვა ჭეშმარიტად შესაქცევი და სამხიარულო ამბები“. მწყემსური ცხოვრების სურვილს დონ კიხოტი სანჩოს პასტორალების პოეტური ენით ამცნობს: „აი ის ველი, სადაც ტურფა მწყემს ქალებს და პირმშვენიერ მწყემსებს შევხვდით, რომელთაც სურდათ აქ მწყემსური არკადია აღედგინათ თუ შენც მოიწონებ და დამეთანხმები, სანჩო, ამ მშვიენიერი მწყემსი ქალების მიბაძვით ჩვენც მწყემსებად გადავიქცეთ... აქ მხიარული სიმღერები შემოვძახოთ, იქ მწუხარედ და სევდიანად ვიღიღინოთ. წყურვილს ბროლის მსგავსი ანკარა წყარო ან დიდი მდინარეების წყალი მოგვიკლავს; მუხები უხვი ხილით ტკბილნაყოფს შემოგვთავაზებენ, კორპის ხეები გრძელი და გამხმარი ტოტებით დასაჯდომად და საფარად გვექნება, ტირიფი ჩრდილს მოგვცემს, ვარდი — კეთილსურნელებას“.

მაშინაც, როდესაც დონ კიხოტი ამადის გალელს ბაძევს, პასტორალების გმირებისაგან განსხვავებით, იგი არა უტოპიურ და განყენებულ, არამედ რეალურ გარემოში მოქმედებს. „დონ კიხოტი“-ს ქრონოტოპი ყოველთვის ისტორიული კონკრეტულობით ხასიათდება და ესეც განეკუთვნება იმ მთავარ ფაქტორებს, რომლებითაც სერვანტესის ნაწარმოები თვისებრივად განსხვდება სარაინდო და პასტორალური ლიტერატურისაგან და ახალი დროის რომანად გვევლინება.

„დონ კიხოტის“ ჟანრული სინთეზის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი და თავისებური კომპონენტი პიკარესკული პროზიდან მომდინარეობს. პიკარესკი ის ერთადერთი ჟანრია, რომელსაც სერვანტესი პაროდირების გარეშე ღებულობს; ეს იმით აიხსნება, რომ პიკარესკში მოქმედება, ძირითადი სიუჟეტური ხაზი არა გამოგონილ, არამედ ნამდვილ და ყოველდღიურ გარემოში ვითარდება და ისტორიული დაღითაა აღბეჭდილი.

პიკარესკული პროზიდან მომდინარე ტრადიცია სერვანტესს საშუალებას აძლევს დაიცვას და გააღრმავოს რენესანსული რეალიზმის ერთ-ერთი უმთავრესი პრინციპი — ბუნების მიბაძვა. სწორედ ეს პრინციპი იგულისხმება იმ სიტყვებში, რომელსაც რომანში მოძღვარი წარმოსთქვამს: „ყველა მოგონილი ამბავი მით უკეთესია, რამდენადაც ნაკლებად ჰგავს მოგონილს, და მით უფრო სასიამოვნოა და მოსწონს მკითხველებს, რაც უფრო მართალ ამბავს მიემსგავსება“.

რეალურია სერვანტესის რომანის როგორც გარემო, ასევე რეალური, ხელშესახები და დამაჯერებელი არიან ამ გარემოში მოქმედი გმირები. მაგრამ აქ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ სერვანტესს თავის რომანში „ლაზარილიო ტორმესელი“-დან და სხვა პიკარესკული ნაწარმოებების ჟანრული ნიშან-თვისებები უცვლელად არ მიუღია. პიკარესკული პროზის ანტიგმირების ცხოვრების ფილოსოფია წმინდა პრაგმატული ხასიათისაა და მოკლებულია ყოველგვარ იდეალიზმს. მათგან განსხვავებით, დონ კიხოტი სულაც არაა ანტიგმირი. პირიქით, თავისი შეშლილობის მიუხედავად, ხშირად ისე მსჯელობს, როგორც მსჯელობდნენ რენესანსის ხანის ადამიანები. გავიხსენოთ თუნდაც დონ კიხოტის სიტყვები თავისუფლების შესახებ: „იცი თუ არა, სანჩო, რომ თავისუფლება ყველაზე უძვირფასესი სიკეთე და განძია, რომელიც ზენამ მომადლა ადამიანს? ვერაფერი შეედრება თავისუფლებას, ვერც დედამიწის ქვესკნელში დამარხული საუნჯენი, ვერც დიდება, ვერც სხვა რამ. თავისუფლებისათვის, ისე როგორც სახელისათვის, შეიძლება თავგანწირვა, რადგან მონობა და ტყვეობა უდიდეს უბედურებას შეადგენს ამ ქვეყნად“.

პიკაროსაგან განსხვავებით, რომელიც ყოველთვის ანტიგმირია, ანუ მოკლებულია გმირულ თვისებებს და გარკვეული უარყოფითი ნიშნებითაც ხასიათდება, სერვანტესის მწუხარე სახის რაინდი გმირული იდეალებითაა შეპყრობილი და უაღესად უანგარო და კეთილშობილი ადამიანია; მას, როგორც სანჩო ამბობს, „მტრედის გული აქვს“.

„დონ კიხოტის“ პიკარესკულ ქრონოტოპში არა პიკარო, არა თაღლითი, არამედ რაინდის იდეალით შეპყრობილი გმირი მოქმედებს. „ამ რკინის საუკუნეში იმიტომ დავიბადე,— აცხადებს დონ კიხოტი, — რომ ოქროს საუკუნე აღვადგინო“. საგულისხმოა, რომ ეს მიზანსწრაფვა, ეს იდეალი, რომელიც საყოველთაო თანასწორობაზე დამყარებული ოქროს საუკუნის დამკვიდრებას გულისხმობს და რომელიც არა წარსულისაკენ, არამედ მომავლისაკენაა მიმართული, თავისი არსით პოსტრენესანსული მოვლენაა, რენესანსის საფუძველზე, მაგრამ რენესანსის კრიზისის ჟამს აღმოცენებული პოსტრენესანსული უტოპიზმის გამომოვლინებაა. დონ კიხოტი მზადაა იბრძოლოს ამ ქვეყნად იმ ოქროს საუკუნის აღსადგენად. „იმ კურთხეულ დროში,— ამბობს იგი,— ყოველივე საერთო იყო. სხეულისათვის ყოველდღური სარჩოს მისაცემად საკმაო იყო ადამიანს დიდრონი მუხის ხის შტოსაკენ ხელი გაეწვდინა და მისი მწიფე და ტკბილი ნაყოფი, ყოველთა საერთოდ და თვითეულთა ცალ-ცალკე კუთვნილი, უხვად მოეკრიფა“.

სერვანტესის რომანის სტრუქტურის, მისი ჟანრული არსის კიდევ ერთი თავისებურებაა ძირითადი მოქმედების გაზავება ჩართული ნოველებით, სხვადასხვა ამბებით, ეკლოგებითა და რომანსებით, რომელთა სტილი თავიანთი პოეტურობითა და ჯადოსნური ელემენტებით არსებითად განსხვავდება ძირითადი თხრობისაგან, მაგრამ ამასთანავე მჭიდროდ არიან დაკავშირებული რომანის საერთო იდეურ-მხატვრულ ჩანაფიქრთან, ნაწარმოების შინაგან ლოგიკასთან და ამასთანავე დონ კიხოტის იდეალიზმის გამოვლენის ამოცანას ემსახურებიან. ეს ინტერლუდიები როგორც დონ კიხოტის იდეალებისა და მისწრაფებების, ასევე რომანში პარადორიბელი ჟანრების თავისებურ ილუსტრაციას წარმოადგენენ. ერთ-ერთ თავში ავტორს თხრობაში არაბი ისტორიკოსი შემოჰყავს, რომლის თხზულების

ხელნაწერი მას ხელთ ჩაუვარდა. ამით სერვანტესი კორელაციას ამყარებს სარაინდო რომანებთან, რომელთა ავტორები ხშირად იმოწმებდნენ მავრიტანულ წყაროებს.

„დონ კიხოტი“ ორი ისტორიული ეპოქის — რენესანსისა და ბაროკოს მიჯნაზე შეიქმნა. სერვანტესოლოგიაში ბევრი საკითხი დღემდე აზრთა სხვაობის საგნად რჩება, მაგრამ არავინ უარყოფს „დონ კიხოტში“ აღორძინების ხანის ყველა უმთავრესი თემის, მოტივის, ჟანრული ნიშან-თვისებისა და იდეოლოგიური წინამძღვრების მოცემულობას. უფრო რთულად დგას საკითხი იმის შესახებ, თუ რამდენად განეკუთვნება სერვანტესის რომანი XVI საუკუნის, ანუ აღირძინების ხანის სისტემას.

მრავალ სერიოზულ კრიტიკოსს მიაჩნია, რომ სერვანტესის ისტორიულ როლს განაპირობებს ერთგვარი ხიდის გადება რენესანსსა და ბაროკოს შორის. ზოგიერთი კრიტიკოსი „დონ კიხოტის“ ტიპოლოგიის განსაზღვრებისას აღნიშნავს, რომ დაახლოებით 1550-იან წლებში ესპანური რენესანსი თავის დასასრულს უახლოვდება და ამდენად „დონ კიხოტი“ როგორც აღორძინების ხანის, ასევე მანერიზმის ნიშან-თვისებებს ითავსებს. ავტორები, რომლებიც სერვანტესს მანერიზმის წარმომადგენლად მიიჩნევენ, მისი რომანის ისეთ სტილურ ნიშან-თვისებებზე ამახვილებენ ყურადღებას, როგორებიცაა დისჰარმონიული, „მაღალი“ და „დაბალი“, კომიკური და ტრაგიკული, ასახვის საგნის „რეალური“ და „არარეალური“ ანტითეზური საწყისების შეთავსება და სხვ.

მივაკუთვნებთ სერვანტესს მთლიანად რენესანსის კულტურის სივრცეს, თუ მანერიზმის ტიპოლოგიურ სივრცეში მოვიაზრებთ, ამ საკითხის გააზრებისას უთუდ გასათვალისწინებელია ის გარემოება, რომ “დონ კიხოტი” ორი დიდი ეპოქის გზაგასაყარზე შეიქმნა. „დონ კიხოტი“ ყველა ნიშნით უყოყმანოდ არც რენესანსისა და არც მომდევნო ხანის სისტემაში არ ეწერება, ისევე როგორც აღორძინების დამლევის ჟამს მისი სახით აღმოცენებული რომანი არ თავსდება მკაცრ ჟანრულ ჩარჩოებში და ამ მხრივ „ჟანრული დაუმთავრებლობით“ (მ. ბახტინი) ხასიათდება.

სერვანტესის შემოქმედების მთავარი ქმნილების — „დონ კიხოტი“-ს — არაერთი სხვა მომენტის მსგავსად, რომანის ორი პროტაგონისტი — მწუხარე სახის რაინდი და მისი მეაბჯრე ერთგვაროვან გააზრებას არ ექვემდებარება. მაგრამ უდავოდ საფუძველი მოეპოვება იმ შეხედულებას, რომ ეს განუყრელი წყვილი, ერთი მხრივ, დონ კიხოტი მისი განყენებული და შინაგან ენერგის მოკლებული იდეალიზმით და მეორე მხრივ, „სანჩო პანსას მატერიალიზმი, მისი სტომაქი, მადა და კუჭში უხვად გასვლა, გროტესკული რეალიზმის ეს უკიდურესი ძირი“ (Бахтин 1965: 27) მატერიისა და სულის ერთიანობის რენესანსული იდეალის რღვევას განასახიარებენ.

სერვანტესის რომანის ორივე პრატაგონისტი ახალი ჟანრის — რომანის ჟანრული სპეციფიკითაა აღბეჭდილი. სანჩო პანსას მსგავსი სახეები, მოლაყბე და ღორმუცელა მეაბჯრის კომიკური ტიპები ლიტერატურაში სერვანტესამდეც გვხვდება. მაგრამ „დონ კიხოტში“ იგი სრულიად ახალი წახნაგებით წარმოჩნდა.

რომატიკოსების დროს ჩამოყალიბებული თვალსაზრისის თანახმად, სერვანტესმა თავისი პროტაგონისტების სახით გვიჩვენა მუდმივი კონტრასტი იდეალიზმსა და მატერიალიზმს, ალტრუიზმსა და ეგოიზმს, მაღალ იდეალებს და საღ

აზრს შორის; ამ დაპირისპირებაში დონ კიხოტი გმირული პიროვნებაა, რომელსაც სურს გაარღვიოს აწმყოს შემზღუდავი საზღვრები, ხოლო სანჩო პანსა — ხალხია, ადამიანთა მასაა, რომელიც არა დამოუკიდებლად, არამედ შორეული მიზნებისაკენ მიმთითებელი პიროვნების კარნახით მოქმედებს.

არაერთი კრიტიკოსი აღნიშნავს, რომ თუმც იდეალიზმი რომანში სიუჟეტურად მარცხს განიცდის, მაგრამ შინაგანად სწორედ იგი გვევლინება ადამიანის ყველაზე მომხიბლავ მხარედ.

XIX საუკუნის შუა ხანებში მტკიცედ დამკვიდრდა ის თვალსაზრისი, რომ მაღალი იდეალებით შეპყრობილი მწუხარე სახის რაინდი საკაცობრიო პროგრესის მთავარი მამოძრავებელი საწყისის განსახიერებაა, ხოლო დონკიხოტიზმი — ადამიანის გმირული და იდეალური საწყისის გამოვლინებაა.

განუზომელია „დონ კიხოტის“ წვლილი ევროპული რომანის განვითარებაში. მან არა მხოლოდ დისტანციიდან შეხედა წინამორბედი ხანისა და თავისი ეპოქის ჟანრებს, არამედ ყველა ეს ტრადიცია ახალი დროის შესატყვისი რომანის შექმნის ამოცანას დაუქვემდებარა. ამასთანავე სერვანტესმა პირველად ასახა ზნეობრივი იდეალიზმის ხვედრი ისტორიის ახალი ხანის საზოგადოებაში.

დამოწმებანი:

Huizinga, J. *HOMO LUDENS.* A Study of the Play-Element in Culture. Redwood Burn Ltd. Trowbridge & Esher, 1980.

Auerbach, Erich. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Princeton: Princeton UP, 1953.

Bakhtin, M. *Tvorchestvo Fransua Rable i Narodnaya Kul'tura Sredevekov'ya i Renessansa*. Moskva: 1965 (Бахтин, М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса.* Москва: 1965).

Irakli Kenchoshvili
(Georgia)

“Don Quixote”: A Synthesis of Genres of Renaissance Era

Summary

Key words: Cervantes, Renaissance, chivalric literature, parody, Ariosto, pastoral novel, picaresque fiction, manerism.

For a profound understanding of the Cervantes' “The Ingenious Gentleman Don Quixote of la Mancha”, from the viewpoint of genre characteristics, it is necessary to trace the traditions of epic narrative leading to the formation of the main peculiarities of this classic of Western literature, considered to be the first modern European novel. The best approach to the Cervantes' novel is when it is considered as an extremely het-

eroglossic text, as an organic synthesis of all the genres fashionable in late Renaissance or early Baroque era, including the carnivalized folkloric forms and motifs. Not only the world outlook and code of values of the Knight of the Sad Countenance but as well the whole fabric of Cervantes' novel in closely interwoven in the intertext of Renaissance literary system. The traditions of different genres, first of all chivalric and pastoral romance in prose and verse and picaresque novel are organically interrelated and linked to the central theme. The forms of parody and satire in Cervantes' novel, demythologizing attitude to the chivalric can be regarded as a transformation and further culmination of the ironic tone first revealed in Matteo Boiardo's romance "Orlando Innamorato" and much more evident in Ludovico Ariosto's heroic-comic romance epic "Orlando Furioso". Ariosto's form and style inspired Cervantes by its play spirit, by constant hovering "between the mock-heroic and pathetic" (J. Huizinga. HOMO LUDENS. A Study of the Play-Element in Culture. Redwood Burn Ltd , Trowbridge and Esher, 1980, p. 181).

From the stylistic point of view "Don Quixote" can be regarded as an anti-genre by its negation of the ethos of the traditions composing the fabric of the novel. We should always remember that Cervantes not only fruitfully used the literary traditions of late Middle Ages and Renaissance era, including picaresque novels similar to the "Lazarillo de Tormes"; at the same time he attributed them a new function and new ethos or as Eric Auerbach indicates in his "Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature", Cervantes is at the same time a great destroyer and a great continuator of the artistic traditions.

თემურ კობახიძე
(საქართველო)

ტომას ელიოტის „ოთხი კვარტეტის" მითოპოეტიკური კატეგორიები

„წარსულს და მომავალს განაპირობებს
მარად უძრავი მარადისობა, რომლისთვისაც
უცხოა წარსულიც და მომავალი".
ნეტარი ავგუსტინე. აღსარებანი.

ესეიში „პოეზიის მუსიკა" (1942) ელიოტი აღნიშნავდა, რომ „როდესაც პოეტი პოეზიის შესახებ საუბრობს, ის... ყოველთვის ცდილობს იმ ტიპის პოეზიის დაცვას, რომელსაც თვითონ ჰქმნის, ან რომლის შექმნასაც აპირებს" (Eliot 2009: 26). ამ კონტექსტში უნდა იქნას გააზრებული ელიოტის მიერ ნაწარმოების მხატვრული მთლიანობის დაჟინებული მოთხოვნაც, რომელიც როგოც წარმოსახვის, ისე აღქმის პლანში, მთელი მისი ესთეტიკისათვის განმსაზღვრელია და რომლის აუცილებლობასაც ის თავის თეორიულ ნაწერებში ხშირად იმეორებს. ლიტერატურა საერთოდ და საკუთრივ პოეზია მას მხატვრულ ტექსტში ესთეტიკურ შთაბეჭდილებათა მოწესრიგების, გარესამყაროს ქაოსის დაძლევის საშუალებად წარმოედგინა. პროგრამულ წერილში „ულისე, წესრიგი და მითი" (1923) ჯოისისა და იეიტსის „მითოსურ მეთოდს" ის მომანესრიგებელ საწყისად, „თანადროული ისტორიის ქაოსის" ესთეტიკურ მთლიანობად გარდასახვის მეთოდად მიიჩნევს (Eliot 1975: 175). „იდეალურ წესრიგს" (Ideal order), ანუ იმავე ესთეტიკური მთლიანობის პრინციპს ეფუძნება პოეტის მიერ მხატვრული ლიტერატურის ზეისტორიული, ფაქტობრივად, ლიტერატურის ისტორიასთან დაპირისპირებული, მითოპოეტიკური ხედვაც: „ხელოვნების არსებული ძეგლები", წერდა იგი, „ერთმანეთში იდეალურ წყობას ჰქმნიან, რომელიც ყოველი ჭეშმარიტად ახალი ნაწარმოების გამოჩენისთანავე... ოდნავ მაინც იცვლება" (Eliot 1999: 23). აქედან გამომდინარე კი იცვლება ყოველი კონკრეტული ნაწარმოების კავშირები, პროპორციები, ფასეულობები, როგორც სხვა ნაწარმოებებთან, ისე ამ მთლიანობასთან მიმართებაში და სწორედ ეს არის სიახლესა და უკვე არსებულს შორის შესაბამისობა. „მეტაფიზიკოს პოეტებშიც" (1921) ელიოტი ისევ და ისევ ხაზს უსვამს პოეტური აღქმის მთლიანობას — ის აღნიშნავს, რომ ჩვეულებრივი ადამიანისაგან განსხვავებით, რომლის „შთაბეჭდილებები ქაოტურია, მოუწესრიგებელია, ფრაგმენტურია", პოეტის ცნობიერებაში ეს შთაბეჭდილებები „ახალ მთლიანობებს ჰქმნიან" (Eliot 1999: 287), საერთოდ, ეს „მთლიანობის" თემა და შესაბამისი იმპერატივი წითელ ზოლად გასდევს ელიოტის მთელ კრიტიკულ მემკვიდრეობას და ფაქტობრივად, მისი მხატვრული პოზიციის საფუძველს შეადგენს. ცხადია, რომ ეს პოზიცია არა მხოლოდ ინტუიციური ან გემოვნებისმიერი, არამედ დიდი ინტელექტუალური ძალისხმევის შედეგიც იყო. ამას მოწმობს ელიოტის მთელი პოეზიის ურთულესი ინტელექტუალური ქარგა, მთელი მისი ლიტერატურულ-კრიტიკული ნააზრევის სიღრმე, რომელიც, ფაქტობრივად,

კონცენტრირებული სახით შეიცავს ინგლისურენოვანი მაღალი მოდერნიზმის ესთეტიკურ კონცეფციას.

ცხადია, ჩვენ ვერასოდეს ვერ ჩავიხედავთ პოეტის პირად „ლაბორატორიაში“, ვერ შევისწავლით მისი შემოქმედებითი ღწვის ფსიქოლოგიურ მოტივებს და ვერ გავარკვევთ, თუ საბოლოოდ, რა შინაგან განცდათა ხარჯზე იქმნებოდა „ოთხი კვარტეტი“. ბიოგრაფიული ფაქტები (რომლებიც ჯერ თავისთავად ითხოვენ ინტერპრეტაციას, ანალიზს, შემდეგ კანონზომიერებად გააზრებას და ა.შ.) ასეთი დონის მხატვრულ შემოქმედებაში ყოველთვის ძალიან გაშუალებულია და მათზე დაყრდნობით გამოტანილი დასკვნები არსებითად, მხოლოდ ვარაუდებია. ფაქტობრივად, ერთადერთი, რაც მთლიანად ჩვენს განკარგულებაშია და ობიექტურად არსებულ მხატვრულ რეალობას წარმოადგენს, არის თვით „ოთხი კვარტეტის“ ტექსტი, ანუ პოეტის შემოქმედებითი ინტუიციისა და ინტელექტუალური ძალისხმევის იშვიათი სინთეზი, რომელიც ლამის განასახიერებს მხატვრული მიზანშეწონილების ცნებას. და რახან ხელთ გვაქვს ტექსტი, ჩვენ მასში სწორედ იმ თვისებრიობას აღვიქვამთ, რომელიც მას ამ ობიექტურად არსებულ, პოეტის პიროვნებისაგან დამოუკიდებელ მხატვრულ რეალობად აქცევს. თუ მხედველობაში მივიღებთ, რომ მხატვრული ნაწარმოები წარმოსახვისა და აღქმის განუყრელ ერთიანობას წარმოადგენს და რომ აღქმის გარეშე ის ისევე ვერ იარსებებს, როგორც ვერ იარსებებდა შეუქმნელად, უნდა გავაცნობიეროთ ისიც, რომ წარმოსახვის დასრულების შემდეგ ის უკვე მისი ავტორისაგან დამოუკიდებელი აღქმა-გააზრების საგნად, ობიექტური მხატვრული რეალობის ფაქტად იქცევა. რაც არ უნდა ყოფილიყო შექსპირის მოტივები „ჰამლეტის“ შექმნისას, ჩვენ დღეს ვკითხულობთ მარადიული პრობლემატიკით ობიექტურად დახუნძლულ ტრაგედიას და არა შექსპირის პირად მოტივებს, რომლებმაც, შესაძლოა, მას ეს ტრაგედია შეაქმნევინა.

თვით ელიოტი აღნიშნავდა, რომ „სხვადასხვა მკითხველისათვის ლექსი, შესაძლოა, სულ სხვადასხვა რამეს ნიშნავდეს და ყველა ეს მნიშვნელობა შეიძლება განსხვავდებოდეს იმისგან, რაც ავტორს ჰქონდა ჩაფიქრებული. მაგალითისათვის, პოეტი შესაძლოა აღწერდეს რაღაც კონკრეტულ პირად შთაბეჭდილებას და სხვას არაფერს გულისხმობდეს, მაგრამ მკითხველისათვის მისი ლექსი შეიძლება იქცეს ზოგადი სიტუაციის, ან მისი საკუთარი პირადი შთაბეჭდილების გამოხატულებად. მკითხველის ინტერპრეტაცია შეიძლება განსხვავდებოდეს ავტორისეულისაგან და ისეთივე მართებული, ან უკეთესიც იყოს“ (Eliot 2009: 30-31). დღეს, როდესაც ავტორი ვეღარაფერს შეცვლის თავის ნაწარმოებში, „ოთხი კვარტეტი“, როგორც აზრისა და განცდის სინთეზი, მხოლოდ მკითხველის აღქმაში არსებობს; მისი წარმოსახვა დასრულებულია, ტექსტი – დადგენილი. მაგრამ თავად მკითხველი სოციალურად, კულტურულად და ფსიქოლოგიურად დეტერმინირებული ესთეტიკური სუბიექტია — ნაწარმოებს ის თავისი გემოვნების, განათლების, კულტურის, სოციალური ფონის და ა.შ. შესაბამისად აღიქვამს. სხვანაირად რომ ვთქვათ, „კვარტეტების“ აღქმა იმდენი სახის არსებობს, რამდენიც მკითხველია და ობიექტურობის „გარანტი“ აქ ისევ და ისევ ობიექტურად არსებული ნაწარმოები, ანუ პოემის ტექსტია. ყველა ტექსტუალურად შესაძლებელი ინტერპრეტაცია მასში აპრიორულად არის ჩადებული და აღქმისათვის ის არ საჭიროებს რაიმე დამატებით (ვთქვთ, ისტორიულ, ან პოეტის პიროვნულ-ბიოგრაფიულ) კონტექსტში „ჩასმას“. როგორც ობიექტურ,

უზოგადეს, მითოსურსა და მელოსურ პრინციპებზე დაფუძნებული სამყაროს პოეტიკური მოდელი, „ოთხი კვარტეტი“ თავისი საკუთარი, შინაგანი კანონზომიერებებით არსებობს. ჩვენს ამოცანასაც სწორედ ამ კანონზომიერებათა დადგენა შეადგენს. პარადოქსია, რომ ამ ერთი შეხედვით საოცრად პირადულსა და ნატიფი აღმსარებლური ლირიზმით აღბეჭდილ პოემას, ამავე დროს, სრულიად თავისთავადი, მითოსურ პლანში განზოგადებული და ავტორის პიროვნული მოტივებისაგან დამოუკიდებელი თვისებრიობა გააჩნია.

მწერლის ან პოეტის პიროვნული, სუბიექტური საწყისი ნაწარმოებში ყოველთვის დროისმიერი, ქრონოლოგიური და საბოლოოდ, რეალურ-ისტორიული მომენტის შემომტანი საწყისია. როგორც საქსოფონისტი პაბლო მიმართავს ჰარი ჰალერს ჰესეს „ტრამალის მგელში“, მაგიურ თეატრში სტუმრობისას, „თქვენ, რა თქმა უნდა, მშვენივრად მოგეხსენებათ, რომ დროის დაძლევა და რეალობისგან თავის დაღწევა... ფაქტობრივად, ეგრეთ წოდებული პიროვნების მოშორების სურვლია... ამიტომაც გთავაზობენ, რომ ეს თქვენი პატივცემული პიროვნება აქაურ გარდერობში ჩააბაროთ“. უნდა ვივარაუდოთ, რომ ლექსის სწორედ ამგვარ სპეციფიკას გულისხმობდა თვით ელიოტიც, როდესაც წერდა, რომ პოეზიის შექმნა პიროვნების აღზევება კი არ არის, არამედ პიროვნებისაგან თავის დაღწევაა. „მაგრამ მხოლოდ იმან, ვისაც პიროვნება და ემოციები გააჩნია, იცის, თუ რას ნიშნავს ამ ორი რამისგან თავის დაღწევა“ (Eliot 1999: 21). იმ ეფექტის თვალსაზრისით, რომელსაც პოემა მკითხველზე ახდენს, „ოთხი კვარტეტის“ მხატვრული სტრუქტურა მუსიკის ხერხთა საშუალებით დროსთან შერკინებას, მის დაძლევას, დროის სივრცედ ქცევას გულისხმობს. პოეზიის, როგორც ჟანრის სტრუქტურულ საკითხთა გადაწყვეტისას, ელიოტი მიმართავს მუსიკას და სწორედ მასში ხედავს ამ გარდასახვის გზას და საშუალებას. ამავე დროს, მუსიკას ის გაიაზრებს არა მხოლოდ როგორც ხელოვნების ცალკე დარგს, არამედ როგორც თავისი საკუთარი ნაწარმოების რიტმულ, ინტონაციურ და თემატურ ორგანიზაციას, როგორც მის მხატვრულ საშუალებათა ერთობლიობას, რომელიც აუქმებს ნაწარმოების შინაგან, დროისმიერ ქრონოლოგიას და ანიჭებს მას სიმულტანურ, „ერთდროულ“ სივრცობრივ ფორმას. სხვანაირად რომ ვთქვათ, მუსიკასთან სტრუქრუტტურული ნათესაობა „კვარტეტებში“ მხატვრული სივრცისა და მხატვრული დროის კატეგორიებით გამოიხატება.

ჯერ კიდევ ნორთროპ ფრაი აღნიშნავდა, რომ „ზოგი ხელოვნება დროშია განფენილი, ზოგიც განთავსებულია სივრცეში“. მიუხედავად ამისა, „როგორც დროში, ისე სივრცეში, ნებისმიერი ხელოვნების აღქმაა შესაძლებელი... ამ მხრივ, ლიტერატურას მუსიკასა და ფერწერას შორის შუალედური საფეხური უჭირავს“ (Frye 1998: 224). ცხადია, ლიტერატურის სახეობათაგან ეს ყველაზე მეტად პოეზიას ეხება, განსაკუთრებით კი მოდერნისტულ პოეზიას, ან უფრო ფართოდ – მოდერნისტულ ლიტერატურას, სადაც ეს „ორსახოვნება“ — ერთი მხრივ, დროისმიერება, ხოლო მეორე მხრივ, მყისიერი სივრცულობისკენ სწრაფვა — გაცნობიერებული პოეტიკის ძირითადი პრინციპია. ელიოტთან დაკავშირებით, მართებულად შენიშნავს რონალდ ტემპლინი, რომ „მისი პოემა, თუმცა ის დროსა და სივრცეს მოიცავს (48 გვერდი!), ერთდროული აღქმისა და მყისიერების ატმოსფეროს წარმოქმნის“ (Tamplin 1997: 161).

იმის მიუხედავად, რომ ელიოტს ბევრჯერ გამოუთქვამს აზრი მუსიკაზე, მისი გამონათქვამები ყოველთვის მუსიკისა და პოეზიის ზოგადესთეტიკურ სიახლოვეს ეხება, შუქს ჰფენს მისი საკუთარი მხატვრული მეთოდის სპეციფიკას და უპირველესად გულისხმობს პოეზიას. ამ თეორიულ ნაწერებში ხშირად გვხვდება ტემპორალურ ხელოვნებათა დროის გაუქმებისაკენ სწრაფვის კონცეფცია. მაგალითისათვის, პოლ ვალერის „პოეზიის ხელოვნების" წინასიტყვაობაში პოეტი აღნიშნავდა, რომ „თვით მუსიკა შეიძლება აღქმულ იქნას, როგორც ზედროულობისაკენ (Timelessness), განუხორციელებელი სწრაფვა. და თუ სხვა ხელოვნებებზე შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ისინი დროში ხანგრძლივობისკენ (Duration) ისწრაფვიან, მუსიკის შესახებ შეიძლება ითქვას, რომ ის ფერწერის, ან ქანდაკებისათვის დამახასიათებელი უძრავობისკენ მიიღწვის... უფრო მეტ სიამოვნებას ვღებულობ მუსიკალური ნაწარმოებისაგან და უკეთ „მესმის" ის, თუ ის ჩემთვის კარგად არის ცნობილი, თუ მისი შესრულებისას ყოველ წამს მახსოვს უკვე მოსმენილი ნაწილიც და ისიც, ჯერ კიდევ რომ მოსასმენია. როგორც იდეალს, ვამჯობინებდი, რომ შემეძლოს დიდებული სიმფონიის ერთდროულად აღქმა, როგორც მთლიანობისა" (Eliot 1958: XIV).

„ოთხ კვარტეტში" მელოსურ და მითოსურ საწყისთა სინთეზს, მათ ფაქტობრივ იგივეობას და მათი საშუალებით დროის დაძლევის ცდას ჩვენ ვრცლად შევეხეთ ელიოტის პოეზიისადმი მიძღვინილ სხვა ნაშრომში (კობახიძე 1992). აქ ვიტყვით მხოლოდ, რომ ანალოგიური მოსაზრებები გვხვდება მრავალ გავლენიან კრიტიკოსთან, მწერალთან, ლიტერატურის თეორეტიკოსთან თუ სხვა ჰუმანიტართან, რომლებიც, ხშირად ერთმანეთისაგან სრულიად დამოუკიდებლად აღნიშნავენ, რომ მითოსი, როგორც უნივესალური და ზედროული ენა, ძალზე ახლოს დგას მუსიკასთან და იზიარებს მის ძირეულ სპეციფიკას მთავარ, ესთეტიკურ ასპექტში. ამ ავტორთა აზრით, მითოსი და მელოსი ნაწარმოების შინაგანი მხატვრული დროის, როგორც მხატვრული ფორმათქმნადობის პრინციპის, მარეგულირებელი საწყისებია. მითოსი და მელოსი დროის მარწუხებისგან თავის დაღწევის საშუალებად მიაჩნდა კლოდ ლევი-სტროსსაც. ამ, სტრუქტურული ანთროპოლოგისათვის ერთი შეხედვით განყენებულ პრობლემას ის ვრცლად განიხილავს თავისი ცნობილი ნაშრომის, „ნედლისა და მომზადბულის" წინასიტყვაობაში: „მუსიკა და მითოლოგია წარმოადგენენ ენებს, რომლებიც ... ფერწერისაგან განსხვავებით, ითხოვენ დროში გავრცობას, რათა მასში გამოვლინდნენ, მაგრამ მათი ეს მიმართება დროსთან ძალიან სპეციფიკური ხასიათისაა. იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს მუსიკას და მითოლოგიას დრო მხოლოდ იმისთვის სჭირდებათ, რომ ის უარყონ — მუსიკაც და მითოლოგიაც დროის განადგურების ინსტრუმენტებია. ბგერისა და რიტმის მიღმა, მუსიკა მოქმედებს პირველყოფილ დონეზე, რომელიც არის მსმენელის ფსიქოლოგიური დრო. მუსიკა დროის იმ მონაკვეთს, რომელშიც მას ვუსმენთ, საკუთარ თავში ჩაკეტილ, სინქრონულ მთლიანობად აქცევს. მუსიკალური ნაწარმოების შიანაგანი ორგანიზაციის გამო, თვით მისი მოსმენის ფაქტი აჩერებს დროს. ამიტომ არის, რომ როდესაც მუსიკას ვუსმენთ და სანამ მას ვუსმენთ, ჩვენ უკვდავებას ვეზიარებით" (Levi-Strauss 1983: 15). ამ თვალსაზრისით, მითების სტრუქტურული ანალიზის „მამად" ლევი-სტროსი ვაგნერს მოიხსენიებს, ვის მუსიკალურ დრამაშიც, მისი აზრით, მითისა და მუსიკის სწორედ ეს სინთეზია მიიღწეული.

ელიოტის პოემის „მუსიკალურობაც“ სწორედ იმაში გამოიხატება, რომ დროის სივრცედ ქცევის საშუალებად მასში მუსიკალურ ხერხთა პოეტიკური ანალოგია გვევლინება, იმ თავისი ძირეული თვისებით, რომელიც მას მითოსთან აკავშირებს. მელოსით გამსჭვალულ პოეზიას ელიოტი მეტაფორულად წარმოსახავს, როგორც პარადოქსს — „მეტყველ მდუმარებას“, ან „უძრავ მოძრაობას“. ასე იქმნება „მდუმარე“, „უძრავი“ და „ზედროული“ არსის დროში გავრცობილი, „მეტყველი“ და „მოძრავი“ ხატი, ანუ (თუ მუსიკისმცოდნე ბ. ვ. ასაფიევს მისი ცნობილი წიგნის სათაურს დავესესხებით) „მუსიკალური ფორმა, როგორც პროცესი“. პოეტურ მსჯელობაში ამ ფრომას ელიოტი მეტაფორულად მოიხსენიებს, როგორც „ჩინურ ლარნაკს, უსასრულოდ რომ ბრუნავს თავის უძრაობაში“:

Words move, music moves
Only in time; but that which is only living
Can only die. Words, after speech, reach
Into the silence. Only by the form, the pattern,
Can words or music reach
The stillness, as a Chinese jar still
Moves perpetually in its stillness.

[სიტყვებიც და მუსიკაც მხოლოდ დროში იძვრიან. მაგრამ იმას, რაც მხოლოდ ცოცხლობს, მხოლოდ სიკვდილი თუ უწერია. მეტყველების შემდეგ, სიტვყვები მდუმარებაში აღწევენ. მხოლოდ ფორმის, მოდელის საშუალებით შეუძლია სიტყვას ან მუსიკას უძრაობასთან (მდუმარებასთან) ზიარება — ისე, როგორც ჩინურ ლარნაკს, უსასრულოდ რომ ბრუნავს თავის უძრაობაში (მდუმარებაში)]

აღსანიშნავია, რომ სიტყვა “stillness” ერთდროულად „უძრავობასაც“ ნიშნავს და „მდუმარებასაც“, რასაც ელიოტი ოსტატურად იყენებს: პოემის თეოლოგიურ პლანში როგორც „უძრაობა“, ისე „მდუმარება“ ღვთაებრივი საწყისის ატრიბუტებად იქცევა. ამ ხატოვანი ფორმით ყალიბდება ნაწარმოებში სიტყვიერი კონოტაციების „ერთდროული“ მიწოდების ხერხიც, ანუ მოდერნისტული პოეტიკის ბირთვი — ის „ხანგრძლივი აწმყო“, ის მითოპოეტიკური კონტინუუმი, სადაც ვ. ტოპოროვის თქმით, „ხდება დროის შედედება. ის ლამის უქმდება და სივრცობრივ ფორმა იძენს... დრო „სპაციალიზაციას“ განიცდის, მაშინ, როდესაც სივრცეს — პირიქით, გადაედება დროის შინაგანი, ინტენსიური თვისებები და ხდება მისი „ტემპორალიზაცია“ (Топоров 1983: 231). ელიოტს აღმქმელისა და აღსაქმელის ეს „ჩუმი“ ექსტატიკური სინთეზი, ეს უმაღლესი ესთეტიკური ტკბობის აქტი მეტაფორულად წარმოსახული აქვს, როგორც

...music heard so deeply
That it is not heard at all
But you are the music while the music lasts.

[მუსიკა, ისე ღრმად აღქმული, რომ ის სულ არ ისმის, მაგრამ შენ თვითვე ხარ მუსიკა, სანამ მუსიკა გრძელდება]

თუ „კვარტეტებს“ წავიკითხავთ, როგორც „მუსიკალურ თემათა მონაცვლეობას“ (ჰ. გარდნერი), ან უფრო „თემას ვარიაციებით“, დავინახავთ, რომ პოემის ძირითადი თემა, რომელიც შემდგომ მის უსასრულო სახე-ცვლილებებში ვითარდება, სხვადასხვა „ინსტრუმენტის“ შესრულებით ჟღერს, იცვლება, იყოფა, შემდეგ ისევ ერთიანდება, თავიდან ისმის, ახლებურ ელფერს იძენს, თითქოს განსხვავებულ რიტმულ სურათს მისდევს და ბოლოს ისევ საზეიმოდ ჟღერს, არის დრო. ამ თემის წარდგენით იწყება პირველივე კვარტეტი ბერნტ ნორტონი“:

Time present and time past
Are both perhaps present in time future
And time future contained in time past.
If all time is eternally present
All time is unredeemable.

[აწმყო და წარსული ალბათ არსებობენ მომავალში და ალბათ წარსულიც შეიცავს მომავალს. თუ ყველა დრო მარადიულად აწმყოა, მაშინ ის აღუვსებელია.]

დროის ფილოსოფია, რომელიც ამ დასაწყისშია პოეტურად გაჟღერებული, ანტიკურ ხანაში იღებს დასაბამს, მაგრამ ყველაზე ლაკონურად (და ელიოტისათვის ყველაზე ახლობელი ფორმით) ის ჩამოყალიბებული აქვს ნეტარ ავგუსტინეს „აღსარებანში“: „...წარსული და მომავალი, საიდან არიან დრონი, როდესაც ახლაში წარსული უკვე აღარ არის, ხოლო მომავალი ჯერ არ არის? მაგრამ თუ აწმყო ყოველთვის აწმყოა და წარსულში არ გადადის, დრო ის მართლაც ვერ იქნება, რადგან ის მარადისობაა“ (აღსარებანი, XIV, 17). გარდა იმისა, რომ „ოთხი კვარტეტი“ შინაგანი, მხატვრული დროის გაცნობიერებულ პოეტიკაზე აგებული ნაწარმოებია, ის აგრეთვე არის პოემა დორის შესახებ, ანუ მისი ძირითადი თემა არის დრო და მარადისობა.

დრო „კვარტეტების“ სწორედ ის განზომილებაა, რომელიც უშუალოდ გამოხატავს მელოსისა და მითოსის სინთეზს, როგორც ნაწარმოების პოეტიკურ წყობაში, ისე მის თემატურსა თუ ხატოვან ასპექტში. არსებითად, დრო „კვარტეტების“ უმთავრესი პოეტიკური კატეგორიაა. როგოც მითოსურ და მელოსურ საწყისთა მასინთეზირებელი პრინციპი, ის ნაწარმოების ყველა დონეს მსჭვლავას, მისი მხატვრული ქსოვილის უშუალო-გრძნობადი, რიტმული ორგანიზაციიდან თვით „ზედროულობის“ ეფექტის პოეტიკურ განხორციელებამდე. დროს, როგორც პოეტიკურ ფაქტორს, ელიოტი პარადოქსისებურად იყენებს: პოემის უშუალო-აღმად პლანში მუსიკალური, მითოლოგიური და სხვა თემატური მასალის ვარირება, მისი გამეორებადი მონაცვლეობა ციკლურ, წრისმაგვარ, შექცევად დროში ხორციელდება, მაგრამ ნაწარმოების სიღრმისეულ განზომილებაში, მითოსისა და მელოსის სინთეზირების დონეზე, იგივე დრო თავის უარყოფად — მარადიულ აწმყოდ, გასხივოსნების მომენტად, „მყისიერებაში წარმოჩენილ მარადისობად“, ანუ „მბრუნავი სამყაროს უძრავ წერტილად“ წარმოგვიდგება:

At the still point of the turning world.

„კვარტეტების“ თემა და პოეტიკა განუყოფელია: უძრავობა და დროში გაყინულობა, ერთი მხრივ, პოემის ტექსტშია დეკლარირებული, როგორც მისი ერთერთი თემატური ასპექტი, ხოლო მეორე მხრივ, ნაწარმოების ყველა მხატვრული საშუალება სწორედ იქითკენ არის მიმართული, რომ ეს უძრაობა, ეს მყისიერი და ამავე დროს, პროცესუალური აწმყო აღმქმელის ცნობიერებაში უმნიშვნელოვანეს პოეტურ ეფექტად აღიბეჭდოს. დროსთან დაკავშირებული ასოციაციები „ოთხი კვარტეტის“ ყველა ხატისა თუ სიმბოლური მოტივის მნიშვნელოვან ქვეტექსტს შეადგენს — იმ თვალსაზრისითაც, რომ ეს ხატები და მოტივები დროისმიერ (ან „ზედროულ“) მომენტზე მიანიშნებენ მკითხველს და იმითაც, რომ თვით მათი წარმოსახვისა და შეკავშირების მეთოდი ისევ და ისევ მხატვრული დროის სინქრონიზაციას, აღქმაში მის გაუქმებას გულისხმობს. იმ ლიტერატურაში, რომელსაც ჩვენ პირობითად, „მაღალი მოდერნიზმის“ ლიტერატურას ვუწოდებთ, ამგვარი მეთოდი არც ისე იშვიათია და ელიოტიც სწორედ „მუსიკაში“ ხედავს დროის სივრცედ ქცევის საშუალებას. „პოეზიის მუსიკაზე“ საუბრისას ის მუსიკას კი არ გულისხმობს, როგორც ცალკე ხელოვნებას, არამედ დროში განთავსებული მასალის რიტმულ, ინტონაციურ და თემატურ ორგანიზაციას, რომელიც იმგვარად არის განთავსებული ამ დროში, რომ გარკვეული სივრცობრივი, აღქმაში „ერთდროულად“ მოცემული ფორმა შექმნას.

დისკურსი დროის ბუნების შესახებ არა მხოლოდ მხატვრული ლიტერატურის, არამედ მთლიანად ესთეტიკური აზრის ისტორიაში უსასრულოდ რთული და წინააღმდეგობრივია. უკვე „მშრალი“ ფილოსოფიურ-შემეცნებითი, ან ღვთისმეტყველური სახით, „მყისიერებაში გამოხატული მარადისობის“ კონცეფცია ძველისძველია და მას უამრავი დიდი და მცირე ზოგადკულტურული ხატი ეფუძნება, გრანდიოზული რელიგიური და ინტერკულტურული წარმოდგენებით დაწყებული, კონკრეტულ მოდერნისტ ავტორთა მხატვრული მიგნებებით დამთავრებული. დროის პრობლემასთან ფილოსოფიური მიდგომის ის კონკრეტული ტრადიცია, რომელიც ელიოტის „კვარტეტებშია“ ასახული, პლატონის მოძვრებიდან იღებს დასაბამს, თუმცა ის დიდადაა დავალებული ეკლესიის მამებისგანაც, კერძოდ, ნეტარი ავგუსტინესგან, რომელიც ამ ტრადიციას თეოლოგიური თვალსაზრისით აგრძელებს. როგორც ბ. ბრეგვაძე აღნიშნავს პლატონის მისეული თარგმანის კომენტარში, „ტიმეოსის“ მიხედვით, კოსმოსის მოწესრიგებული და ჰარმონიული მოძრაობა, გრძნობად-კონკრეტული სამყაროს დინამიზმი სხვა არა არის რა, თუ არა იდეალური სინამდვილის უძრავობის, მისი სტატიურობის პროეცირება ქმნადობის წიაღში; ზუსტად ასევე დროც — ამქვეყნიურ საგანთა და მოვლენათა არსებობის, მათი მოძრაობისა და ცვალებადობის ფორმა — უცვლელი და უძრავი მარადისობის ანალოგიურ პროექციად გვევლინება. „მარადისობა“... ერთგვარი ექსტრატემპოლარული (დროის მიღმური, დროის გარეშე არსებული) რეალობაა (ჩვენი „უჟამო ჟამი“, ალბათ, ყველაზე სრულად და ამომწურავად გამოხატავს ამ ცნების შინაარსს)... „ტიმეოსის“ მარადისობა ინტეგრალური, ცალკეულ მომენტებად განუწილველი დროა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მარადიული, წარუვალი აწმყო, რომელიც ხასიათდება ერთადერთი პრედიკატით — „არის“... [რომელიც] პლატონის მიხედვით, მარტოოდენ მარადისობის ატრიბუტია“ (ბრეგვაძე 1994: 235-36).

მთლად ანალოგიურს თუ არა, აშკარად მონათესავე აზრს გამოთქვამს არისტოტელეც „ფიზიკაში“, ოღონდ უკვე თავისი საკუთარი ფუძემდებლური კატეგორიის, „ახლას“ განმარტებისას: „თუ ერთდროული — არა ადრინდელი და არა მერმინდელი — ერთსა და იმავე „ახლა“-ში არსებობასა ნიშნავს, ამიტომ თუ ამ „ახლა“-ში მოქცეულია ადრინდელიც და მერმინდელიც, მაშინ ერთდროული იქნება ათი ათასი წლის წინანდელი ამბავიც და ისიც, რაც დღეს მოხდა, და არაფერი იქნება ერთმანეთზე ადრინდელი ან გვიანდელი („ფიზიკა“, IV, 10, 218ა)

საბოლოოდ, ელიოტისათვის გამოკვეთილად ახლობელი სახით, აწმყოს „ზედროულობის“ კონცეფცია ნეტარ ავგუსტინეს „აღსარებანში“ გვხვდება, დასავლური ეკლესიის ამ მართლაც დიდი მამის საოცრად გურწფელი ემოციით გაჯერებულ ტექსტში: „ვინ შეაჩერებს და გასაქანს არ მისცემს მას (დროს — თ.კ.), რათა თუნდაც წამით შემდგარმა აღიქვას მარად უძრავი მარადისობის სხივოსანი ათი-ნათი და დროის უწყვეტ დინებას შეადაროს იგი?.. დროის ხანგრძლივობას ურიცხვი მსწრფლმავალი წამის სიმრავლე განაპირობებს, გამუდმებით რომ ენაცვლებიან ერთმანეთს. მარადისობაში არა არის რა წარმავალი, არამედ მარადი აწმყოა, მთე-ლი თავისი სისავსით. დრო კი ვერასოდეს ვერ იქნება პირწმინდად აწმყო... მთელ წარსულს მომავალი მიერეკება, მთელი მომავალი წარსულს მისდევს, ხოლო ერთიცა და მეორეც იმისგან იღებს დასაბამს, იმისგან მომდინარეობს, რასაც მარადი აწმყო ჰქვია. ვინ შეაჩერებს კაცის გულს, რათა უძრავად შემდგარმა იხილოს თუ როგორ განაპირობებს წარსულსაც და მომავალსაც მარად უძრავი მარადისობა, რომლისთვისაც უცხოა წარსულიც და მომავალიც? (აღსარებანი, წიგნი XI, თავი XI).

„კვარტეტებში“ თვით ისტორიაც, ანუ „ხილული“ დრო — გლობალური დროის ის მონაკვეთი, რომელზედაც დაკვირვება შესაძლებელია, — სწორედ ავგუსტინესეულ „მსწრაფმავალ“, „ზედროულ“ წამთა თანმიმდევრობად მოიხსენიება, რომელიც აწმყოს ხანგრძლივობას განაპირობებს:

. . . history is a pattern
Of timeless moments.

აღსანიშნავია, რომ პოეტური დეკლარციის სახით, “წამის მარადიულობა” გვხვდება გოეთეს ცნობილ ლექსში “ანდერძი” (“Vermächtnis“) - წარსული არსად არ ქრება, მომავალი წინდაწინ გვიხმობს და “მარადისობით აღვსილა წამი”,

Der Augenblick ist Ewigkeit,

ელიოტი კი ბეჯითი მკითხველი იყო დიდი გერმანელის. უნდა ვივარაუდოთ, რომ უშუალო თანამედროვეთაგან ამ მხრივ ელიოტზე გავლენა მოახდინა ანრი ბერგსონმაც, რომლის ლექციებს დროთა აღრევისა და სუბიექტური ფსიქოლოგიური დროის როგორც აწმყო პროცესუალობის, ანუ „ხანგრძლივობის“ (duree) შესახებ ის სორბონში ისმენდა. მაგრამ „აღსარებანში“ ჩამოყალიბებულია დროის ის კონცეფცია, რომელიც არა მხოლოდ ელიოტის „ოთხ კვარტეტს“, არამედ დროსთან მიმართებაში მთელი მაღალი მოდერნიზმის ესთეტიკას უდევს საფუძვლად, მარსელ პრუსტის „დაკარგული დროის ძიებით“ დაწყებული, ჰერმან ჰესეს „გლასპერლენ-

შპილის“ ჩათვლით. ზოგ ნაწარმოებში ეს ფილოსოფია ფრაგმენტულად ვლინდება, ზოგიც მთლიანად ეფუძნება ამ, ან მასთან მიახლოვებულ ფილოსოფიურ თვალსაზრისს. ცხდია, ავტორთა ნაწილს ავგუსტინე საერთოდ წაკითხული არ ჰქონდა, ან ჰქონდა მხოლოდ გაგონილი. სხვანი ან საგანგებოდ შტუდირებდნენ მას მკაცრ კათოლიკურ სასწავლებლებში, ან ინტელექტუალური განცხრომის ჟამს ეძლეოდნენ მის კითხვას, მაგრამ ფაქტია, რომ თვით ის ინტელექტუალური ატმოსფერო, რომელიც იმჟამად მოდერნისტ ავტორებს ასაზრდოვებდა, დაახლოებით ამგვარი წარმოდგენებით იყო გაჟღენთილი. დროისა და მარადისობის ამ კოცეფციამ მათ საშუალება მისცა წარმატებით დაპირისპირებოდნენ იმჟამად გაბატონებულ ტრადიციულ, ვულგარული ისტორიზმის პრინციპს, რომლის თანახმადაც „მთელი ლიტერატურის ისტორია არის მოძრაობა პრიმიტიულისგან დახვეწილისკენ“ (Frye 1998: 223) და მის საპირისპიროდ, წინ წამოეწიათ ესთეტიური ფორმათქმნადობის პრინციპი, ლიტერატურის მითოსური გაგება. ალბათ სწორედ ეს საკმაოდ მკაცრი ესთეტიზმი, სტაბილურ ფასეულობათა სისტემის და გარკვეულ ინტელექტუალურ ორიენტირთა ერთგულება არის ის ძირითადი, რაც მკაფიოდ გამოარჩევს მაღალ მოდერნიზმს მეოცე საუკუნის საკმაოდ ჭრელ ლიტერატურულ ფონზე და, უპირველეს ყოვლისა, განასხვავებს მას პოსტმოდერნიზმისგან. გვიანდელი იეიტსის, ჯოისის, მანის, ელიოტის, ფოლკნერის, ეზრა პაუნდის, კაფკას, რილკეს, ჰესეს და სხვათა „მაღალი ხელოვნება“, თავისი არა მხოლოდ ესთეტიკური, არამედ ინტელექტუალური ელიტარულობითაც შეადგენდა ეპოქის დომინანტურ ესთეტიკურ წარმოდგენათა ერთობლიობას, მთელი ლიტერატურული პერიოდის „დასავლურ კანონს“ (ჰაროლდ ბლუმის ტერმინია). პოსტმოდერნი ამ კანონს უკვე 50-იანი წლებიდან (დაახლოებით, ნაბოკოვის „ლოლიტას“ გამოქვეყნების დროიდან) დაუპირისპირდა ნაწილობრივ მისგანვე ნასესხები, მაგრამ მთლიანობაში განხვავებული ესთეტიკური წარმოდგენებით: თამაშისებრი ექსცენტრიკით, ფსევდომდაბიური კულტურით (ან მისი „გათამაშებით“), ფიქციის რეალობად და რეალობის ფიქციად „გასაღებით“, ნაწარმოების მკაფიო, ლოგიკური შინაგანი სტრუქტურის მოშლით, მყარი ესთეტიკური ორიენტირების იგნორირებით, „მასკულტურისადმი“ მიდრეკილებით და ა.შ. ეს სწორედ ის იმპულსთა რიგია, რომელმაც გონიერსა და სხვა სიტუაციებში სრულიად გაწონასწორებულ ამერიკელ ავტორს, სინთია ოზიკს უბიძგა, ელიოტის შემოქმედებისადმი მიძღვნილ წერილში ერთობ უცნაური ოპტიმიზმით წამოეძხა, „მადლობა ღმერთს, თანამედროვე სამყაროში მაღალი კულტურა, როგორც იქნა, მკვდარიაო“ (Ozik 1989: 119). ცხადია, არა ასეთი პათეტიკური ფორმით, მაგრამ ნამდვილად ღირს იმის აღნიშნვა (დღეს ეს ისტორიული პერსპექტივაშიც ნათლად ჩანს), რომ პოსტმოდერნიზმმა შექმნა მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის უაღრესად საინტერესო ლიტერატურა, განსაკუთრებით პროზა და დრამატურგია. 50-იანი წლების დამდეგს ევროატლანტიკურ სივრცეში მოხდა ლიტერატურულ მიმდინარეობათა ცვლა — არსებითად, ჩვეულებრივი რამ, რაც მხატვრულ აზროვნებაში ხშირად ხდება. დასავლეთის სულიერმა ცხოვრებამ ლამის გასული საუკუნის ბოლომდე, ჩვეული კურსით სვლა განაგრძო. შეუძლებელი გახდა მხოლოდ ერთი რამ — რაიმე ახლის შექმნა ლიტერატურაში ისე, თითქოს მაღალი მოდერნიზმი საერთოდ არც ყოფილიყო ამქვეყნად.

მაგრამ დავუბრუნდეთ ჩვენს უშუალო სათქმელს. „ოთხ კვარტეტში“ მრავალი სიმბოლური სახე წრის („მანდალას“) პირველსქემაზეა აგებული, ან ამ პირველსქემის ასოციაციას შეიცავს. პოემაში ის ხან კონკრეტული, ვიზუალური ხატის („წრე“, „ფერხული“, „წრიულად დარგული ბუჩქები“, „ზამთრის ღამეში ქუჩის ლამპიონზე მომდგარი შარავანდედი“ და სხვ.), ხან მოძრაობის მიმართულების („სამყაროს წრებრუნვა“, „ლიმფის ცირკულაცია“, „ვარსკვლევთა გადანაცვლება“ და სხვ.), და ხანაც დახვეწილი პოეტური რეფლექსიის სახით გვხვდება. როგორც ვთქვით, დროის ციკლურობის, მისი შექცევადობის მტკიცებით იწყება პირველივე კვარტეტი და ამდენად, პოემის „წრიული“ სქემატიკა დაკვირვებული მკითხველისათვის თავიდანვე საცნაური ხდება. უკვე აქედან ჩანს, რომ ამა თუ იმ სახითა თუ ხატოვანი ფორმით, „ოთხი კვარტეტის“ მთელი მხატვრული სამყარო ბ რ უ ნ ა ვ ს , რაც უმთავრესად სწორედ პოემაში ასახული წრისმაგვარი, შექცევადი დროის კონცეფციითაა გაპირებებული.

სპეციალურ ლიტერატურაში ამ კონცეფციის უშუალო წყაროდ ბერგსონის მოძღვრებაა მიჩნეული, თუმცა უნდა ითქვას, რომ ჩამოყალიბებული სახით ანალოგიური თვალსაზრისი ჯერ კიდევ ანტიკურ ფილოსოფიაში გვხვდება. წრე ჯერ კიდევ პლატონს წარმოედგინა სამყაროს ყველაზე სრულყოფილ, იდეალურ ფორმად (Plato 2003: 121). საერთოდ, „კვარტეტების“ მთელი სიმბოლური წყობა შეიძლება წარმოვიდგინოთ პლატონის ერთ-ერთი ცნობილი დებულების გავრცობილ პოეტურ ინტერპრეტაციად (თუმცაღა მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც საერთოდაა შესაძლებელი „წმინდა“ ფილოსოფიაზე მსჯელობა, როდესაც საქმე სწორედ მის ძირეულ მხატვრულ გარდასავას ეხება). ამ დებულების თანახმად, დრო, რომელსაც ზეციურ სფეროთა წრებრუნვა განსაზღვრავს, უძრავი მარადისობის მოძრავი ხატია და მარადისობას იმით ბაძავს, რომ უსასრულოდ განმეორებად ციკლებს მოიცავს, ანუ წრიულად მიედინება: წარსული, აწმყო და მომავალი „...გულისხმობენ დროში ქმნადობას და აზრს კარგავენ მარადისობის ბუნებასთან მიმართებაში, რომელიც ყოველთვის არის და არასოდეს არ იყო, ან იქნება, რადგანაც უცვლელი ვერასოდეს იქნება ხნიერი ან ახალგაზრდა და როდესაც ჩვენ ვამბობთ „იყო“, ან „იქნება“, ჩვენ შეცდომას ვუშვებთ ... ეს მხოლოდ ფორმებია დროის, რომელიც მარადისობას ბაძავს და რ ი ც ხ ვ ი ს კანონთა მიხედვით, წ რ ი უ ლ ა დ მიედინება (გაშლა ჩემია — თ.კ.)“ (Plato 2003: 120). „კვარტეტების“ პოეტიკურ სისტემასთან ანალოგია აქ იმდენად აშკარაა, რომ პოემის დაკვირვებული მკითხველისათვის ის უკომენტაროდაც გასაგები უნდა იყოს: ციკლურია კვარტეტების მხატვრული დროც, რომელიც აპრიორთა ოთხების სქემით (მიწა, ცეცხლი, ჰაერი, წყალი), მარადიული ცენტრის გარშემო წრიულად მიედინება. „კვარტეტების“ პოეტიკური წყობის სწორედ ამ თავისებურებას გულისხმობს ნორთროპ ფრაიც, როდესაც წერს, რომ „ოთხი კვარტეტი“ შეადგენს ერთიან ციკლს, რომელიც იწყება იქ, სადაც მთავრდება” (Frye 1963: 79). მთლიანობაში, ელიოტის პოემის „სიბრძნისმეტყველება“, მასში გამოყენებულ ფილოსოფიურ თვალსაზრისთა სინთეზი დღესაც ნაკლებად შესწავლილსა და მეტად საინტერესო პრობლემას წარმოადგენს. ეს, უეჭველად, საგანგებო კვლევის საგანია, ჩვენ კი უპირველესად „კვარტეტების“ მითოპოეტიკური სტრუქტურა გვაინტერესებს, რადგან სწორედ მის წიაღში იძენს ფილოსოფიური თვალსაზრისი მხატვრულ ღირებულებას.

მანდალას სქემაზე დაფუძნებულ სიმბოლურ სახეთა შორის „კვარტეტებში“ უმთავრესია მბრუნავი სამყაროს უძრავი წერტილი (**The Still Point of the Turning World**), რომელიც პოემის ასოციაციურ სახეთა მთელი იერარქიის თავშია მოქცეული და მხატვრულად გარდასახავს უამრავ, ოდითგანვე არსებულ მსოფლხედველობრივსა თუ ზოგადკულტურულ წარმოდგენას. სრულიად აშკარაა, მაგალითად, რომ ის უკავშირდება სამყაროს თეოცენტრულ მოდელს, რომელიც შუა საუკუნეებში იყო გავრცელებული და რომელსაც ა. გურევიჩი შემდეგნაირად ახასიათებს: „წრე სრულყოფილების სიმბოლოდ იყო მიჩნეული. წრის იდეა გამოხატავდა სამყაროს და ღმერთის სურათს. ასეთად წარმოედგინათ კოსმოსი პოეტ დანტეს და თეოლოგ თომა აქვინელს... ცენტრი, რომლის გარშემოც განლაგდებოდა შუა საუკუნეების მხატვართა მიერ წარმოსახული სამყარო, იყო ღმერთი“ (Гуревич 1972: 78-79). ელიოტი ამ სიმბოლური სახის გამოყენებით უპირატესად დანტეს ტრადიციას აგრძელებს, მაგრამ „მბრუნავი სამყაროს უძრავი წერტილი“ ბევრ სხვა, არსებითად არაერთგვაროვან წყაროსაც უკავშირდება, არისტოტელეს „უძრავი მამოძრავებლის“ იდეიდან თვით „ფორტუნას ბორბლის“, ან „საწუთროს ჩარხის” ტრივიალურ წარმოდგენამდე. საერთოდ, წრე ან ბორბალი უნივერსალური ინტერკულტურული ხატია — სოფელი რუსთველთანაც „ბრუნავს“ და ბრუნავს დანტესთანაც, მაგრამ ელიოტის უშუალო წყაროთაგან მნიშვნელოვნად გვესახება მოძღვრება დაბადებისა და სივდილის მტანჯველი ბორბლის შესახებ, რომელიც როგორც ინდუიზმის, ასევე ბუდიზმის ზნეობრივი დოქტრინის არსს შეადგენს.

„როდესაც უპანიშადების შემქმნელი ბრძენკაცები კოსმოსს აცნობიერებდნენ, ისინი მას ნაცნობ სახედ, ურმის ბორბლად წარმოიდგენდნენ. მათ სწამდათ, რომ ცხოვრება არის სამსარას დიადი ბორბალი — სახეცვლილებათა უსასრულო მონაცვლეობა, სადაც სიკვდილს თავიდან დაბადება მოსდევს... ცვალებადია ყველაფერი, გარდა ბრაჰმანის — მარადიულის, არდაბადებულის, უკვდავისა და უცვლელის, რომელიც საფუძვლად უდევს ყველაფერს ... ეს არის დიადი კოსმიური დრამა, რომელიც ინდუიზმსა და ბუდიზმს აერთიანებს“ (Fasching 2011: 139). „ოთხი კვარტეტის“ ყველა რელიგიური სიმბოლო სულ ცოტა, ორმაგი ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა და მინიმუმ ორ სხვადასხვა ტრადიციას ეკუთვნის — დასავლურსა და აღმოსავლურს, კათოლიკურს და ბუდისტურს, ან ინდუისტურს, ან დაოსურს. პოეტი ღრმად იყო განსწავლული აღმოსავლურ სიბრძნეში (Perl 1985: 116-131) და „კვარტეტებიც“, შესაბამისად, მრავალ ინდუისტურ და ბუდისტურ ასოციაციას შეიცავს — კრიშნას ხსენებით დაწყებულს („ბჰაგავად-გიტას“ ვრცელი რემინისცენციაა) და დროის ბორბლის (კალაჩაკრას) ყოვლისმომცველი სიმბოლიკით დამთავრებულს. ეს ყოველივე კიდევ ერთხელ ცხადჰყოფს, რომ რელიგიური თემატიკის მიუხედავად, პოემა არ წარმოადგენს არც რელიგიურ ჰიმნს და არც პოეტური ფორმის რელიგიურ „ტრაქტატს“. რამდენიმე სრულიად განსხვავებული აღმსარებლობის სიმბოლიკა მასში სამყაროს პოეტიკური მოდელის შესაქმნელად არის მოხმობილი და რომელიმე კონკრეტული კონფესიის მიზნებს ის ნამდვილად არ ემსახურება. იგივეს მოწმობს პოემის ცალკეულ სახეთა ეკლექტიზმიც. იმავე „დრაი სელვეიჯში“ კრიშნას ხსენებით გამოწვეული მედიტაცია ძალდაუტანებლად გადადის „სამეფო ვარდის“ (Royal Rose) სახეში, რომელიც კათოლიკურ სიმბოლოსთან ერთად, საკმაოდ პარადოქსულად, ტიუდორების ვარდსაც გულისხმობს (გრაფიკუ-

ლად — იგივე მანდალას), ხოლო ტიუდორების ასოციაცია დაკვირვებული მკითხველის მეხსიერებში ბუნებრივად იწვევს „კვარტეტების“ ერთ-ერთ ძირითად თეზას იმის შესახებ, რომ „ისტორია არის ახლა და ინგლისი“ —

History is now and England.

ერთი მხრივ, ეს საოცრად საზეიმო პოეტური განცხადებაა, რომლის უშუალო-აზრობრივი დატვირთვა ინგლისის ისტორიული დიდებულების, მისი ტაძრების და სასახლეების, მთელი მისი მითოლოგიური სიდიადის ასოციაციას აღძრავს. მეორე მხრივ, პოემის სიმბოლურ კონტექსტში ეს ფრაზა, მისი მკაფიო ემოციური დატვირთვის გარდა, „კვარტეტების“ მთელი პოეტიკური სამყაროს ერთგვარ გასაღებს, მის ლაკონურ მინიშნებასაც შეიცავს. თითოსდა უადგილოდ ნახსენები „ახლა“ აქ პლატონის და არისტოტელეს „ახლაა“, მყისიერებაში მოცემული უსასრულობა; ამავე დროს, ის ჰერაკლიტეს ნაკადის „ახლაა“, სადაც ფეხს ორჯერ ვერ შედგამ, ანუ ის ერთდროულად თვით მარადისობაცაა და მისი წარმავალი ხატიც. გარდა ამისა (და ალბათ უპირველესად), კვარტეტების „ახლა“ ნეტარი ავგუსტინეს დროის მიღმა არსებული აწმყოა, ანუ ღმერთის ყოფიერება, „ინგლისი“ კი, როგორც სივრცეში განფენილი პირობითი რეალობა, ის უნივერსუმია, სადაც ეს „ახლა“ ხორციელდება. ზედროული მომენტის დროსთან გადაკვეთა სწორედ აქ ხდება, „ყოველთვის და არასდროს, ინგლისში და არსად“:

Here, the intersection of the timeless moment
Is England and nowhere. Never and always.

პოეტი ისტორიასაც, ფაქტობრივად, დროის გასაუქმებლად იხმობს, მას თითქოს „არც ემეტება“ წარსულისათვის ის, რაც მის წარმოდგენაში მარადიული აწმყოა. ეს განწყობილება მკაფიოდ ჩანს კრიშნას ხსენებით დაწყებულ და დასრულებულ მთელ ეპიზოდში, რომლის ხატოვანებაც სწორედ წარსულისა და მომავლის ილუზორულობას გულისხმობს, ანუ ბორბლის კიდეზე ტრიალს, სადაც (როგორც პოემის ეპიგრაფიც გვამცნობს) ზევით ასვლა და ქვემოთ ჩამოსვლა ერთი და იგივეა:

I sometimes wonder if that is what Krishna meant...

და სადაც ვერ იფიქრებ, რომ „წარსული დასრულდა“, ან რომ „მომავალი წინაა“:

You shall not think "the past is finished"
Or "the future is before us".

როდესაც დრო გამქრალია, „ერთიანი გონებით აღიქვი წარსულიც და მომავალიც“ — ასე მოძღვრვდაო ბრძოლის ველზე კრიშნა არჯუნას, აყოლებს პოეტი:

While time is withdrawn, consider the future
And the past with an equal mind...

ფორმალურად, მთელი „ბჰაგავად-გიტა“ წარმოადგენს კრიშნას და არჯუნას დიალოგს, რომელიც ბრძოლის ველზე, შეტაკების წინ ხდება. ეს საუბარი შინაარსობრივად უსასრულობას ეხება (ის აბსოლუტის ბუნების, ბრაჰმანის, მისი ავატარების და სულიერი სრულყოფილების გზის, საგნობრივი რეალობისგან გათავისუფლების თემატიკას მოიცავს). ამასთან ერთად, საუბრისას უსასრულოა თვით კრიშნაც, რომელიც სწორედ ამ თავისი სისავსით (როგორც უსასრულო ღვთაება და უნივერსალური ცნობიერება) გამოეცდხადება არჯუნას (The Bhagavad Gita 2007: 104).

სხვადასხვა ფილოსოფიური თუ თეოლოგიური სისტემებიდან ნასესხებ აზრთა მთელი ეს ეკლექტიკა „კვარტეტებში“ საოცარ პოეტურ მთლიანობად ისე არის გარდასახული, რომ პოეტიკური სტრუქტურისაგან განცალკევებით არც ერთ კონკრეტულ დებულებას ან დებულებათა ერთობლიობას შემეცნებითი ღირებულება არ გააჩნია. ელიოტი აზრის „ემოციურ ეკვივალენტს“ ჰქმნის — ნასესხები ფილოსოფია „კვარტეტებში“ პოეზიად გარდაიქმნება და მხატვრულ დანიშნულებას იძენს. ეს სწორედ ის მეთოდია, რომელსაც პოეტი დანტესთან აღიქვამს, როდესაც „ღვთაებრივ კომედიაში“ თომა აქვინელის მწყობრი თეოლოგიური სისტემის მხატვრულ გარდასახვაზე მსჯელობს, ან როდესაც საუბრობს „რენესანსის არეულ-დარეულ ნააზრევზე“, რომელიც, მისი აზრით, შექსპირის შემოქმედებას უდევს საფუძვლად (Eliot 1999: 137). დროის პრობლემის გარშემო პოემაში არსებული ინფორმაციის მიუხედავად, ელიოტის ამოცანას ამ პრობლემის ფილოსოფიური ან თეოლოგიური შესწავლა-ინტერპრესტაცია არ შეადგენდა. „კვარტეტების“გამომსახველობით საშუალებათა მთელი ერთობლიობა ცხადჰყოფს, რომ პოეტი სრულიად გაცნობიერებულად ესწრაფვის, რათა მის მხატვრულ ნააზრევს არ ჰქონდეს დეკლარაციული ხასიათი, რომ მისი „მუსიკალური“ პოემის მკითხველი იმდენად დროის რაობაზე კი არ დაფიქრდეს (თუმცა ამგვარი „დაფიქრების“ გარეშე პოემის აღქმა ერთობ ძნელია), რამდენადაც თვით აღქმის პროცესში ესთეტიკურად განიცადოს სწორედ ის მარადიული „ახლა“, სწორედ ის „ხანგრძლივი“ წამი, რომლის შესახებაც, როგორც უკვე ვთქვით, ლევი-სტროსი აღნიშნავდა, რომ ის „უკვდავებას გვაზიარებს“.

საზოგადოდ, აზრი იმის თაობაზე, რომ აწმყო ცნობიერება მეხსიერების ძალით შეიცავს წარსულს და შესაძლებლობათა წარმოდგენის ძალით მომავალს, რომ პოეტიკურ საშუალებათა მოხმობით შესაძლებელია ნაწარმოებში დროს მარწუხებისგან თავის დაღწევა, რომ უსასრულოდ გაწელილი წამი, რომელშიც წარსული და მომავალი შინაარსობრივ რეალობას კარგავს, ობიექტურ დროის დინებას უპირისირდება და მარადისობას გამოხატავს, საკმოდ გავრცელებული იყო მთელ მოდენისტულ მწერლობაში. მოვლენის არსი მკაფიოდ აქვს ჩამოყალიბებული უილიამ ფოლკნერს, რომელმაც ერთ-ერთ ინტერვიუში კითხვაზე, ხომ არ მოუხდენია ჯოისს მის „ხმაურსა და მძვინვარებაზე“ გავლენა, უპასუხა: „ზოგჯერ ვფიქრობ, რომ ჰაერში დაფრინავს რაღაც იდეური მტვერი, რომელიც აქა-იქ, ერთნაირად ანაყოფიერებს ისეთ ადამიანთა გონებას, რომლებსაც ერთმანეთთან უშუალო კავშირი არასოდეს ჰქონიათ. მე, რა თქმა უნდა, მსმენია ჯოისის შესახებ. ვიღაცამ მომიყვა, თუ როგორ მუშაობდა იგი და არ არის გამორიცხული, რომ ჩემზე გავ-

ლენა სწორედ ამ მონაყოლმა მოახდინაო" (Meriwether 1968: 30). თვით ფოლკნერიც იმ მოდერნისტ შემოქმედთა რიცხვს განეკუთვნება, რომელთა ნაწარმოებებშიც დროის პრობლემა ძალიან მკაფიოდ დგას. მისი „ხმაურისა და მძვინვარების" მთელი სარომანო პოეტიკა სწორედ იქით არის მიმართული, რომ დრო ნაწარმოების მხატვრული ქსოვილიდან გამოითიშოს, გაუქმდეს და „უმომავლო" ამერიკული სამხრეთის წარსული ბენჯის მონოლოგში ქაოტური აწმყოს ენით ამეტყველდეს. ამ თემაზე შესანიშნავი ესეი აქვს ჟან-პოლ სარტრს, რომელიც ლიტერატურული ესეისტიკის ჟანრის ცალკე კლასიკად მიიჩნევა (Hoffman 1960: 180-88).

საერთოდ, ელიოტის თანამედროვე დასავლურ ლიტერატურაში იმდენად მნიშვნელოვანი ძვრები მიმდინარეობდა, რომ დროის მხატვრულ გააზრებასთან დაკავშირებული პრობლემები შეუმჩნეველი არ დარჩენია არა მხოლოდ ლიტერატურათმცოდნეებსა და ესთეტიკოსებს, არამედ მომიჯნავე დარგების სპეციალისტებსაც. მაგალითისათვის, კომპარატივისტი რელიგიათმცოდნე მირჩა ელიადე, რომელიც ყოველთვის მგრძნობიარე იყო თანადროულ ლიტერატურულ პროცესთა მიმართ, მართებულად აღნიშნავდა, რომ „თანამედროვეობის ორი უმნიშვნელოვანესი ავტორის, ტომას ელიოტისა და ჯეიმზ ჯოისის შემოქმედება მარადიული განმეორების მითოსისადმი ნოსტალგიით და, საბოლოო ჯამში, დროის გაუქმების სურვილით არის გაჟღენთილი" (Eliade 1954: 153).

ერთი სიტყვით, დროსთან დაკავშირებული ფორმალური ექსპერიმენტი მაღალი მოდერნიზმის მწერლობის ერთ-ერთი მთავარი დამახასიათებელი თვისება და განმასხვავებელი ნიშანი იყო. ეს იყო ნაწარმოების შინაგან, მხატვრულ დროსთან დამოკიდებულება, მისი გაუქმების მცდელობა და მისი სივრცედ ქცევა, ანუ დროის სპაციალიზაცია. ამ თვალსაზრისით, ცნობილ მოდერნისტ თეორეტიკოსთა შორის განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს სტენფორდის უნივერსიტეტის პროფესორი ჯოზეფ ფრენკი, რადგანაც იმჟამად (1945 წელს) ის პირველი იყო, ვინც გიუსტავ ფლობერის „მადამ ბოვარის" და ჯოისის „ულისეს" შესწავლიდან გამოიტანა დასკვნა, რომ მისი თანამედროვე მწერლობა არაერთდროულ ელემენტთა ერთდროული აღქმის გზით სივრცობრივი ფორმადქმნადობისკენ მიიღწვოდა. სივრცე და დრო ფრენკს მართებულად წარმოედგინა ნაწარმოების მაორგანიზებელ საწყისებად, მის მხატვრულ ძარღვად და არა სიუჟეტურ, ან თემატურ „მასალად".

მითოლოგიზებულ სივრცედ ნაწარმოებში შეიძლება „იმუშავოს" ნებისმიერმა ინტერიერმა, ან სიმბოლურმა ლოკალმა — იქნება ეს ბინა, კუნძული, თუ ქალაქი, ან ავაზაკთა თავშესაყარი ადგილი, ან დოსტოევსკის პეტერბურგი, ან თომას მანის მაღალმთიანი სანატორიუმი, ან ჯოისის დუბლინი, ან „უნაყოფო მიწის" ლონდონი და მთელი ევროპა. ანალოგიური სიბოლური სივრცე-დროა (მითოპოეტიკური ქრონოტოპია) ჰესეს კასტალია და მისი ზედროული „დილის ქვეყანა", მდინარე და გზა ჯოზეფ კონრადის „წყვდიადის გულში", ხელმოცარულ ადამიანისმაგვართა სამყარო ელიოტის „კაცის ფიტულებში", ან მთლიანად უნივერსუმი, როგოც „ოთხ კვარტეტში". მოდერნისტული მწერლობის იმ ნიმუშთა ნუსხა, რომელთა ჩაღრმავებული, ინტენსიური კითხვის პროცესი აღმქმელის ცნობიერებიდან დროს გამორიცხავს, საკმაოდ გრძელია. „ელიოტის, ეზრა პაუნდის, მარსელ პრუსტის და ჯეიმზ

ჯოისის სახით, თანამედროვე ლიტერატურა სივრცობრივი ფორმის შექმნის მიმართულებით მოძრაობს და იგივე ტენდენციას ვხვდებით ჯუნა ბარნსის შესანიშნავ წიგნში „ნაითვუდ“, აღნიშნავდა ჯოზეფ ფრენკი. „იდეალში, ყველა ეს მწერალი ამჯობინებდა მკითხველის მიერ მათი ნაწარმოებების მყისიერ, სივრცობრივ აღქმას, ვიდრე აღქმას როგორც პროცესის და თანმიმდევრობისა... თანამედროვე ლიტერატურაში მოხდა ის, რაც შეიძლება დავახასიათოთ, როგორც ისტორიული წარმოსახვის გადაქცევა მითოსურ წარმოსახვად, რომლისთვისაც ისტორიული დრო არ არსებობს. მოდერნისტული ლიტერატურის საერთო შინაარსს სწორედ ეს მითოსის ზედროული სამყარო ჰქმნის, რომელიც თავის შესაბამის ესთეტიკურ გამოხატვას სივრცობრივ ფორმაში ჰპოვებს“ (Frank 1963: 8, 60).

ფორმათქმნადობის თვალსაზრისით, მხატვრული დრო არასოდეს არ ემთხვევა საათის დროს და მასთან შედარებით შეიძლება იყოს ან უსასრულოდ გაწელილი, ან პირიქით, სასწაულებრივად შეკუმშული, ან შესაძლოა სულაც აღვიქვავდეთ ზედროულობის ეფექტს, რომელსაც ჩვენს ყოველდღიურ აღქმაში მოცემულ, ქრონოლოგიურ დროსთან არაფერი აქვს საერთო. ასეთი დრო, როგორც რ. ყარალაშვილი აღნიშნავს, შედგება „ნახტომებისა და გამოტოვებული ადგილებისაგან, რომლებიც რეალურ დროში, ცხადია, არ არსებობს... მთხრობელი (ავტორი) მის ხელთ არსებული დროიდან ირჩევს იმ მონაკვეთებს, რომელებიც მას უფრო ესაჭიროება და მათ თავს მხატვრულ მიზანთა შესაბამისად განალაგებს... თხრობა იმის შესახებ, რაც ადრე მოხდა, შესაძლოა მოხდეს მოგვიანებით, აწმყო შეიძლება წინ უძღოდეს წარსულს და მთელი ისტორია შეიძლება ბოლოდან იყოს გადმოცემული“ (Каралашвили 1984: 210). ეს დროთა აღრევა, როდესაც საგნები და მოვლენები ქრონოლოგიურ რიგში კი არ აღიმებიან, როგორც თანმიმდევრობა, არამედ ერთდროულად, როგორც ინტერიერი, ან ქანდაკების, ან არქიტექტურული ნაგებობის ნაწილები, ჰქმნის ნაწარმოების აღქმის სივრცობრივ ეფექტს. სივრცის, სტატიკის და ამ სტატიკაში მყოფი საგნების აღქმა ყოველთვის აწმყოა. ის აწმყო, რომლის პოეტური დეკლარაცია გვხვდება, მაგალითისათვის, ჰესეს ლექსში „ფლეიტაზე დაკვრა“ (Floetenspiel), რომლის ბოლო სტიქონიც („და მთელი დრო იყო აწმყო“), თვით ჰესეს თქმით, „წარმოადგენს მუსიკის არსის შესახებ მრავალწლიანი ფიქრის შედეგს. თუ მას ფილოსოფიურად ჩამოვაყალიბებთ, ის, როგორც მე წარმომიდგენია, არის ესთეტიკურად აღქმადი დრო, ანუ ხანგრძლივი აწმყო. და აქაც, ისევ, თვალში საცემია მყისიერებისა და მარადისობის იგივეობა“ (Hesse 1977: 182).

არსებითად, დროის ამგვარი გაგება სხვა არაფერია, თუ არა პარადოქსი: ქრონოლოგიურად განლაგებულ და თანმიმდევრული აღქმისათვის გამიზნულ საგანთა ერთდროული აღქმა მხოლოდ სივრცეშია შესაძლებელი და არა დროში. მუსიკა დროში გაწელილი ხელოვნებაა, ის მყისიერი ვერ იქნება, მაგრამ ამავე დროს, მისი აღქმის სუბიექტური, ესთეტიკური დრო — „პროცესუალური აწმყო“ სხვა არაფერია, თუ არა აწმყო ცნობიერებაში წარსულისა და მომავლის თანაარსებობა, მათი „ერთდროულობა“:

What might have been is an abstraction
Remaining a perpetual possibility
Only in a world of speculation.

What might have been and what has been
Point to one end, which is always present.

[რაც შესაძლოა მომხდარიყო, რჩება მხოლოდ მუდმივ ვარაუდად, მჭვრეტელობით სფეროში. რაც შესაძლოა მომხდარიყო და ისიც, რაც მოხდა, მხოლოდ ერთ დროს გულისხმობს, რომელიც ყოველთვის აწმყოა]

ეს დროის ის კონცეფციაა, რომელიც ელიოტს პოეტური დებულების სახით ჯერ კიდევ „უნაყოფო მიწაში აქვს გაცხადებული, როგორც აწმყო ცნობიერებაში მოგონებისა და სურვილის, წარსულისა და მომავლის აღრევა (mixing memory and desire). „ოთხ კვარტეტში“ ის უკვე არა მხოლოდ დეკლარირებულ კონცეფციად, არამედ თვით ნაწარმოების სტრუქტურაში რეალიზებულ პოეტიკის ბირთვად წარმოგვიდგება. „კვარტეტების“ მხატვრული ქსოვილი დროშია გავრცობილი — იმ თვალსაზრისით, რომ პოემის წაკითხვა ობიექტური, არამხატვრული, საათის დროის გარკვეული მონაკვეთის „შევსებას“ გულისხმობს. ამავე დროს, მისი პოეტიკური საშუალებები იქითკენ არის მიმართული, რომ აღქმისას ნაწარმოების შინაგანი, მხატვრული დრო მკითხველის ცნობიერებიდან გამოითიშოს, გ ა უ ქ მ დ ე ს და აღმქმელიც, ესთეტიკური ინტუიციის ძალით, იმ „უძრაობასა“ და „ზედროულობას“ ეზიაროს, რაც პოემის მუსიკალური სტრუქტურის cor cordium-ს შეადგენს. ეს სწორედ იმგვარი აღქმაა, რომელსაც „ბერნტ ნორტონში“ ელიოტი მეტაფორულად მოიხსენიებს, როგორც „უძრავ ეგზალტაციას“ („ამაღლებას“, ან „გასხივოსნებას“) — Erhebung without motion. ამგვარ მდგომარეობაში, არსთა არსის წვდომამდე ამაღლებისას, წარსული და მომავალი შინაარსობრივ რეალობას კარგავს და რჩება მხოლოდ ის ზედროული მომენტი, „რომელიც ყოველთვის აწმყოა“, რომელიც დროშია მოთავსებული, მაგრამ თავისთავად დრო კი არ არის, არამედ ცნობიერების შინაარსია, რადგან

Time past and time future
Allow but a little consciousness.
To be conscious is not to be in time....

[წარსული და მომავალი გაცნობიერების მხოლოდ უმნიშვნელო საშუალებას იძლევა. ცნობიერება დროში არყოფნას ნიშნავს]

ნაწარმოების შინაგანი სტრუქტურის სინქრონიზაცია და „უძრავი“, მარადიული საწყისის პოეტიკური განხორციელება არა მხოლოდ მუსიკისა და „მუსიკალური“ პოეზიისათვის არის დამახასიათებელი. როგორც წარმოსახვის, ისე აღქმის პლანში, ის საერთოდ დიდი ხელოვნების თვისებაა. ხანგრძლივი და დაკვირვებული ცქერის შემდეგ, ასე იწყებს ხოლმე „შემზადებულ“ მაყურებელზე რეაგირებას, მასში „შემოსვლას“ სახვითი ხელოვნების ნებისმიერი შედევრი — პროცესი, რომლის დროსაც გარემომცველი სამყარო დროისმიერ რეალობას კარგავს და რჩება მხოლოდ ის „მდუმარე მუსიკა, რომელიც შენ თვითონვე ხარ, სანამ მუსიკა გრძელადება“, ანუ სანამ ის, რასაც ვუმზერთ, (იქნება ეს ფერწერული ტილო, ქანდაკება, გოთიკური ტაძარი თუ იაპონური ჩაის ცერემონიისათვის განკუთვნილი ბაღი, ოთახი და კედლის ლარნაკში მდგარი ქრიზანტემა) გვიუქმებს ფსიქოლო-

გიური დროის დინებას და ამწყო მყისიერების ფარგლებში აქცევს მაყურებლის აღქმას. ანალოგიური რამ ხშირად ხდება ლიტერატურაშიც, იმ განსხვავებით, რომ სახვითი ხელოვნება და არქიტექტურა იმთავითვე სივრცობრივია და არა დროისმიერი. მათი მთლიანი, ერთიანი აღქმა ყველა შემთხვევაში სინქრონულია და არა ქრონოლოგიური. პოეზიასთან დაკავშირებით, ეს მოვლენა ჯერ კიდევ 1918 წელს აღწერილი აქვს ეზრა პაუნდს მანიფესტური ხასიათის ნაშრომში „წარსულზე თვალის გადავლება“ (A Retrospect"). „მხატვრული სახე, — წერდა პაუნდი, — წარმოადგენს დროის მომენტში მოცემულ ინტელექტუალურ-ემოციურ კომპლექსს... ამ კომპლექსის მყისიერი აღქმა იძლევა მოულოდნელი თავისუფლების, დროისა და სივრცის შეზღუდულობისაგან თავის დაღწევის შეგრძნებას, იმ ამაღლების განცდას, რომელიც გვეუფლება ხელოვნების უდიდეს ნაწარმოებთა წინაშე დგომისას“ (Pound 2004: 248-49).

დამოწმებანი:

Eliot, T. S. "The Music of Poetry." *On Poetry and Poets*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 2009.

Eliot, T.S. "*Ulysses*, Order and Myth." *Selected Prose of T.S. Eliot*. London: Faber and Faber, 1975 175.

Eliot, T.S. *Selected Essays*. London: Faber and Faber, 1999.

Frye, Northrop. "The Archetypes of Literature." *The Myth and Rirtual Theory. An Anthology.* Ed. by Edward A. Segal. Blackwell Publishers: Oxford, 1998.

Tamplin, Ronald. *A Preface to T.S.Eliot.* Longman: London & New York, 1997.

Eliot, T. S. " Introduction." Paul Valery. *The Art of Poetry.* London, Routledge and Kegan Paul, 1958.

K'obakhidze, Temur. T. S. Eliot'i: P'oezia da Mitosi. Tbilisi: TSU gamomtsemloba, 1991 (კობახიძე, თემურ. *ტ. ს. ელიოტი: პოეზია და მითოსი*. თბილისი: თსუ გამოცემლობა, 1991).

Levi-Strauss, Claude. *The Raw and the Cooked. Mythologiques*. Volume One. U of Chicago Press, 1983.

Toporov, V.N. "Prostranstvo i Tekst". *Tekst: Semantika i Struktura*. Moskva: 1983 (Топоров, В. Н. "Пространство и текст." *Текст: семантика и структура*. Москва, 1983).

Bregvadze, Bachana. "Ant'ik'uri Tsivilizatsiis Gvirgvini". P'latoni. *T'imeosi*. Dzv. Berdznulidan Targmna, Ts'inasit'q'vaoba da K'omentarebi Daurto B. Bregvadzem. Tbilisi: 1994 (ბრეგვაძე, ბაჩანა. „ანტიკური ცივილიზაციის გვირგვინი“. პლატონი. *ტიმეოსი*. ძვ. ბერძნულიდან თარგმნა, წინასიტყვაობა და კომენტარები დაურთო ბ. ბრეგვაძემ. თბილისი, 1994).

Frye, Northrop. " The Archetype pf Literature." *The Myth and Ritual Theory.* Ed. By R. A. Segal. Blackwell Publisers: Oxford, 1998.

Ozick, Cynthia "T.S. Eliot at 101. "The New Yorker. November 20, 1989.

Plato. *Gorgias and Timaeus*. Trans. By B. Jowlett. Dover Thrift: Mineola, N.Y. 2003.

Frye, Northrop. *T. S. Eliot.* Oliver & Boyd: Edinburgh and London, 1963.

Gurevich, A.Ya. Kategorii Srednevekovoy Kul'tury. V.: 1972 Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М.: 1972.

Fasching, Darrell J. Dechant, Dell Lantigua David M. *Comparative Religious Ethics.* Wiley-Blackwell: Oxford, 2011.

Perl Jeffry M., Tuck, Andrew P. *The Hidden Advantage of Tradition: On the Significance of T. S. Eliot's Indic Studies.* Philosophy East & West, V. 35 No. 2 (April 1985) U of Hawaii Press © 1985.

The Bhagavad Gita. The original Sanscrit and an English translation by L. M. Fosse. Yoga Vidya. com LLC: Woodtock, NY. 2007.

Meriwether, James B., Millgate, Michael. Eds. *Lion in the Garden: Interviews with William Faulkner, 1926-1962.* U of Nebraska Press: Lincoln and London, 1968.

Hoffman, Fredrick J., Vickery, Olga W. Eds. *William Faulkner: Three Decades of Criticism.* Michigan State UP, 1960.

Eliade, Micea. *The Myth of Eternal Return.* Bollingen: New York, 1954.

Frank, Joseph. *The Widening Gyre. Crisis and Mastery in Modern Literature.* Rutgers Univ. Press: New Brunswick, New Jersey, 1963.

Q'aralashvili. R. *Mir Romana Hermana Hesse.* Tbilisi: sabchota sakartvelo, 1984 (Каралашвили Р. *Мир романа Германа Гессе.* Тбилиси: Сабчота Сакартвело, 1984).

Hesse, Hermann. *Musik. Betrachtungen. Gedichte. Rezensionen und Briefe.* Frankfurt am Main: Suhrkamp: 1977.

Pound, Ezra. "A Retrospect". Kwansky, Melissa. Ed. *Towards the Open Fireld. Poets on the Art of Poetry 1800-1950.* Middletown CT: Wesleyan UP, 2004.

Temur Kobakhidze
(Georgia)

Myth-Making in T. S. Eliot's *Four Quartets*

Summary

Key words: modernism, Eliot, Four Quartets, Dante.

Comprehensive artistic and analytical treatment of myth in the 20s and onwards influenced all literary endeavors that shaped the aesthetics of Modernism and ended with the publication of *Four Quartets* in 1944. This general attitude shaped the poetics of the best works of Modernism not only inspiring the literary process of the 1920-40s, but essentially influencing the 20th century poetic mind on the whole. It was due to the reversion to myth that as Joseph Frank put it, "... time was no longer felt as an objective, causal progression with clearly marked-out differences between periods; it had become a continuum in which distinctions between past and present were wiped out". Past and present were apprehended spatially, locked in a modernist timeless unity of the literary universe, and this formed the basic peculiarity of the "mythical method" of High Modernism.

Four Quartets represents an exceptionally complex aesthetic whole, based on universal mythical patterns, which poetically model the world in terms of time, space and number. The poem is also based on complex intercultural symbolism, comprising Western (primarily Catholic) theology and Oriental (Hindu, Tibetan and Zen Buddhist) religious experience. The patterns of 'fourness' or a quaternity, a point, a circle, a square, and straight lines forming a cross constitute the basis for the poetic universe of the poem. These general patterns are loaded with innumerable literary and cultural allusions, refer-

ences, puns, and subtexts, and their relevant apprehension presupposes a well-educated reader. The very poetic diction of the poem is simple on the surface but extremely complex and ambivalent in its substance and multiple implications, which naturally produce the possibility of a variety of interpretations. However, for a scholarly perception the rich allusiveness of the poem often points to specific sources, and these are Dante's *La Divina Commedia* and *La Vita Nuova* in the first place. The concepts of time and space in the quartets are mostly based on the Pythagorean idea of Four Elements, Plato's *Timaeus*, and St Augustine's *Confessions*, as well as *The Bhagavad Gita* and the symbolism of Kalachakra Mandala, or the Wheel of Time (the Great Wheel of Death and Rebirth), which is common to both Hindu and Buddhist religious teachings. Nevertheless, the associative sources of the poem can in fact be described as endless in number, from Aristotle's idea of the 'unmoved mover' (*Metaphysics*) and his concept of *now* to C. G. Jung's analytical psychology and his archetype of Self (*Das Selbst*).

In the article it is demonstrated that the whole poetical world of *Four Quartets* is based on the pattern of a rotating circle with a still point in the center, and on the corresponding numerical designation of the process of circulation and recurrence, the all-important number of four. The cyclical time of *Four Quartets* suggests not only the 'rotation' of the entire poetic structure of the poem as of "a single cycle that begins and ends at the same point" (Northrop Frye). It also determines the poetic realization of the effect of stillness in the center, the very *nunc stans* that was defined by Eliot in poetry, and Thomas Mann in prose fiction, as the essence of the 'musical' composition of a work of art as a whole.

კონსტანტინე ბრეგაძე
(საქართველო)

ფრანც კაფკას ნოველა „განაჩენის“ *(“Das Urteil”)* ეგზისტენციალური სივრცე (ჰერმენევტიკული ინტერპრეტაცია)

ვუძღვნი მასწავლებლის, პროფ. ნოდარ კაკაბაძის 90 წლის იუბილეს.

კაფკალოგიაში დიდი ხანია შენიშნულია, რომ ფრანც კაფკას (1883-1924) პროზის მრავალმხრივი წაკითხვაა შესაძლებელი — ბიოგრაფიული, თეოლოგიური, ესქატოლოგიური, ფილოსოფიურ-ეგზისტენციალური, ფსიქოანალიტიკური, მითოსური, სოციოლოგიური, პოლიტიკური და ა. შ. (Serrer 1996: 266-267; Vietta 2007: 144; კაკაბაძე 1971a: 66). აღსანიშნავია, რომ ფრ. კაფკას უკვე პირველივე ნოველა „განაჩენი“ **(“Das Urteil”)** (1912) ტენდირებს ამგვარი მრავალმხრივი წაკითხვისადმი, ამ პროზაული ტექსტის მრავალმხრივი ინტერპრეტაციაა შესაძლებელი სხვადასხვა საანალიზო მოდელებისა თუ საინტერპრეტაციო მეთოდების ბაზაზე. კაფკას „განაჩენის“ სწორედ ეს სპეციფიკაა გათვალისწინებული ო. იარაუსისა და შტ. ნოიჰაუზის მიერ გამოცემულ სპეციალურ კრებულში, რომელიც გვთავაზობს ამ ნოველის განმარტებას მე-20 საუკუნის სხვადასხვა ლიტერატურის თეორიების ფარგლებში შემუშავებული ათი საანალიზო მოდელის ბაზაზე (Jahraus/ Neuhaus 2002). ეს საანალიზო მოდელებია/საინტერპრეტაციო მეთოდებია: ჰერმენევტიკული, რეცეფციული ესთეტიკის **(Rezeptionsästhetik),** სტრუქტურალისტური, პოსტსტრუქტურალისტური/დეკონსტრუქტივისტული, დისკურსის ანალიზის **(Diskursanalyse),** სისტემის თეორიის **(Systemtheorie),** გენდერული, ფსიქოანალიტიკური, სოციოლოგიური, ინტერტექსტუალური საინტერპრეტაციო მეთოდები/ საანალიზო მოდელები.

თუმცა მიმაჩნია, რომ კაფკას ამ პროზაული ტექსტის (და, ზოგადად, კაფკას პროზის და, უფრო ზოგადად, მხატვრული ტექსტის) სიღრმისეული საზრისის მეტნაკლებად სრულყოფილი ინტერპრეტაციის საშუალებას სწორედ ფილოსოფიურ-ეგზისტენციალური წაკითხვა იძლევა *ჰერმენევტიკული მეთოდის* ბაზაზე. კაფკას მოთხრობის ჩემეულ ანალიზს სწორედ *ჰერმენევტიკული* საინტერპრეტაციო მოდელი უდევს საფუძვლად, რომლის ბაზაზეც შევეცადე წარმომეჩინა ნოველის *შინაგანი ლოგოსი,* ანუ ტექსტის „აბსოლუტური“, პირველადი, უმთავრესი, ძირითადი სიღრმისეული საზრისი, მიუხედავად იმისა, რომ თავად კაფკა საკუთარი ნოველის ინტერპრეტაციის შეუძლებლობაზე მიუთითებადა — „*განაჩენის* ახსნა შეუძლებელია“ **(“*Das Urteil* ist nicht zu erklären”)** (Briefe... 1976: 396), ანუ ტექსტის სწორედ უმთავრესი სიღრმისეული საზრისის არსებობისა და წვდომის (განმარტება-გაგების) შესაძლებლობას უკუაგდებდა.[1]

შესაბამისად, კაფკას ტექსტის ჩემეული ინტერპრეტაცია იმპლიციტურად უპირისპირდება ტექსტის *დეკონსტრუქტივისტულ* ინტერპრეტაციას, ვინაიდან *დეკონსტრუქტივისტული* მიდგომა იმთავითვე გამორიცხავს კაფკას ამ ტექსტში (და ზოგადად, მხატვრულ ტექსტში) ერთი ძირითადი, უმთავრესი, „აბსოლუტური“, პირველადი და წარმმართველი საზრისის შესაძლებლობას, რამდენადაც *დეკონსტრუქცია* ავითარებს საინტერპრეტაციო პლურალიზმს, ანუ **a priori** აფუძნებს ტექსტის ურთიერთსაპირისპირო და ურთიერთგამომრიცხავ საზრისთა თანაფარდობასა და თანაბარმნიშვნელობას და ამით საერთოდ უარყოფს ტექსტში „აბსოლუტური“, ე. ი. უმთავრესი, ძირეული, პირველადი საზრისის არსებობას, ან საერთოდ ტექსტში რაიმე საზრისის არსებობას და ამგვარად უპირისპირდება *ჰერმენევტიკულ* მეთოდს კერძოდ და *ჰერმენევტიკას* ზოგადად (Jahraus 2002: 241-245). მაშინ, როდესაც ჰერმენევტიკის (ჰერმენევტიკული მეთოდის) მიზანი ტექსტის დაფარული უმთავრესი სიღრმისეული საზრისის (შინაგანი ლოგოსის) განჭვრეტა და წვდომაა.*

როგორც ცნობილია, ზოგადად მოდერნისტული პროზის, და კონკრეტულად, ფრ. კაფკას პროზის ერთ-ერთი უმთავრესი პოეტიკური მახასიათებელია მისი *პარაბოლური, იგავური* არსი, რაც გულისხმობს ტექსტში მოცემული თითქოსდა კერძო საყოფაცხოვრებო, ან ფანტასტიკურ-პარადოქსალური შემთხვევის ფარგლებში ადამიანის ზოგადი ეგზისტენციალური თუ ონტოლოგიური პრობლემატიკის პროეცირებას. კაფკასთან, როგორც წესი, *პარაბოლურობა* ფუძნდება პარადოქსალური და ფანტასტიკური, სიურრეალისტური ტიპის ტოპოსებისა და ტროპების ჩვეულებრივ საყოფაცხოვრებო სიტუაციებში მონტაჟისა და ინტეგრირების საფუძველზე და ურთიერთგამომრიცხავ მოცემულობათა და დისკურსთა შერწყმის საშუალებით (Neuhaus 2002: 90-93). შესაბამისად, კაფკას ტექსტებში *პარაბოლურობა* ვლინდება, ერთი მხრივ, როგორც პერსონაჟის ეგზისტენციალური ზღვრულობისა (შდრ., კ. იასპერსისეული „ზღვრისეული სიტუაცია“/**“Grenzsituation”**) და, მეორე მხრივ, როგორც ეგზისტენციალური გაუცხოების გაინტენსივების

* ო. იარაუსი, ცოტა არ იყოს, ამარტივებს საქმის არსს, როდესაც ის მიუთითებს, თითქოს ჰერმენევტიკული მიდგომა ტექსტის მხოლოდ *პირდაპირი/სწორხაზოვანი* აზრის (**der gerade Sinn**) ინტერპრეტაციაზეა ორიენტირებული, ანუ მხოლოდ ისეთი ტექსტის ინტერპრეტაციაზე, რომელიც მხოლოდ არაურთიერთგამომრიცხავ, თანმიმდევრულ, ლოგიკურად გამართულ აზრს შეიცავს (Jahraus 2002: 241) და ამგვარად ცდილობს ტექსტის *დეკონსტრუქტივისტული* ინტერპრეტაციის „ლეგიტიმაციას“. მაგრამ საქმეც ის არის, რომ *ჰერმენევტიკული* მეთოდი უპირველესად სწორედ ტექსტის *არაპირდაპირი აზრის*, ამ შემთხვევაში, როგორც დაფარული, ისე არათანმიმდევრული, არალოგიკური და ურთიერთგამომრიცხავი აზრის გაგება-განმარტებაზეცაა ორიენტირებული, რაც — ლოგიკური არათანმიმდევრობა — მხოლოდ პოსტმოდერნისტულ ტექსტებს არ ახასიათებთ, არამედ მოდერნისტულ და რომანტიკულ ტექსტებსაც: ტექსტში გამოყოფილი ქვესაზრისების (ნაწილების) საფუძველზე (რომლებიც — თუნდაც ისინი ურთიერთგამომრიცხავნი იყოს — ერთმანეთს ავსებენ) ხორციელდება თანმიმდევრული სწრაფვა ტექსტის დაფარული უმთავრესი, ძირითადი სიღრმისეული საზრისის (მთელის) წვდომისა და განჭვრეტისაკენ, რითაც ჰერმენევტიკული საინტერპრეტაციო მეთოდი იმთავითვე უკუაგდებს არა განსხვავებულ წაკითხვათა შესაძლებლობას სხვადასხვა საინტერპრეტაციო მეთოდების ბაზაზე, არამედ უარყოფს თავად ინტერპრეტაციის პროცესში თვითმიზნად ქცეულ ურთიერთგამომრიცხავ საზრისთა უსასრულო დაშლა-აწყობისადმი “ვნებას” და, აქედან გამომდინარე, გამორიცხავს ერთი ტექსტის ფარგლებში საზრისთა რელატივიზმს. თუმცა, აქვე ისიც ცხადია და მიმაჩნია, რომ დეკონსტრუქტივისტული მიდგომა სწორედ რომ პოსტმოდერნისტული პოეტოლოგიური პრინციპებით შედგენილი ტექსტების ინტერპრეტაციაზეა ზედმიწევნით მორგებული. მაგრამ დეკონსტრუქტივისტული საინტერპრეტაციო მეთოდი აქაც გვერდს ვერ აუვლის *ჰერმენევტიკული წრის* მეთოდს.

იგავურ-ალეგორიული ხერხი. სწორედ მსგავსი *პარაბოლურობა* ვლინდება კაფკას მოთხრობაში „მეტამორფოზა“ **(“Verwandlung”),** სადაც მთავარი პერსონაჟის *პარაზიტ მწერად* გადაქცევა წმინდად პარაბოლურ-სიმბოლური არსის მატარებელი ტოპოსია: აქ *მეტამორფოზის* ტოპოსს გრეგორ ზამზას ეგზისტენციალური ზღვრისეულობისა და რეალობაში და რეალობისადმი მისი გაუცხოების გაინტენსივების მხატვრული ფუნქცია აკისრია, რომ აღარაფერი ვთქვათ *მეტამორფოზის* ტოპოსის საფუძველზე მოთხრობაში განვითარებულ ნიცშეანური ტიპის სკეპტიკურ ანთროპოლგიასა (Oschmann 2009: 134-138) და ადამიანის არსის ქრისტიანული, რენესანსული, ან განმანათლებლური გაგების დეკონსტრუქციაზე.*

შესაბამისად, კაფკას ტექსტებში გამოვლენილი *პარაბოლურობის საფუძველზე* ტექსტში მოცემული ამბავი ფუძნდება არა როგორც კერძო საყოფაცხოვრებო/ყოფითი შემთხვევა, არამედ როგორც ზოგადი ეგზისტენციალური ვითარება, როგორც ეგზისტენციის ზოგადი *მოდელი* **(Modelsituation).**

სწორედ მსგავსი პარაბოლური ფუნქციის მატარებელია კაფკას პროზაში უხვად მოცემული იურისპრუდენციასთან და სასჯელაღსრულებასთან დაკავშირებული ტოპოსები: *გამოძიება, სასამართლო, გამასწორებელი კოლონია,* ასევე, თვით სამართალმცოდნეობითი ლექსიკით მარკირებული და კოდირებული სათაურები — „განაჩენი“ **(“Das Urteil”),** „კანონის წინაშე“ **(“Vor dem Gesetz”),** „პროცესი“ და ა. შ. შესაბამისად, კაფკას პროზისათვის დამახასიათებელი პარაბოლური არსიდან გამომდინარე, აღნიშნულ პარაბოლურ ტოპოსთა სპეციფიკა სწორედ ის არის, რომ თითოეული მათგანი კაფკას მხატვრულ ტექსტებში ფუძნდება, როგორც მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის ზოგადი ეგზისტენციალური სივრცის და არა კონკრეტული კრიმინალური თუ სამართლებრივი სივრცის მარკერი, ფუძნდება როგორც ძირეულ ეგზისტენციალურ ვითარებათა მარკერი.**

---

* შდრ., ასევე *პარაბოლური დატვირთვა* აქვს, მაგ., ა. დიობლინის რომანში **“Berlin. Alexanderplatz”** *ბერლინის* ტოპოსს, სადაც *ბერლინი* ძველი აღთქმის ანალოგიით სიმბოლურად განასახიერებს თანამედროვე სოდომსა და გომორს, ან სიმბოლურად განასახიერებს ნიცშესეულ ირაციონალს — *სიცოცხლეს* **(Leben),** ყოფიერების ირაციონალურ პირველსაწყისს, რომლის საფუძველზეც ყოფაში — ამ შემთხვევაში, თანამედროვე მოდერნულ ყოფაში — მიმდინარეობს ყოველგვარ მიზანსა და საზრისს მოკლებული უსასრულო/მარადიული სტიქიური წარმოქმნა და გაქრობა, დაბადება და კვდომა: რომანის ტექსტში ლაიტმოტივად განვითარებული *ალექსანდერპლაცის* უსასრულო/დაუსრულებელი და ყოვლად უსაზრისო მოდერნისტული რეკონსტრუქცია და განაშენიანება, რომელიც ადამიანების სიცოცხლის (სისხლის, ოფლის და ცრემლების) ხარჯზე წარიმართება და რომელიც ხორცსაკეპივით ნთქავს, აქრობს და არარასეულ ფინალობაში აგზავნის ადამიანებს, სწორედ ბერლინის ტოპოსის პარაბოლურ და სიმბოლურ არსზე მიანიშნებს.

** პრინციპულად მიმაჩნია, რომ მოდერნისტული პროზაული ტექსტების ინტერპრეტაციისას აუცილებელია *ისტორიზმის პრინციპის* გათვალისწინება, ანუ იმ ისტორიულ და მენტალურ კონტექსტთა გათვალისწინება, რა პირობებშიც იქმნებოდა მოდერნისტული ტექსტები, ვინაიდან, იმავე პოსტმოდერნისტული პროზაული ტექსტებისაგან განსხვავებით, მოდერნისტული ტექსტები წარმოადგენენ აპრიორულ რეაქციას საკუთარ თანადროულ ეპოქაზე — მოდერნიზმზე და მათში ვლინდება ამ ეპოქის მიერ მოტანილ მენტალურ-მსოფლმხედველობრივ ცვალებადობათა (მაგ. ცნობილი მეტაფიზიკური „რყევა“ — ნიცშესეული *ღმერთის სიკვდილი* და *ღირებულებათა გადაფასება*) მიღება ან უკუგდება. თუკი, მაგ., პოსტმოდერნისტული ტექსტები არ ავლენენ მსგავს რეფერენციულობას, ანუ მსოფლმხედველობრივ მიმართებას საკუთარი ეპოქისადმი და ფუძნდებიან როგორც თავისებური „წმინდა“, ჰერმეტული ტექსტები, მაშინ ეს რეფერენციულობა, ანუ გარე სინამდვილისადმი, აქ, ისტორიული პროცესისადმი, კრიტიკული და მსოფლმხედველობრივი მიმართება მოდერნისტული პროზაული ტექსტების აპრიორული პოეტიკური და სემანტიკური მახასიათებელია — შდრ., თ. მანის „ჯადოსნური მთა“, რ. მუზილის „უთვისებო კაცი“, ჰ. ბროხის „მთავარეულები“, ჯ. ჯოისის „ულისე“, რ. მ. რილკეს „მალტე ლაურიდს ბრიგეს ჩანაწერები“, მ. პრუსტის „დაკარგული დროის ძიებაში“, კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილი“, „მთვარის მოტაცება“

ამიტომაც, მკითხველის მოლოდინის ჰორიზონტი მაშინათვე დესტრუირდება, როგორც კი იგი კაფკას ტექსტის სათაურიდან უშუალოდ ტექსტზე გადადის: მიუხედავად სათაურში მოცემული სამართალმცოდნეობითი ტერმინებისა თუ ლექსიკისა („განაჩენი“, „პროცესი“, „კანონის წინაშე“ და სხვ.) მკითხველი სასამართლო გარჩევების, ან საგამოძიებო დისკურსს კი არ „ეწაფება“, არამედ ამის საპირისპიროდ იგი ტექსტში მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის წმინდად ეგზისტენციალურ პრობლმატიკას აღმოაჩენს.

სწორედ მსგავსი, კაფკასთვის დამახასიათებელი პარაბოლურობით, „პარაბოლური ესენციით“ გამოირჩევა მწერლის სიცოცხლეშივე გამოცემული პირველი ნოველა „განაჩენი“ **(“Das Urteil”)**, სადაც სათაურში კოდირებული და შემდგომ ტექსტში განვითარებული *განაჩენის* დისკურსი, რომელიც მამის მიერ შვილისათვის განაჩენის გამოტანით და შვილის თვითმკვლელობით კულმინირდება, წმინდად ეგზისტენციალური ზღვრულობის გამაინტენსივებელ ტოპოსად ფუძნდება. შესაბამისად, *განაჩენის* ტოპოსის ამ აპრიორული პარაბოლურობიდან გამომდინარე, იგი უკვე იმთავითვე შეიცავს მსოფლმხედველობრივი განზოგადების მხატვრულ ფუნქციას.*

თუმცა, ერთი შეხედვით, ნოველა თითქოსდა არ ამჟღავნებს მსგავსი განზოგადების წინაპირობებს: აქ, თითქოსდა რეალისტური მხატვრული თხზვის მეთოდითა და რეალისტური პოეტოლოგიური პრინციპებით (მაგ., ნოველის სიუჟეტისა და კომპოზიციის ე.წ. „ჩარჩოს“ პრინციპით აგება-განვითარება), კაფკა ასახავს მის თანამედროვე ტიპიურ ბიურგერულ რეალობას ბიურგერი პერსონაჟებით (კომერსანტი მამა-შვილი, ასევე, მთავარი პერსონაჟისვე — გეორგის — კომერსანტი მეგობარი, მსახური ქალი), მათი ბიურგერული შეზღუდული მოთხოვნილებებით,

და სხვ.: „*სოციალური ცვლილებების ასახვა — ინდუსტრიალიზაცია, ურბანიზაცია, კომუნიკაციის ახალი ფორმები (ტელეფონი, ტელეგრაფი, რკინიგზა, ავტომანქანები), ახალი მედია საშუალებები (რადიო, ჟურნალ-გაზეთები) — არ ქმნის მოდერნისტული რომანის ცენტრალურ პრობლემატიკას. პრობლემატიკა, რაც აქაა მოცემული, სულ სხვაგვარია: ეს არის საზოგადოებაში თანამედროვე სუბიექტურობის პრობლემატიკა, მოდერნიზმის ეპოქაში მისი შინაგანი დაქუცმაცებულობა და დაშლა. სწორედ აქ ვლინდება მენტალობის ცვალებადობა, რაც მოდერნიზმს, როგორც ისტორიულ პროცესს, ადამიანისათვის მოაქვს* (აქ და ყველგან გერმანელ ავტორთა ციტატების თარგმანი სტატიის ავტორს ეკუთვნის — კ. ბ.) (Vietta: 2007: 20-21). შდრ.: „*სწორედ ლიტერატურული მოდერნიზმი ააშკარავებს ყველაზე ცხადად ლიტერატურის ისტორიითა და საზოგადოებრივი ცხოვრებით განპირობებულობას, ვინაიდან ბიურგერული* (ე. ი. რეალისტური — კ. ბ.) *მწერლობისაგან განსხვავებით, რომელიც სიცოცხლის/სინამდვილის ჰარმონიულობის ილუზიას ქმნის და ამით ნამდვილი რეალობის საპირისპიროდ უტოპისტური სამყაროს პროექტს გვთავაზობს, ლიტერატურული მოდერნიზმი საძაგელსა/საზიზღარსა და საშინელზეა ორიენტირებული და ამით ხელოვნებისა და სიცოცხლის/სინამდვილის დაახლოებას ცდილობს*“ (Andreotti 2009: 100). ასევე შდრ.: „*თანამედროვე სუბიექტის მრავალმხრივი კონფლიქტებით დატვირთული კონსტიტუცია (...) ამავდროულად ლიტერატურული მოდერნიზმის პერმანენტული პრობლემატიკაა*“ (Anz 1999: 108). მსგავსი რეფერენციულობა ასევე დამახასიათებელია კაფკას პროზისათვის და, მათ შორის, „განაჩენისათვის“, იგი იქმნება სწორედ მოდერნიზმის ეპოქის კონტექსტში და უპირველეს ყოვლისა მასზე აპრიორული რეაქციაა: „*რომანებში „ამერიკა“ და „პროცესი“ კაფკამ მისი თანადროული მოდერნისტული სოციალური და ეკონომიკური სტრუქტურები ასახა. აქ მას, შესაძლოა, ის გამოცდილება გამოდგომოდა, რომელიც კაფკამ მუშათა უბედური შემთხვევებისაგან დამზღვევ კომპანიაში თოთხმეტწლიანი მუშაობის მანძილზე დააგროვა. მისი თაობის ავტორთა უმეტესობისაგან განსხვავებით, კაფკას ყველაზე მეტად, თითქმის ყოველდღე უწევდა კონფრონტაცია ინდუსტრიული რევოლუციის შედეგებთან*“ (Serrer 1996: 263).

* ფრ. კაფკას ნოველაში პარაბოლურობა თვით სინტაგმატურ დონეზეც კი ვლინდება: უკვე ნოველის სპეციფიკური დასაწყისი, კერძოდ, ბიბლიურ, ან ზღაპრის ნარაციასთან სიახლოვე, მიანიშნებს ამაზე: “ეს იყო...“ (“Es war…”) (Scheffel 2002: 62).

ბანალური ბიურგერული ოჯახური გაუგებრობებითა და დაპირისპირებებით (შდრ. მამის თავდაპირველი ბუზღუნი და წუწუნი მისადმი შვილის მიერ უყურადღებობის გამოჩენის გამო და ა. შ.). ასევე, ნოველის ტექსტში გადმოცემულია მთავარი პროტაგონისტის (გეორგის) სამომავლო გეგმები საკუთარი ოჯახის შექმნასთან და ინფორმაცია ოჯახის სამომავლო თუ მიმდინარე კომერციულ საქმიანობასთან დაკავშირებით. ამდენად, იქმნება ილუზია, თითქოსდა ნოველაში მხოლოდ ახალი სოციალური ფენისათვის, ე. წ. საშუალო თუ მცირე ბიურგერული სოციალური ფენისათვის დამახასიათებელი ცხოვრებისეული ეპიზოდები და მასთან დაკავშირებული პრობლემატიკაა მოცემული.

მაგრამ, საინტერესო სწორედ ის არის, რომ ამ ბანალურ, თითქოსდა ბიურგერულ გარემოში მოულოდნელად, ყოველგვარი საფუძვლიანი მოტივირების გარეშე ვითარდება ტრაგედია: კერძოდ, შვილისადმი მამის საყვედურები (პრინციპში, ერთი ჩვეულებრივი, ერთჯერადი საყოფაცხოვრებო სცენა) მოულოდნელად გადაიზრდება მამის მიერ შვილის უარყოფასა და მისადმი აბსურდული ბრალდებების წაყენებაში, რაც შემდგომ მთავრდება გეორგის თვითმკვლელობით.

ნოველაში მოცემული მსგავსი არაპროგნოზირებადი და არამოტივირებული სიუჟეტური განვითარება და პროტაგონისტის ქცევა, რაც შემდგომ კაფკას შემოქმედებაში უფრო პარადოქსალურ და სიურრეალისტურ ფორმებს მიიღებს (შდრ. რომანები „კოშკი“, „პროცესი“, ან მოთხრობა „მეტამორფოზა“), უკვე ფუძნდება, როგორც კაფკას პროზის ერთ-ერთი მთავარი პოეტიკური მახასიათებელი და შემოქმედებითი მეთოდი, რის საფუძველზეც (ე. ი. პარადოქსალურობის საფუძველზე) ნოველაში მოცემული ტრაგიკული კოლიზია ფუძნდება არა როგორც „ერთჯერადი“ „საყოფაცხოვრებო“ პროტაგონისტის (გეორგის) „ერთჯერადი“ „საყოფაცხოვრებო“ ტრაგედია, არამედ იგი (ეს ტრაგედია) იძენს განმაზოგადებელ ესენციას და ფუძნდება, როგორც ზოგადად მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის სრული ეგზისტენციალური უპერსპექტივობის ტოპოსი.[2]

ნოველაში პარადოქსალური და ურთიერთგამომრიცხავი სიუჟეტური განვითარების მხატვრულ-სემანტიკური ფუნქციაა ყოფიერების, ადამიანური ყოფის აბსურდულობის, უსაზრისობისა და ეფემერულობის გაინტენსივება (შდრ.: ნოველის დასაწყისში მოცემული გეორგის თითქოსდა წარმატებული და სტაბილური ბიურგერულ-კომერსანტული მდგომარეობა და ცხოვრება ტექსტის სიუჟეტურ განვითარებაში, რომელიც კინოკადრებს მოგვაგონებს, მოულოდნელად რადიკალურად იცვლება სრული კრახით და მთავრდება პროტაგონისტის სიკვდილით), ასევე, თავად მოდერნიზმის ეპოქის მადეჰუმანიზებელი არსის მაქსიმალური წარმოჩენა, რამაც გამოიწვია ადამიანებს შორის კომუნიკაციის შეუძლებლობა და ურთიერთგაუცხოება — შდრ., გეორგსა და მის ბავშვობის მეგობარს შორის საბოლოოდ გაწყვეტილი ურთიერთობა, რაც ტექსტში პირდაპირაა აღნიშნული სიტყვით „გაუცხოებული“ (**“entfremdet”**) (**Kafka** 1995: 8), ან მამა-შვილს შორის კომუნიკაციის შეუძლებლობა.

ამგვარად, უკვე თავის პირველივე ნოველაში კაფკა მისთვის დამახასიათებელი პოეტოლოგიური პრინციპების (პარაბოლურობა, პარადოქსალურობა) საფუძველზე ავითარებს ატელეოლოგიურ დისკურსს (რაც შემდგომ მთლიანად მოიცავს მის მთელ შემოქმედებას და მისი პროზის ერთადერთ დისკურსად ჩამო-

ყალიბდება) და უპირისპირდება ქრისტიანობის, განმანათლებლობისა და იდეალისტური ფილოსოფიის (ჰეგელი) ფარგლებში შემუშავებულ ესქატოლოგიურ და მესიანისტურ მეტანარატივებსა თუ დისკურსებს.

აქედან გამომდინარე, ნოველაში მოცემულ ეგზისტენციალურ სივრცეში პროტაგონისტთა არსებობა, რაც ამავდროულად მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის ეგზისტენციის სპეციფიკის კოდირებაა, ემგვანება არსაიდან *გამოგდებულ/გამოტყორცნილ* ეგზისტენციას, მარტინ ჰაიდეგერის სიტყვით რომ ვთქვათ, ემგვანება *გადაგდებულობას* **(Geworfenheit),** რაც გულისხმობს მოდერნიზმის ეპოქის (და არა მარტო ამ ეპოქის) ადამიანის სრულ ეგზისტენციალურ უპერსპექტივობას, რამდენადაც ამ ეპოქის ადამიანს უკვე არსებობა უწევს ეგზისტენციალური საყრდენისა (ნიცშეს მიერ გამოცხადებული *ღმერთის სიკვდილი*) და ღირებულებათა სრული გადაფასების პირობებში.

ამავდროულად, კაფკას ნოველაში ეგზისტენციალური პრობლემატიკის განმაზოგადებელი ფუნქცია აკისრია პერსონაჟთა პარადოქსალურ ენტელექიას (შინაგან ბუნებას). კერძოდ, განვიხილოთ გეორგის მამის ფიგურა, რომელიც ზედმიწევნით შეიცავს პარადოქსალურ ენტელექიას: ერთ ეპიზოდში იგი წარმოგვიდგება ავადმყოდ, უმწეო ადამიანად, რომელსაც შარვლის ჩაცმა-გახდის თავი არ აქვს და შვილის დახმარების გარეშე ვერც საწოლიდან დგება და საწოლამდეც ძლივს აღწევს, რომელიც მთელ დღეებს საკუთარ ნახევრად ჩაბნელებულ ოთახში ატარებს გაზეთის კითხვაში. მაგრამ იქვე, შემდგომ ეპიზოდში, სწორედ კაფკასთვის დამახასიათებელი მოულოდნელი ნარატიული განვითარების საფუძველზე, ანუ *გაუცხოების/გაუცნაურების* ეფექტის საფუძველზე, აღნიშნული პერსონაჟი გადაიქცევა ჯან-ღონიან, კორპულენტურ, ყოვლისმცოდნე და ყოვლისშემძლე პერსონად, რომელსაც თავდაპირველად ვითომდაც წარმოდგენა არ ჰქონდა, თუ ვინ იყო გეორგის მეგობარი, ხოლო შემდგომ ირკვევა, რომ მან თურმე ყველაფერი იცის გეორგის რუსეთში სამი წლის წინ გადაკარგული მეგობრის შესახებ; ასევე — შეუძლია ბოლო ხმაზე ღრიალი, და ბოლოს, ყოფნის ფსიქოლოგიური ძალმოსილება და უმაღლესი ინსტანციის ანალოგიით საკუთარი შვილისათვის სასიკვდილო განაჩენი გამოაქვს — თანაც კონკრეტული განაჩენი — მაინც და მაინც წყალში დახრჩობით სიკვდილი. და აქ საინტერესოა თავად გეორგის რეაქცია: იგი ყოველგვარი პროტესტის გარეშე, უსიტყვოდ და თითქოსდა საკუთარი დანაშაულის შეგრძნების განწყობით უსწარფესად აღასრულებს გამოტანილ განაჩენს და სწორედ მდინარეში იხრჩობს თავს.*

---

* ერთი მხრივ, ყოფითი, ნორმალური, რეალური და სიურრეალისტურ-პარადოქსალური სცენების „კანონზომიერი“ მონაცვლეობა და ერთმანეთში ინტეგრირება და, მეორე მხრივ, ერთდროულად ნორმალურ და პარადოქსალურ ენტელექიათა (შინაგან არსთა) შემცველი პერსონაჟების შექმნის ხერხი კაფკას, როგორც ჩანს, ცნობილი გერმანელი რომანტიკოსი მწერლის ე. თ. ა. ჰოფმანისაგან აქვს შეთვისებული, რომლის რომანებსა და მოთხრობებში მუდმივად ენაცვლება ერთმანეთს ყოფით-რეალური და ფანტასტიკურ-სიურრეალისტური სცენები, ხოლო პერსონაჟთა ანთროპოლოგიური არსი ერთდროულადაა დეტერმინებული ნორმალური ადამიანური და ფანტასტიკურ-სიურრეალისტური თვისებებით (Kremer 2003: 196): *„კაფკას მხატვრულ-შემოქმედებითი სპეციფიკა ისაა, რომ ყოველდღიურობაში, საოცრად ბანალურ და ტრივიალურ ფილისტერულ გარემოში მოულოდნელად შემოაქვს ფანტასტიკა, სიზმრის ლოგიკა, რაც ფაქტიურად ალოგიკურობას უდრის, და პარადოქსულ-კურიოზული სიტუაცია. ფანტასტიკური, დაუჯერებელი ამბავი (სიტუაცია, შემთხვევა) აქ ყოველდღიურის, ჩვეულებრივის „პრეტენზიით“ შემოდის. (...) თუ კაფკას წინამორბედებსა და წინაპრებზე მიდგება საქმე, მწერალთა შორის პირველ რიგში გერმანელი რომანტიკოსი ერნსტ თეოდორ ამადეუს ჰოფმანი უნდა დავასახელოთ, რომელსაც რატომღაც თვითონ კაფკა, მგონი,*

ფინალურ ეპიზოდში მნიშვნელოვანი ონტოლოგიური და ეგზისტენციალური სემანტიკა ენიჭება *მდინარის* სიმბოლიკას (თუმცა *მდინარის* სიმბოლიკა უკვე ნოველის დასაწყისშივე ჩნდება — **Kafka** 1995: 7) და ამდენად გეორგის მაინც და მაინც *მდინარეში/წყალში* დახრჩობა სრულიად მიზანმიმართული ავტორისეული ინტენციაა და არა შემთხვევითობა. უფრო მეტიც, *მდინარის/წყლის* სახისმეტყველება ნოველის ცენტრალური სიმბოლიკაა და ტექსტში ფუძნდება როგორც პროტაგონისტის, ისე, ზოგადად, მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის, უპერსპექტივო ეგზისტენციის სემიოტიკური კოდი.

სახისმეტყველებითი ტრადიციის თანახმად, *მდინარის/წყლის* სიმბოლიკას სხვადასხვა და ურთიერთსაპირისპირო საზრისი აქვს: კერძოდ, ქრისტიანობაში *წყალი* (ნათლობის წყალი) სულიერი განწმენდისა და განღმრთობის, მარადიული სიცოცხლის, საღვთო მადლის, საღვთო ტრანსცენდენტურობასთან ზიარების სიმბოლოა, ძველბერძნულ მითოსში — სიკვდილისა და ეგზისტენციალური ზღვრულობის სიმბოლო (შდრ. საიქიოს/ჰადესის მდინარე *აქერონტი*), ხოლო ფსიქოანალიზში *წყალი/მდინარე* სუბიექტის არაცნობიერი ფსიქიკის სიღრმეებს განასახიერებს (**Metzler**... 2008: 110-111, 415).

ამ სახისმეტყველებითი ტრადიციისა და თავად ნოველის შინაარსის გათვალისწინებით ცხადი ხდება, რომ ნოველაში *მდინარის* კაფკასეული სიმბოლიკა იმთავითვე მიზანმიმართულად უპირისპირდება *მდინარის/წყლის* სიმბოლიკის ქრისტიანულ გაგებას და ნოველის ტექსტში *მდინარის* სახისმეტყველება ფუძნდება გეორგის ეგზისტენციალური ფინალობის, მისი არარასეულ განზომილებაში სრული გაქრობის სიმბოლოდ, შესაბამისად, მოდერნიზმის ეპოქის ადამინის სრული ონტო-ეგზისტენციალური უპერსპექტივობის სიმბოლოდ: *მდინარე* ნოველაში ის ეგზისტენციალური ზღვარია, რომლის წიაღშიც, ან მის მიღმა აღარც მადლი, ცხონება, უკვდავება და აღარც სასუფეველია, არამედ საბოლოო ფინალობა და არარა.

ამგვარად, სწორედ კაფკას პერსონაჟთა, ამ შემთხვევაში *მამის* ფიგურის პარადოქსალური და „სიურრეალისტური" ენტელექია და გეორგის არამოტივირებული და აფექტური ქცევა, ასევე, ნოველის სიმბოლიკა ქმნის იმ წინაპირობებს, როდესაც კაფკას პერსონაჟის (გეორგის) ტრაგედია უნდა გავიაზროთ არა როგორც „ერთჯერადი", კერძო საყოფაცხოვრებო ვითარება, არამედ როგორც ზოგადეგზისტენციალური პრობლემა, როგორც მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის, ისე, ზოგადად ადამიანის, სასიცოცხლო ფუნდამენტური ეგზისტენციალური პრობლემატიკა: *„კაფკას აინტერესებს არა ის თავისებურებანი, რაც გააჩნიათ ამა თუ იმ კლასის, ფენის, სახელმწიფოს, ეროვნების და ა. შ. ადამიანებს, არამედ ის, რაც საერთოა*

არსად არ ახსენებს. ყოველდღიურობისა და ფანტასტიკის ჰოფმანისეული „კომბინაციების" გარეშე ძნელი წარმოსადგენია კაფკას მხატვრული ოსტატობა, მისი სინამდვილის დუალიზმი და ორპლანოვნება" (კაკაბაძე 1971a: 85, 86). ამდენად, შესაძლებელია საუბარი კაფკას ტექსტებში მოცემულ თავისებურ *ჰოფმანის ეფექტზე*, რომელსაც საბოლოო ჯამში ეფუძნება კაფკას პროზაულ ტექსტებში განვითარებული *გაუცხოების/გაუცნაურების ეფექტი*. თუმცა, მხატვრული თხზვის მსგავსი პარადოქსული ხერხის მსოფლმხედველობრივ-შემოქმედებითი მოტივაცია ორივე ავტორთნ, ცხადია, განსხვავებულია: *ფანტასტიკურობის* ტოპოსით ჰოფმანი საკუთარ ტექსტში ხორცს ასხამს ცნობილ *რომანტიკულ ირონიას* (ანუ, შეუძლებლისა და შესაძლებლის, სასრულისა და უსასრულოს თანაარსებობის რეალურობას), ხოლო კაფკა იმავე ტოპოსით აინტენსივებს სამყაროსა/ყოფიერებისა და ადამიანური ეგზისტენციის სრულ აბსურდულ და უსაზრისო არსს.

ყველა თანადროული ადამიანისათვის — ე. ი. ზოგად ადამიანური (ანუ, თანამედროვე ადამიანის და, ზოგადად ადამიანის, ზოგადი ეგზისტენციალური ვითარება — კ. ბ.)“ (კაკაბაძე 1971b: 97).[3]

ამ თვალსაზრისით ასევე გასათვალისწინებელია ტექსტის სიუჟეტური განვითარებისას ინტეგრირებული პარადოქსალური სიტუაციები, როდესაც კაფკას პერსონაჟები სრულიად აბსურდულ და თავისებურ „სიურრეალისტურ“ ვითარებაში აღმოჩნდებიან ხოლმე, რომლის რეალობასა და ჭეშმარიტებაში შემდგომ თავადაც (ისევე როგორც მკითხველს) არ ეპარებათ ეჭვი. მსგავსი ვითარებაა „განაჩენშიც“, როდესაც ფინალურ ეპიზოდში გეორგს მამის აბსურდული ბრალდებების მოსმენა უწევს (Kafka 1995: 16-19).

აქ კარგად ჩანს კაფკას პერსონაჟის ეგზისტენციის თავისებურება: კერძოდ ის, რომ გეორგის „დანაშაული“ აპრიორული ბუნებისაა, და რაც მთავარია, მან არ იცის, რატომაა დამნაშავე. შესაბამისად, გეორგი აპრიორულადაა განწირული იმისათვის, რომ დასჯილ იქნას, რასაც (სასჯელს) იგი ყოველგვარი პროტესტის გარეშე იღებს. მსგავსი პასიურობა, უმწეობა და უუნარობა ყოფიერების/ყოფის მიერ შემოთავაზებული აბსურდის წინაშე (რაც, ზოგადად, კაფკას პერსონაჟების ანთროპოლოგიური და ეგზისტენციალური მახასიათებელია), სადაც ყველანაირი ფსიქოლოგიური, თუ სხვა რამ მოტივაცია იმთავითვე გამორიცხულია, კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს კაფკას ნოველის პარაბოლურ არსს: მსგავსი დისპოზიცია — ე. ი., ერთი მხრივ, ყოფიერების აბსურდული არსი და, მეორე მხრივ, გეორგის ტიპის უთვისებო პერსონაჟი (რაც კაფკას პროზის ერთ-ერთი აპრიორული პოეტიკური მახასიათებელია) — იმთავითვე ავლენს პროტაგონისტის ზოგად ეგზისტენციალურ და არა „ერთჯერად“ საყოფაცხოვრებო პრობლემატიკას.* მსგავსი პოეტიკური ხერხით კაფკა ეფექტურად ახერხებს როგორც საკუთარი პერსონაჟების, ისე მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის და, ზოგადად ადამიანის, ეგზიტენციის ე. წ. *ეთიკურ ფაზაზე* ყოლას, ანუ სასოწარკვეთით, შიშითა და ძრწოლით შეპყრობილობის, სრული ეგზისტენციალური დისოციაციის მდგომარეობაში „ჩატოვებას“.

ამგვარად, პერსონაჟთა მსგავს აბსურდულ ვითარებაში აღმოჩენა (უდნაშაულოს აპრიორული „დამნაშავეობა“) მეტაფორული გამოხატულებაა მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის სუბიექტურობის აპრიორული დაშლის, მისი საზრისს მოკლებული ეგზისტენციისა და ეგზისტენციალური უპერსპექტივობისა, რისი სიმბოლური გამოხატულებაცაა გეორგის თვითმკვლელობა. ხაზს ვუსვამ, სცენა იძლევა განზოგადების საშუალებას და იგი არ არის „ერთჯერადი“, კერძო საყოფაცხოვრებო ტრაგედია, გამოწვეული ოჯახური კონფლიქტებით, არამედ იგი ზოგადად მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის ეგზისტენციალური ტრაგედიაა. ამ თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია მოთხრობის უკანასკნელი სცენის დისპოზიცია: ერთი მხრივ, ადამი-

* პრინციპულად მიმაჩნია, რომ კაფკას პროზაში დომინირებული *დანაშაულის ტოპოსის თეოლოგიური წაკითხვა*, ამ ტოპოსის პირველცოდვასთან (ბიბლიური ცოდვითდაცემა) დაკავშირება და კაფკას პერსონაჟების ეგზისტენციის კირკეგაარდისეული სინდისის ქენჯნისა და თვითგვემის მდგომარეობად გააზრება კონცეპტუალურად არამართებულია (დოლიძე 2012: 66), ვინაიდან: a) *დანაშაულის* ტოპოსს კაფკას ტექსტებში აქვს წმინდად პოეტიკური დატვირთვა, კერძოდ, ტექსტში *გაუცხოების/გაუცნაურების ეფექტისა* და *პარადოქსალურობის* დისკურსის გაინტენსივების ფუნქცია, b) პერსონაჟების *აბსურდული* ეგზისტენციისა და მათი აპრიორული *გადაგდებულობის* გამძაფრების ფუნქცია.

ანი, რომელიც თავს იკლავს, მეორე მხრივ, ხიდზე ტრანსპორტის მიმოსვლა, რომლის ხმაურში იკარგება გეორგის სასოწარკვეთილი კივილი. ეს ვითარება ნოველაში ფუძნდება, როგორც მოდერნიზმის მადეჰუმანიზებელი ეპოქის მარკერი — მანქანური სტიქია, ტექნიკური პროგრესი, როგორც თავისებური შოპენჰაუერისეული „ბრმა“ ნება, რომელიც ადამიანის ეგზისტენციალურ გამოუვალობას კიდევ უფრო ამძაფრებს, მას უსაზრისობასა და უმიზნობაში ამყოფებს და არარაში მიაქანებს – *„იმ წუთას კი ხიდზე უსასრულოდ მიმოდიოდა ტრანსპორტი“ (“In diesem Augenblick ging über die Brücke ein geradezu unendlicher Verkehr”)* (Kafka 1995: 20). ნოველის “სუიციდურ ეპიზოდში” კი ვლინდება კაფკას პერსონაჟის, როგორც მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის, სუბიექტურობის აპრიორული რღვევა **(Ichdissoziation)** და მისი სრული ეგზისტენციალური უპერსპექტივობა, რითაც კაფკას მიერ უკუგდებული და დესტრუირებულია ქრისტიანული თეოცენტრიზმი, რენესანსულ-განმანათლებლური ანთროპოცენტრიზმი და ჰეგელისეული ისტორიის ტელეოლოგიურობა.

ხოლო ნოველის ტექსტში ინტეგრირებული *ბრალდებისა* და *განაჩენის* „სამართალმცოდნეობითი“ მარკერები და ტოპოსები იმთავითვე ფუძნდება, როგორც პარაბორული არსის მატარებელი მოცემულობანი, რომელთა მხატვრული ფუნქციაც მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის ეგზისტენციალური გამოუვალობისა და აბსურდულობის მაქსიმალური გაინტენსივებაა. მსგავს მხატვრულ მიდგომას კაფკა შემდგომ კიდევ უფრო ავითარებს და მის ტექსტებში სამართლებრივი მარკერები თუ ტოპოსები ფუძნდება როგორც ერთ-ერთი დომინანტური პარაბოლური ტოპოსი, რისი პარადიგმატული ნიმუშიცაა მისი დაუმთავრებელი რომანი „პროცესი“.

შენიშვნები:

1. შდრ., საკუთარი საცოლის, ფელის ბაუერისადმი მიწერილ წერილში (02. 06. 1913) კაფკა კვლავ თავისი ნოველის ინტერპრეტაციის შეუძლებლობას უსვამს ხაზს: *„იპოვი «განაჩენში» რაიმე აზრს, ვგულისხმობ, რაიმე პირდაპირ, თანმიმდევრულ აზრს? მე მას ვერ ვპოულობ და არც შემიძლია მასში რაიმე ავხსნა“ (“Findest Du im «Urteil» irgendeinen Sinn, ich meine, einen geraden, zusammenhängenden, verfolgbaren Sinn? Ich finde ihn nicht und kann auch nichts darin erklären”)* (Briefe… 1976: 394). მაგრამ ტექსტის ეს აპრიორული აუხსნელობა და მასში *პირდაპირი აზრის*, ე. ი. თანმიმდევრული ლოგიკური აზრის არმყოფობა, ჩემი აზრით, პირველ რიგში, უნდა გავიაზროთ როგორც თავად ტექსტის მოდერნისტული პოეტიკური მახასიათებელი, რითაც იგი უპირისპირდება ტრადიციული, ანუ რეალისტური პროზის პოეტიკურ მახასიათებელს, კერძოდ, რეალისტური პროზის *პირდაპირ* **(gerade)**, ანუ თანმიმდევრულ ლოგიკურ დისკურსს და მის სწორხაზოვან კომპოზიციურ გამართულობას (აქ უნდა შევნიშნო, რომ კაფკამ „განაჩენი“ კონცეპტულაურად ჩაიფიქრა სწორედ როგორც ტრადიციული კონვენციონალური პროზის, რეალისტური პროზის პოეტოლოგიური პრინციპების დეკონსტრუქცია) Bluhm 2002: 176-182). თუკი დავუკვირდებით, კაფკას ტექსტის სწორედ ეს ლოგიკური არათანმიმდევრულობა და უსაზრისობა/აბსურდულობა ქმნის ტექსტის საზრისს: ანუ, ეს არის ტექსტი, სადაც ტექსტის საზრისი ლოგიკური არათანმიმდევრობის მიღმაა მოცემული. ეს კი თავად მოდერნისტული პროზაული ტექსტის ერთ-ერთი პოეტიკური მახასიათებლი და მოდ-

ერნისტული პროზის დაფუძნების უმთავრესი პოეტოლოგიური პრინციპია, რომელიც **a priori** უგულვებელყოფს და უკუაგდებს *პირდაპირ აზრს*, ანუ თანმიმდევრულ ლოგიკურ დისკურსს, რაც ვლინდება სიუჟეტის ლოგიკური ბმულობისა და უწყვეტობის, ქრონოტოპის მთლიანობისა თუ ტექსტის კომპოზიციური გამართულობისა და თანმიმდევრობის (ექსპოზიცია, კვანძის შეკვრა, კვანძის გახსნა, ფინალი) რღვევაში, ან ვლინდება თხრობის პერსპექტივათა და ნარატიულ ტექნიკათა მუდმივ ცვლაში (მაგ., ეპიური მთხრობელისა და პროტაგონისტის ე. წ. *ხედვის კუთხის*, ეპიური თხრობისა და განცდილი მეტყველების მუდმივი ცვლა) (Scheffel 2002: 66-68), ასევე ვლინდება ტექსტის ყველა ლინგვისტურ დონეზე (ლექსიკურ, სინტაგმატურ, პრაგმატულ) *აღსანიშნისა* და *აღმნიშვნელის* მთლიანობისა და „ერთჯერადობის“ რღვევაში. ხოლო *აღსანიშნისა* და *აღმნიშვნელის* მონოლითურობისა და განუყოფლობის საპირისპიროდ განვითარებულია ურთიერთგამომრიცხავი დისკურსი. მაგ., ლექსიკურ და სინტაგმატურ დონეზე ეს ასე ვლინდება: თუკი ტექსტში მოცემულია მტკიცებითი წინადადება, რომელიც მკითხველს არწმუნებს, რომ ესა და ეს პროტაგონისტი ერთ კონკრეტულ ადგილას კონკრეტული მისიითა ჩამოსული (შდრ. რომანი „კოშკი“/**“Schloß”**), მას იქვე მოსდევს ე. წ. *კონცესიური* (შეზღუდვის) წინადადება შესაბამისი ლექსიკური ერთეულებით (*მაგრამ, თუმცა, მართალია, მიუხედავად იმისა, რომ...*), რომლებიც ანეიტრალებენ თხრობის სანდოობას, უპირისპირდებიან ტექსტის თანმიმდევრულ ლოგიკურ დისკურსს და აფუძნებენ *აღსანიშნის* არაერთმნიშვნელოვანებასა და პლურალიზმს (Serrer 1996: 261, 264). ანდა, თავად ნოველა „განაჩენში“: ტექსტის ნარაცია ჯერ გვატყობინებს და გვარწმუნებს, რომ გეორგის მამამ არაფერი იცის გეორგის პეტერბურგში გადახვეწილი მეგობრის შესახებ, მაგრამ იქვე შემდგომ საპირისპირო ირკვევა — მამამ თურმე ყველაფერი დაწვრილებით იცის თავისი შვილის რუსეთში მყოფ მეგობარზე (მიმოწერაც კი ჰქონიათ ერთმანეთში) (Kafka 1995: 17-18). შედეგად, ჩნდება ეჭვი საერთოდ *მეგობრის* რეალურად არსებობის შესახებ. მსგავსი წინააღმდეგობრიობითა და კონცესიურობით მთლიანადაა დეტერმინებული კაფკას პროზაული ტექსტები და ეს მათი პოეტიკური მახასითებელია. ეს ყველაფერი კი იმთავითვე აფუძნებს კაფკას პროზაული ტექსტების თავისებურ *გაუმჭვირვალობასა* თუ *შეუღწეველობას* **(Undurchsichtigkeit)** (Vietta 2007: 159-161). მაგრამ მიუხედავად ამისა, მაინც შესაძლებელია კაფკას პროზაულ ტექსტებში, და მათ შორის “განაჩენში”, ერთი უმთავრესი და ძირითადი სიღრმისეული საზრისის (შინაგანი ლოგოსის) გამოკვეთა და წვდომა, რისი წინაპირობაც *ჰერმენევტიკა, ჰერმენევტიკული* საინტერპრეტაციო მეთოდია და არა *დეკონსტრუქცია* და *დეკონსტრუქტივისტული* მეთოდი, რომელიც საბოლოო ჯამში ინტელექტუალურ საინტერპრეტაციო თამაშს გვთავაზობს და არა ტექსტის უმთავრესი სიღრმისეული საზრისის ინტერპრეტაციასა და წვდომას, განმარტებასა და გაგებას: *„მართალია კაფკას პერსონაჟები და, შესაძლოა თავად კაფკა, საკუთარ ეგზისტენციაში საზრისს ვერ პოულობენ და მას ვერ აფუძნებენ, მაგრამ ეს ტექსტზე არ ითქმის. ტექსტი თავად ანიჭებს საკუთარ თავს საზრისს. რამდენადაც ტექსტი ირწმუნება, რომ იგი საზრისს არ შეიცავს, ამით იგი სწორედ საზრისის ძიებისაკენ გვიბიძგებს და გვიწვევს. „განაჩენი“ კაფკას განაჩენია სწორედ ჰერმენევტიკის ძალმოსილების შესახებ“* (Selbmann 2002: 56).

2. შდრ.: *„კაფკას მხედველობაში აქვს ხოლმე მოვლენათა ჩვეული, ყოველდღიური მდინარება, რომელსაც გარს ახვევია ადამიანთა ჩვეული ილუზორული იმედები და მოლოდინი; მაგრამ იგი ამ ილუზიების საწინააღმდეგოდ ხედავს რაღაცა საშინელსა და მახინჯს, რაც ფარული სახით ხდება და მოსალოდნელია უწყინარი გამომეტყველებ-*

ის, „შენიღბულ" მოვლენათა ამ ჩვეულ მდინარებაში. ამ საშინელებისა და სიმახინჯის განცდის ძალით მწერლის ხედვაში, როგორც ეს კოშმარული სიზმრის შემთხვევაში ხდება ხოლმე, ჩნდება ფანტასტიკური ელემენტი, ჩართული მოვლენათა ჩვეულ მდინარებაში, როგორც ამ უკანასკნელის ჭეშმარიტი მნიშვნელობისა და შედეგების გამომხატველი. (...) ადამიანის ცხოვრების ამგვარი ორაზროვნების განცდამ განაპირობა კაფკას შემოქმედებაში (და არა მხოლოდ კაფკას შემოქმედებაში) ნატურალისტური ელემენტის შერწყმა ფანტასტიკურ ელემენტთან; პირველი ადამიანის ცხოვრების ჩვეულ, ნორმალურ წესრიგს გადმოსცემს, ხოლო მეორე — ამ წესრიგის ფარულ აზრს — რადიკალურ უწესრიგობას" (კაკაბაძე 1972: 32, 34).

3. აქ უნდა შევნიშნო, რომ ჩვენში კაფკას კვლევა ძმებ კაკაბაძეებით — ფილოსოფოს ზურაბ კაკაბაძით და გერმანისტ ნოდარ კაკაბაძით — იწყება და კაკაბაძეებითვე მთავრდება, ვინაიდან მას მერე, რაც 45-50 წლის წინ მათი პირველი სტატიები გამოქვეყნდა კაფკას შემოქმედებაზე, ქართულ გერმანისტიკაში და, ზოგადად, ქართულ ლიტმცოდნეობაში, კაფკას ინტენსიური, მასშტაბური და თანმიმდევრული კვლევის თვალსაზრისით ბევრი არაფერი გაკეთებულა. ეს გარემოება, ანუ ამა თუ იმ გერმანელი ავტორის მასშტაბური, თანმიმდევრული და ინტენსიური კვლევის შეუძლებლობა, სამწუხაროდ, ქართული ლიტმცოდნეობითი გერმანისტიკის სიმპტომატური მახასიათებელია: ანუ, იგი მოკლებულია საკვლევი ობიექტის დროში განფენილი, თანმიმდევრული და უწყვეტი კვლევის უნარს/შესაძლებლობას. შესაბამისად, ამა თუ იმ ავტორის შემოქმედების კვლევა მხოლოდ ერთეულ მკვლევართა ამარაა დარჩენილი (თუ რა არის ამის ობიექტური და სუბიექტური მიზეზი, აქ ამჯერად არაფერს ვიტყვი და მხოლოდ ფაქტის კონსტატაციით შემოვიფარგლები. თუმცა, ერთი უმთავრესი მიზეზის დასახელება შეიძლება — მკვლევართა რესურსის დეფიციტი). ამიტომაც, კვლევა ფრაგმენტულია და არა მასშტაბური. იგივე შეიძლება ითქვას თ. მანისა და ჰ. ჰესეს შემოქმედების კვლევაზეც, რომელსაც ჩვენში დაახლოებით 45 წლის წინ საფუძველი ჩაუყარა ნ. კაკაბაძემ, ხოლო 35-40 წლის წინ — რ. ყარალაშვილმა (იხ. მათი ნაშრომები: ნ. კაკაბაძის „თომას მანი. ადრეული შემოქმედება (1893-1900)" (1967) და რ. ყარალაშვილის „ჰერმან ჰესეს შემოქმედების პრობლემები" (1980)). თ. მანისა და ჰ. ჰესეს კვლევა ჩვენში ამის იქით აღარ წასულა და იგი ამ ეტაპზე ნ. კაკაბაძით/რ. ყარალაშვილით იწყება და ამ მკვლევარებითვე მთავრდება, თუ არ ჩავთვლით გერმანისტ და კულტუროლოგ ნინო ფირცხალავასა და გერმანისტ მაია ჭოლაძის ნაშრომებს თომას მანის შემოქმედებაზე, კერძოდ, მის რომანზე „ჯადოსნური მთა". სამწუხაროდ, ეს ფრაგმენტულობა და არათანმიმდევრობა დღემდე ქართული ლიტმცოდნეობითი გერმანისტიკის მახასიათებელია, მის ფარგლებში წამოწყებული ამა თუ იმ ავტორის კვლევა ვერასოდეს გადაიზარდა ერთ უწყვეტ და მასშტაბურ კვლევაში. სამწუხაროდ, უახლოესი პერსპექტივა საიმედოს ვერაფერს გვთავაზობს.

დამოწმებანი:

Andreotti, Mario. *Die Struktur der modernen Literatur.* 4. Aufl., Bern/Stuttgart: Haupt Verlag, 2009.

Anz, Thomas. *Die Seele als Kriegsschauplatz. Psychoanalytische und literarische Beschreibungen eines Kampfes* (S. 96-108); in: *Psychoanalyse in der modernen Literatur. Kooperation und Konkurenz.* Hrsg. von Th. Anz, Würzburg, 1999.

Bluhm, Lothar. *»ein Sohn nach meinem Herzen«: Kafkas "Das Urteil" im Diskursfeld der zeitgenössischen Goethe-Nachfolge* (S. 176-196.); in: *Kafkas »Urteil« und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen.* Hrsg. von O. Jahraus und St. Neuhaus, Stuttgart: Reclam, 2002.

Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit. Hrsg. von E. Heller und J. Born, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1976.

Dolidze, Mamuk'a. "Tsodvitdatsemis Gantsda (Penomenologiuri Analizi)". *Religia.* № 1, 2012 (დოლიძე, მამუკა. „ცოდვითდაცემის განცდა (ფენომენოლოგიური ანალიზი)". *რელიგია. სამეცნიერო-საღვთისმეტყველო ჟურნალი.* № 1, 2012).

Jahraus, Oliver. *Zeichen-Verschiebungen: vom Brief zum Urteil, von Georg zum Freund. Kafkas "Das Urteil" aus poststrukturalistischer/dekonstruktivistischer Sicht* (S. 241-260); in: *Kafkas »Urteil« und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen.* Hrsg. von O. Jahraus und St. Neuhaus, Stuttgart: Reclam, 2002.

Kafka, Franz. *Das Urteil und andere Prosa.* Hrsg. von M. Müller, Stuttgart, 1995.

Kafkas »Urteil« und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen. Hrsg. von O. Jahraus und St. Neuhaus, Stuttgart: Reclam, 2002.

K'ak'abadze, Nodar. *P'ort'ret'ebi da Siluet'ebi.* Tbilisi: gamomtsemloba "ganatleba", 1971 (კაკაბაძე, ნოდარ. *პორტრეტები და სილუეტები,* თბილისი: გამომცემლობა „განათლება", 1971).

K'ak'abadze, Zurab. *Ts'erilebi.* Tbilisi: gamomtsemloba "sabch'ota sakartvelo", 1972 (კაკაბაძე, ზურაბ. *წერილები.* თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო", 1972).

Kremer, Detlef. *Romantik.* 2., überarbeitete und aktualisierte Auflage, Stuttgart/Weimar: Metzler Verlag, 2003.

Metzler, *Lexikon literarischer Symbol.* Stuttgart: Metzler Verlag, 2008.

Neuhaus, Stefan. *Im Namen des Lesers. Kafkas "Das Urteil" aus rezeptionsästhetischer Sicht* (S. 78-100); in: *Kafkas »Urteil« und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen.* Hrsg. von O. Jahraus und St. Neuhaus, Stuttgart: Reclam, 2002.

Oschmann, Dirk. *Skeptische Anthropoligie: Kafka und Nietzsche* (S. 128-146); in: *Friedrich Nietzsche und die Literatur der klassischen Moderne.* Hrsg. von Th. Valk, Berlin/New York: De Gruyter, 2009.

Scheffel, Michael. *"Das Urteil" – Eine Erzählung ohne »geraden, zusammenhängenden, verfolgbaren Sinn«?* (S. 59-77); in: *Kafkas »Urteil« und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen.* Hrsg. von O. Jahraus und St. Neuhaus, Stuttgart: Reclam, 2002.

Selbmann, Rolf. *Kafka als Hermeneutiker. "Das Urteil" im Zirkel der Interpretation* (S. 36-58); in: *Kafkas »Urteil« und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen.* Hrsg. von O. Jahraus und St. Neuhaus, Stuttgart: Reclam, 2002.

Serrer, Michael. *Franz Kafka* (S. 253-269); in: *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts.* Hrsg. von H. Steinecke, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1996.

Vietta, Silvio. *Der europäische Roman der Moderne,* München: Fink Verlag, 2007.

Konstantine Bregadze
(Georgia)

Existencial Space in Franz Kafka's Short Story "The Verdict" ("Das Urteil") (Hermeneutical Interpretation)

Summary

Key Words: Franz Kafka, the modernist Prose, Parabolism.

As generally believed, for the modernist prose in general, and specifically significant in Franz Kafka's prose is the essential feature of his poetical (allegorical essence), which in this case refers to the entire text which is a combination and a synthesis of both realistic layers combined with the scope of irrational-surrealistic metaporical nature. But the parabolism of Kafka's prose apart from purely artistic - fictional function (narration, text, structure and composition structuring, facial images) has ideological importance as well: namely, the palabolism of the texts is revealed, on the one hand, as a character existential slf-understanding, and on the other hand, as the parabelic-allegoric method of intensifying existential alienation in discourse. The typical manifestation of such parabolic nature is Franz Kafka's short story "Metamorphosis" ("Verwandlung"), where the transformation of the main character into a parasite insect is a pure parabolic topos: The Metamorphosis topos in this case plays the artistic tool to show alienation and intensify the reality and his attitude towards reality. Accordingly, the parabolism revealed in Franz Kafka's texts are not a private event, but could be understood as a general existential condition, general model of Existance (Modelsituation).

The many topos related to law and enforcment in Franz Kafka's prose are of the same parabolic function: investigation, judicial, labor penalty colony, as well as the titles which have much in common with law - "The Verdict" ("Das Urteil"), "Before the Law" ("Vor dem Gesetz"), 'Process' and others. Accordingly, the essence of Kafka prose is that the parabolic topos specifics of the case is that each of Kafka's literary texts general existential space is established as a human and not a specific criminal law area, established as a marker of the most fundamental existential circumstances.

Therefore, the reader's expectational horizon immediately destruct, as soon as one moves on to Franz Kafka's text from the title, despite the titles and the judical terms or vocabulary ("sentences", "process", "before the law", etc.) the readers are not part of some kind of trial, but indeed they are given the chace to find the purely existensial problematics in the era of modernism.

The same parabolic characteristics and "parabolic essences" is shared by the short story "The Verdict" ("Das Urteil"), which was published during Franz Kafka's lifetime, which is encoded by sentence not only in the title but in the text as well, which deals with the verdict carried out by the father and the suicide commited by the son as a result. This is a purely existencial topos. The topos of the verdict accordingly is an artistic genralization and world outline from the standpoint of the author.

РАХИЛЯ ГЕЙБУЛЛАЕВА
(Азербайджан)

Звездный персонаж Шах Аббас, жертвоприношение и звездные метаморфозы в повести «Обманутые звезды» М.Ф. Ахундова

Вступление. Творчество М.Ф.Ахундова было достаточно популярным в советское время в силу идей просветительства, критики духовенства, сторонника реформы арабского алфавита, и как полковника и переводчика русской службы в Закавказье. В Азербайджане и по сей день его произведения включаются в школьные и вузовские учебники. Но современный политический строй на родине поэта позволяет по-новому осмысливать его наследие: в частности его атеизм, так же как и Сабира и Дж. Мамед-Кулизаде, нельзя принять именно таковым, потому что критика духовенства, или попытка осмыслить пророка, еще не идентичны атеизму. То же самое можно сказать о его современнике Вольтере, который, критикуя клерков, вовсе не был атеистом.

Другим интересным моментом оказалось то, что М.Ф. Ахундов, он же Ахундзада, рассматривается как персидский автор. И редкие его переводы оказались изданы в 1890 году в Лондоне под названием *Persian Plays*. Он еще при жизни был назван персидским поэтом и в журнале «Московский наблюдатель» - при публикации написанной им на персидском языке "Восточной поэмы на смерть А.С. Пушкина", 1837 (Московский наблюдатель 1837: 229-330). При всем том, следует отметить, что, будучи автором произведений на русском и персидском языках («Шикает-наме» - жалоба в 1832-1833), писал он большей частью на азербайджанском.

Сам писатель идентифицировал себя как иранец по отцу. **Язык его повести** «Обманутые звезды», например, сочетает классический язык (изобилует арабизмами и фарсизмами) в речи шаха и придворных с простой народной речью авторского повествования. В этом плане повесть объединила традиции классической литературы и народного языка, уже утвержденные в поэзии предшественника М.Ф. Ахундова - Молла Пенах Вагифа (1717-1797).

Этот момент - двойная идентификация при определении литературно-культурного наследия Азербайджана и Ирана, присущ и таким представителям литературы как *Низами Гянджеви* (1141-1209) и *Мухамед Гусейн Шехрияр* (1906-1988). Однако для советского читателя самым малоизвестным фактом была такая идентификация применительно к творчеству Ахундова, который родился и вырос в Российском тогда Азербайджане и писал в основном на азербайджанском языке.

Отмечая двухсотлетие со дня рождения великого мыслителя мусульманского Востока, невольно приходится провести параллели с его ровесниками христианского Запада, двухсотлетие которых также приходится на этот год. Например, с *А. Герценом* (который слыл западником, но болел за русский народ и, как сам признавался, еще

со студенческих лет увлекался немецкой философией); с *В. Гюго,* который жил и творил на Западе и тоже бичевал духовенство, использовавшее религию в качестве ширмы собственных целей; с *Ч. Диккенсом*, выставлявшем в самом неприглядном свете брюзжащих буржуа собственной нации. **А из немцев** - Фауст (1831) *Гете* (1749-1832), братья *Якоб* (1785-1863) и *Вильгельм Гримм* (1786-1859).

В поисках "луча в темном царстве" (Н. Добролюбов) параллельно развивается и взаимный и интерес. Гете (1749-1832), Вольтер (1694-1778) о пророке Мухаммаде «Фанатизм, или пророк Магомет», помимо критики христианского духовенства, В. Ирвинг (1783-1859) о пророке, Монтескье (1789-1855) в «Персидских письмах» пишут на восточные темы, и, наоборот, восточные авторы в тех же поисках лучшего общества обращают взоры на Запад.

Разочарование настигает Вольтера в собственной стране: после обучения наукам и политическому строю в Англии он издает «Философские письма», как и Ахундов, и, будучи обвинен в издевательстве над религией, оказывается за это в Бастилии. А Ахундов опубликовав под псевдонимом свои «Письма Камал-юд-Довле», был обвинен в атеизме, хотя его единственный сын, учившийся в Бельгии, держал орудж (пост), а сам Ахундов дружил с муфтием Закавказья.

В каких библиотеках мира, какие переводы, согласно WorldCat, числятся по М.Ф. Ахундову: «146 works in 218 publications in 17 languages and 950 library holdings» (Akhund zādah: Web). «**Most widely held works by Fatḥ Alī Akhund zādah:**

L'avare, comédie persane; texte pub. et tr. pour la première fois, avec une introd., des notes et un glossaire by Fatḥ Alī Akhund zādah (Book)

2 editions published in *1934 in French* and held by 41 libraries worldwide

Comédies by Mirza Fath-Ali Akhundov (Book)

2 editions published in *1967 in French* and held by 25 libraries worldwide

Persian plays: three Persian plays with literal English translation and vocabulary by Fatḥ Fatḥ Alī Akhund zādah (Book)

3 editions published in *1890 in English* and held by 22 libraries worldwide».

К этому перечню можно добавить изданный на немецком языке *Brands* H. W., Azerbaidschanisches Volksleben und modernistische Tendenz in den Schauspielen Mirza Feth-Ali Ahundzade's, Wiesbaden, 1958 (Аз. Шариф: Web).

Исторический пласт в "Обманутых звездах" или звездный персонаж Шах Аббас в литературе.

Повесть (1857) базируется **на истории Ирана периода Шах Аббаса** Сефевида (1571-1628, время правления 1585-1628 - Потто: Web. 2007), третьего сына слабого Султана Мухаммада Худабенде и властной матери. В период повествуемых событий ему 22 года (Axundov 1982:202), идет седьмой год со времени наследования трона (Axundov 1982: 202). Учитывая тот факт, что Шах Аббас пришел к власти в 1587 (или 1585) г., то события происходят весной 1594 (или 1592) года.

Автор определил жанр своего произведения как повесть и комедию. **По жанру - метаморфоза, фарс или исторический роман**. В этой связи актуален вопрос: имеют ли изображаемые события реальную историческую почву? Или, как у Вольтера, который признавался, описывая в трагедии "Фанатизм, или Пророк Магомет" (1740) события 630 г. в Мекке: «Я знаю, что Магомет не совершал такого именно предательства, какое составляет сюжет моей трагедии. Цель моя не в том лишь, чтобы вывести на сцене правдивые события, *но в том, чтобы правдиво изобразить нравы* (выделено мной - ***Р.Г.*** - насколько это этично придумывать их, вопрос другой), передать истинные мысли людей, порожденные обстоятельствами, в коих эти люди очутились...» "Магомет у меня — не что иное, как Тартюф с оружием в руках".

Вкратце содержание повести выглядит так: главное событие, на котором зиждется сюжет – это переплетение звезд, которые предсказывают скорую смерть Шах Аббаса, точнее, через пятнадцать дней после Новруза. Автор сообщает, что с известием об этом пророчестве пришел к молодому шаху (Хадже (евнух) Мубарак) его главный звездочет (münəccimbaşı) Мирза Садраддин через *три дня* после новруза. Таким образом, известно точное время описываемых в повести событий – 12 дней. Шах созывает совет из визирей, сердара, моллабашы (главный духовный сан), прося совета как отвести от него эту беду. Каждый из них рассказывает о своих «заслугах», которые на самом деле ни что иное, как злодеяния, но в итоге все они признаются в своем бессилии перед звездами: "amma kəvakibin müqabilində tədbir göstərməyə əlhəq acizəm" (Axundov 1982: c.203) или "amma kəvakib ilə müxalifət etməkdə əqlim hət bir əlacdan qasir görünür" (Axundov 1982: 204). В итоге принято решение отстранить шаха от трона до благоприятного расположения звезд и посадить на трон Юсифа серраджа из Гезвина, неугодного двору, который имеет своих мюридов и проповедует им.

Историческое соответствие соблюдено в татской сказке: "В давние времена жил в Иране шах по имени Аббас. Был он мудрым и справедливым" (Кривой Якуб и Шах Аббас: Web). В повести же Ахундова страна Шах Аббаса в плохом положении. Как пишет сам автор, сюжет новеллы (или повести, как его определил сам писатель) был заимствован им из истории, повествующей о седьмом годе правления Шаха Аббаса. Она изложена в иранском источнике «Тарихи-алей-арайн-Аббаси», изданном в Тегеране в 1314 по мус. летоисчислению, в книге английского историка Дж. Малькольма «История Ирана» (Надир Мамедов 1982: 232-233). Известно, что Шах Аббас был объявлен историографией своего времени великим. До написания повести-новеллы Ахундов внимательно изучил историю Ирана XVI-XVII веков и написал статью "Положение турецкой армии под Багдадом в 1618 году", опубликованную в газете "Кавказ"в 1853г., № 53, 54, где отмечает железную волю и незаурядный государственный ум Шаха Аббаса.

Но при всех заслугах Шаха Аббаса для Ахундова неприемлем сам факт обмана звезд, как отсталость. Вспомним аналогичный "обман" потусторонних сил в его комедии "Мсье Жордан и Дервиш Местели шах", где женщины пытаются воспользоваться услугами Дервиша-мага, который неслучайно Мест (пьяный, точнее

вне себя, как и подобает дервишу) и шах в своем сообществе магов, прибывший из Ирана в Карабах. Кстати, аналогичный с этой комедией вариант "обмана" как ритуала арабских племен, встречаем в работе В. Ирвинга "Жизнь пророка Мухаммада".

Другой исторический факт прослеживается в тексте повести, когда автор, со свойственной ему иронией, мимоходом отмечает: "И до чего же глупы англичане, что чуть было не затеяли войну с таким опасным народом", которому ничего не стоит "обмануть" звезды. Конфликт с Англией у Ирана возник не при Шахе Аббасе, о чем прекрасно знал Ахундов, а при его современнике, иранском шахе Насреддине, за город Герат. Иран в 1853г. сперва отказывается от Герата из-за экономического кризиса, но в 1856 году берет реванш. Далее Британии не удается сохранить Герат из-за проблем с Индией и Россией, и она полностью уступает город Ирану в 1857 г.

Эти два момента - историческая основа краткой повести с острым действием - послужили поводом к размышлениям Ахундова.

Мотив жертвоприношения во имя спасения другого: Шах Аббас - Якуб-Юсиф серрадж

Известно, что это семе прошло путь развития от жертвоприношения человека и замены его животным, точнее, ягненком и бараном. Так было и во времена принесения в жертву человека (римские девственницы-весталки в храмах /Энциклопедия Брокгауза и Ефрона о весталках: Web/ или собственное дитя, как в случае с Абрахамом долгожданного сына Исаака-Исмаила и затем Иисуса - самого сына Божьего), и животного без изъянов (по сей день и у иудеев, и у православных, и у мусульман). Образ жертвы трансформировался в художественной литературе в образ двойника, по сути, отражая принцип жертвенности «приношение в жертву одного ради другого», причем в жертву приносится лучший или безгрешный. Например, в повести *M. F. Akhundov - Aldanmış kəvakib* замена шаха двойником (Юсифом Серраджем), *М Горький. Gorky – Legenda o Danko* (Данко с его пылающим сердцем, как физическая жертва ради спасения людей, в итоге растоптавших осветившее им путь и спасшее жизнь сердце, что является воспроизведением библейского мотива о самопожертвовании Иисуса). Обряд жертвоприношения белым человеком описан в романе «Игуана» испанца А.Васкеса-Фигероа, он стал одним из важных движущих моментов в фильме «Апокалипсис» режиссера Мела Гибсона, основой композиции многих шедевров живописи, ничуть не уступая по накалу страстей художественному воплощению сути самого ритуала.

Мотив жертвоприношения собственного сына в доказательство верности встречается в татской сказке «Кривой Якуб и Шах Аббас» (Моя любимая сказка: Web). Высшее божество, как в Библии, здесь заменено на локального Шаха Аббаса, который, убедившись в преданности своего подданного, отца предполагаемой жертвы, также снисходителен к отцу. Испытание **придумано самим шахом** потому, что кривого-горбатого-низкорослого, но мудрого и справедливого старосту одного из округов Сефевидских земель, затем казначея, конюха Якуба шах хочет назначить на должность своего визиря правой руки вместо скончавшегося предшественника. Убедить Якуба в необходимости принести в жертву единственного сына Яхью ради

жизни Шаха Аббаса (трансформация канонического сюжета) должен **звездочет.**

«Якуб обнял свою жену и говорит: — Жена, знаешь, что я хочу тебе сказать? **Перемещение звезд предвещает в ближайшие дни несчастье для всей нашей страны**! — Что, война или голод? — в тревоге спрашивает жена. — Нет, хуже! — отвечает Якуб.— Умрет наш шах Аббас. **Но это несчастье можно предотвратить. Для этого нам нужно пожертвовать своим сыном.** Эта жертва будет принята Аллахом, и Аллах отведет от нашей страны всенародное горе! Расплакалась жена Якуба. Долго не могла она успокоиться. Плакал и сам Якуб. Увидел сын плачущих родителей, забеспокоился и спрашивает: — Что случилось? Рассказал отец сыну все как есть и говорит: — Сын мой, Аллах только тогда примет эту жертву, если сам жертвующий пойдет на нее добровольно! Раздевайся, сын мой, человек нагим приходит в мир и нагим уходит обратно к Аллаху. Сын покорно разделся и лег на пол. Связал его Якуб по рукам и ногам, положил его голову к себе на колени, снял со стены кинжал и только было собрался перерезать сыну горло, как сверху донесся голос (а говорил это сам шах Аббас): — Остановись, Якуб! Аллах видит твое чистосердечное желание помочь шаху и принимает его как искупительную жертву за великого шаха Аббаса. Дарую твоему правителю и твоему сыну жизнь. А ты, Якуб, за верность Аллаху и твоему правителю, с этого времени будешь более счастлив! Голос замолк.» (Моя любимая сказка.- Web).

Здесь налицо аналогия с Binding или Акедах, с дарованием жизни сыну Богом в момент жертвоприношения, а разница в том, что взамен нет барана, а только счастье.

Таким образом, в этой сказке мотив жертвоприношения-испытания переплетается с **мотивом обманутых звезд**: соотношение звезд предсказывает для страны беду похлеще, чем война или разруха, а именно – смерть шаха Аббаса.

Интересно, что и этому **сыну двадцать четыре года, как и шаху Аббасу:** «Нужно, чтобы кто-нибудь из доброжелателей или приближенных шаху людей принес в жертву своего единственного сына,— продолжал звездочет,— и **чтобы сыну этому было двадцать четыре года, как и самому шаху Аббасу**... У Якуба подкосились ноги, сердце облилось кровью— его сыну было двадцать четыре года. — Что мой сын по сравнению с таким великим и справедливым человеком, как наш шах Аббас! — воскликнул Якуб и быстро направился домой».

В повести М.Ф. Ахундова жертва-двойник – по социальной функции.

Метаморфозы, «звездная» теория погтеви и обманутые небесные светила как связующее звено между ними

Таким образом, сюжет повести являет собой **метаморфозу** (превращение), популярный в античных мифах, когда боги греческой и библейской мифологии принимали другой облик, чтобы помочь своим излюбленным земным героям, и в классической римской литературе, например, в поэме «Метаморфозы» Овидия (2-3 гг. н.э.). В поэме Овидия повествуется около двухсот мифов-метаморфоз, они по сути связаны с мотивацией любви. Метаморфозы начинаются с начала мироздания - превращения Хаоса в космос и землю (Овидий, Книга Первая, строфа 1. 1983:

Web) и завершаются **превращением Юлия Цезаря** (745-870), убитого за год до рождения Овидия, **в звезду,** и даже в бога: "Время исполнил свое – о ком, Киферея, печешься – Все; он прожил сполна земле одолженные годы. *Богом войдет в небеса*, почитаться он будет в храмах" (Овидий, Книга пятнадцатая, строфа 815: Web); 840 "Эту же душу его, что из плоти исторглась убитой, /Сделай *звездой*, и в веках на наш Капитолий и форум, /Будет с небесных твердынь взирать божественный Юлий!". / Так он это сказал, не медля благая Венера/ В римский явилась сенат и, незрима никем, похищает (845) Цезаря душу. Не дав ей в воздушном распасться в пространстве. В небо уносит и там помещает *средь вечных созвездий*. И, уносясь, она чует: душа превращается в бога" (Овидий, Книга пятнадцатая, строфа 835, 840: Web).

К категории метаморфоз можно отнести и рассказ Н.А. **Гоголя «Нос»** (1882-1883). От коллежского асессора Ковалева, также называвшего себя майором для придания себе большей важности, убегает нос.

Известно относительно современное произведение - новелла **"Превращение"** (1912) чешско-австрийского писателя **Ф. Кафки** (1883-1924), герой которой *Грегор Замза в один прекрасный день, проснувшись, обнаруживает, что превратился в омерзительное насекомое* без всяких на то причин. Метаморфоза Кафки обусловлена внутренним состояние автора, которое отличалось страхом перед внешним миром – герой страдает, в муках от своего превращения, которое противно и его семье, и умирает, как никому не нужное насекомое.

Между литературными произведениями мировой классики можно выделить повесть **М.Ф. Ахундова "Обманутые звезды"с метаморфозой социальной функции,** герой которой **Шах Аббас превращается в обычного Аббаса, сына Мухаммада, а обычный простолюдин,** седельник Юсиф – на несколько дней в правителя. Помимо того, что в образе последнего автор воплотил идею справедливого правителя-реформатора, исправляющего работу приближенных Шаха Аббаса, которой они бравируют в начале повествования, это человек, о котором сообщается, что его отец праведник Кербелаи Селим отдал своего ребенка в школу в Гезвине, чтобы тот стал улема. Юсиф затем учился в Исфагане, а через несколько лет участвовал в меджлисах ученых-улема в Кербела. В итоге, возненавидев касту улема, под которыми тогда подразумевались религиозные ученые, он, став учеником мастера Халила, предпочел уехать в Хамадан. Через год вернулся в Гезвин, где стал подрабатывать, содержать, и в то же время ему *не нравилось поведение улема и он не мог удержаться придержать язык*, чтобы не рассказывать об этом (с. 210), что и послужило причиной его бедствий.

То, что герой, учившись на улема, возненавидел их, можно считать элементом *автобиографии* самого автора. Известно, что в Хамне Ахундов начал учиться в молла-хане, затем обучался в медресе в Гяндже (1832), куда определил его дядя матери, праведник Гаджи Алескер. Он вырастил юношу и обучал его персидскому и арабскому языкам.

Помимо **исторической основы** – подлинной замены Шах Аббаса по наставлению дворцового астролога простолюдином на три дня, дабы избежать

предсказанной расположением звезд смерти, - отражающей суть принципа жертвоприношения "один вместо другого", в *метаморфозе Ахундова особняком стоят еще две* особенности: **философия ногтеви*** **и литература зерцал****.

Теория ногтеви, популярная на территории Нахичевани, Гезвина, Тебриза с лидером Махмудом Гилани, имеет традиции в классической исламской поэзии, отраженной в том числе в фильме «Король Лев», где встречается осознание **кругового воспроизведения жизни**, ее цикличности, что также характерно для восточного учения нуктевие. Так, отец-лев, отвечая на вопрос сына, объясняет, что есть травоядных животных не грех, поскольку хищники-львы после смерти смешиваясь с землей, *превращаются* в траву, которую и едят те самые травоядные, то есть ***все воспроизводится, преобразуется из одной формы в другую***. А убитый Царь-Лев, как и Цезарь, герой Овидия, превращается в одну из звезд. Возникновение жизни из недр Земли - автохтонность - присутствует также в мифологии индейцев Америки. Такая типология философии миропонимания встречается в некоторых современных индийских произведениях и в средневековой восточной поэзии. Например, «Стебель свежей травы, что под утренним солнцем блестит /Волоском был того, кто судьбою так рано убит,/ Не топчи своей грубой ногой эту нежную травку/ ведь она проросла из тюльпаноцветных ланит...» (121, 175)» (Р. Гейбуллаева 2000: 168).

Литература зерцал, Юлий Цезарь – Искендер - Юсиф Серрадж или подлинный шах как мнимый герой

Если о философии ногтеви в повести Ахундова говорили некоторые исследователи, то наличие традиций **литературы зерцал** нигде не отмечено. При всем том, отчетливо прослеживаются *два момента переклички* с эпосом "Искендернамэ" великого Низами, где (в части "Достижение *Искендером пророчества*") не менее великий герой – Александр - избран возвестить миру истину. Для этого он должен объехать страну, о чем его извещает ангел. Но Искендер не знает, как убедить людей и что именно делать в этом статусе. После четырех путешествий и дискуссий с греческими и индийскими мудрецами, после посещения страны счастливых в Барде и их веры в Бога он осознает, что его, посвященная войне, жизнь фактически прошла даром. В стране счастливых ценят духовные ценности, люди далеки от лицемерия, обмана, помогают друг другу. Потому и их страна достигла экономического и социального равенства. Люди здесь верят в бога. Искендер, оказавшись в этой стране, осознает суть дарованного ему пророчества. В этом он сближается с превращением души убитого Юлия Цезаря, обретением божественного статуса, отличие же в том, что он *достигает небесного статуса при жизни*. Да и смысл здесь иной.

А **у Ахундова** правитель на одном и том же троне удваивается, и *правителем становится* ***простолюдин,*** *не без участия звезд,* который осуществляет то, к чему пришел Искендер. Именно этот простолюдин в статусе правителя становится подлинным героем повести, а не настоящий Шах Аббас.

---

* О теории ногтеви в повести говорили разные ученые, например, Н. Мамедов, А. Мирахмедов.

** В Византии и, соответственно, в православии, *это зеркало для принцев (mirror for princes)* - агиография-дидактическая литература

Если в повести М. Ахундова шах благодарит бездарных придворных в самом начале после их самообличительных речей о "мастерстве управления", то реформатору изначально предуготована смерть после описания спектра его философских взглядов:

"Pərvərdigari-aləm qibleyi-aləmə ömri-təbii kəramət etsin. Bu şəhri-Qəzvində bir nəfər nabəkar peyda olubdur ki, cəmi ruyi-zəmində ondan mücrimtər və qətlə müstəhəq bir kimsənə tapılmaz; adına Yusif sərrac deyirlər. Məlum deyil ki, harada tərbiyət tapıbdır. Ancaq bu övqat şəhri-Qəzvində sakin olduğu üçün əcamir və övbaşdan özünə mürid cəm edib, həmişə üləmayi-giramın və xüddami-şəriəti-ğərranın zərbinə və zəmminə zəbangüşadır.

Bu məlun həmişə öz müridlərinə sərahətən zikr edir ki, guya üləmayi-giram əvamə firib verirlər. Məsələn, onun əqidəsilə guya ictihad lazım deyil və xüms və imam malı vermək xilafdır və guya üləma fövt olan müctəhidin rəyində qalmağı o cəhətdən əvama caiz görmürlər ki, özlərinin bazarı rəvac olsun. Və bundan əlavə, dövləti-əliyyəyə dəxi bəhslər varid edir, deyir ki, kətxudadan tutmuş padşaha dək küll ərbabi-mənasib əhli-zələmə və qüttpüttəriqdirlər, mülk və millətə hərgiz bunlardan bir mənfəət aid deyil, həmişə öz həvai-nəfsləri ilə biçarə xalqı cərimə və müaxizə və müaqəb edirlər, öz rəftarlarında heç bir qanun və qaydaya mütəmməsik deyillər, bu günə rəftar ancaq əhli-zülmün və qüttaüttəriqlərin əməlidir. Və dəxi zikr edirlər ki, məzhəbi-tənasüxə qaildir.

Bu daiyi-dəvami-dövləti-qahirə belə səlah görürəm ki, qibleyi-aləm səltənəti və təxtü tacı bu məluna təslim etsin ki, kəvakibin təsirindən öz cəzasına yetişib dərəki-əfsələ vasil olsun.

Əfradi-məclis küllən bu rəyi təsdiq edib qaim sövt ilə dedilər ki:

- Yusif sərrac pedərsüxtə bilkülliyə qətlə səzavar və bəlayi-asimaniyə müstəhəqdir.

Şah xoşhal olub buyurdu ki:

- Razıyam onun həlakına! Sabah bu tədbir tamam və kamal mücra olunacaqdır" (Axundov: 1982).

Этот реформатор имеет своих сторонников-мюридов, как и полагается лидеру ордена. В отличие от средневековой и последующей исламской поэзии, этот лидер не является поэтом-проповедником, как Низами (ахиец), Насими (хуруфизм), Сеид Нигяри (нигяриты). Считается, что прототипом этого простолюдина был приверженец ногтеви, но никак не противник бога. В краткое время, отпущенное ему судьбой, он занимается теми делами, которые восстановили бы социальную справедливость. Его приказы на посту шаха противоречат хвастливым деяниям, по которым правили придворные Шаха Аббаса. Но справедливость здесь эпизодическая. Описанные *две модели правления* подлинного и мнимого шаха есть не что иное, как зеркало, соответствующее литературе зерцал, или *mirror for princes* в Византийской литературе и *principum specula* на латыни, данное не в модификации агиографии или притчи, но как продолжение дидактической литературной традиции, хотя сам М.Ф. Ахундов считается противником дидактической литературы средневековья.

Как и у Низами, помещающего реальных героев* в справедливое общество, известное в литературоведении как утопическое, так и у Ахундова автор вмещает два реальных образа в мир реального и желаемого общества. У Низами это занимает больше пропорции в тексте, как и подобает эпосу, а у Ахундова мир справедливости занимает больше места. В повести Ахундова основной центр повествования приходится на "зеркало позитива", так как его герой уже появляется в тексте с "готовым" мировоззрением, а сюжет эпоса Низами строится на его поисках. В обоих случаях миру справедливости (идеал обоих авторов; ср.: *miro* в латыни – восхищаться) противостоит мир жестокости.

В этом плане литература зерцал и традиции утопического общества - это некий мираж (***mirage***) - оптическая иллюзия, однокоренное с ***mirror*** (зеркало), которое, кроме обычного значения "отражающая поверхность", имеет значение "нечто, дающее минутное мнимое представление, идею о чем-то"). На арабский *мир* "(mir) переводится как *aləm (вселенная; признак),* а во множественном числе арабское *ələm-ət* соответствует значению знаки, особенности. И не случайно на арабском *mir* также *ми* (инструмент, способ), *ра* (видеть). В этом значении русское **"мир"**(mir) как вселенная, отражение (небес), соответствующее арабскому *aləm(вселенная; признак),* отражение божественного, небесного; и как мир (в значении согласие).

Так и можно объяснить устойчивость архетипичного жанра литературы зерцал в христианской и мусульманской литературе, достигшей особой популярности в средневековый период (сравним: архетипичный жанр в литературе, известный как Wisdom for princes (*principum specula* по-латыни) в Византии, популярной также и в средневековой исламской литературе**.

Тем самым можно объяснить, почему Ахундов изменил исторический факт о том, что Шах Аббас был справедливым правителем, которому удалось восстановить и укрепить расшатанную при его отце славу и мощь Ирана. Опять-таки, в повести он не является главным героем, исторический факт, связанный с ним, послужил поводом, чтобы поразмыслить о справедливом правителе; хотя и не без едкой иронии Ахундова по поводу фанатичной веры в астрологию, которую он считал, как и европейские просветители, схоластикой.

Выводы

Таким образом, в повести "Обманутые звезды" использован исторический факт периода правления Шаха Аббаса. Но в повести он становится фоном для метаморфозы, в которой переплелись три момента: *жертвроприношение,*

* Учитывая античные материалы по амазонкам, включая время Александра Македонского или Искендера (на мусульманский манер), по местам их обитания, в числе которых находились и территории современной Турции (Восточная Анатолия), Кавказ и Средняя Азия, можно судить о том, что правители желаемого (mirror, mirage, aləm) общества Нушаба также имели реальные прототипы.

** Жанр политического письма, известный как зеркало для (mirror for princes), прямое назначение которого – инструкция королям или их отпрыскам в определенных сферах правления и поведения; Эллинистическая традиция через перевод повлияла на европейский, в том числе славянский жанр морали в X веке. Восточная традиция восходит к индийской Панчатантре и имела несколько разные формы, например, басня о животных, которая через перевод на арабский (Калила и Димне) утвердилась также и в исламской традиции.

проецированное в архетип двойника (почти все правители и Востока, и Запада имели двойников), *влияние звезд на земные дела* (от древних мифов, собранных в литературной адаптации в поэме Овидия, до элементов суфизма, отраженных в творчестве средневекового азербайджанского поэта Насими – "her birimiz bir guneshin zerresiyik"), *принципы литературы зерцал*, достигающих своей вершины в творчестве Низами в поэмах "Сокровищнице тайн", "Хосров и Ширин", "Искендернамэ". Идея справедливого правителя и просветительские идеи, основанные на приемах распространении религиозного фанатизма, определенный пессимизм утопичности (mirror) стали главными движущими силами повести М. Ф. Ахундова.

Литература:

Ahund-zadah-Fatx Ali- 1812-1878 (Ākhund zādah, Fatḥ Alī 1812-1878). online: http://www.worldcat.org/identities/lccn-n80-14934

Az Sharif . *Kratkaja literaturnaja enciklopedija (KLE). O teatre.* (Аз. Шариф. Краткая литературная энциклопедия (КЛЭ) О театре). online: http://www.azerbaijans.com/content_202_ru.html

Enciklopedija Brokgauza i Efrona o vestalkax. (*Энциклопедия Брокгауза и Ефрона о весталках*) Web: http://www.hrono.ru/religia/vestalki.html

Gejbulaeva R. *Sravnitel'naja tipologija prozy i literaturnye tipy.* Baku, 2000, 168 p. (Гейбуллаева Р. *Сравнительная типология прозы и литературные типы.* Баку: 2000, 168 стр.)

Krivoj Jakub I Shah abbas – *Moja ljubimaja skazka (*Кривой Якуб и Шах Аббас. – Моя любимая сказка). Web 2010-08-22: http://www.ckazka.com/index.php?option=com_sobi2&sobi2Task=sobi2Details&catid=199&sobi2Id=7461&Itemid

Krymskij A.E. *Nizami i ego sovremenniki.* Baku: El'm, 1981 (Крымский А.Е. *Низами и его современники.* Баку: Эльм, 1981).

Moskovskij nabljudatei', 1837, 11, P. 229-330. (Московский наблюдатель, 1837, кн. 11, сс. 229-330) – Mamedov N. *Realizm A.N. Axundova.* Baku: Maarif, 1982 (Н. Мамедов. *Реализм М.Ф. Ахундова.* Баку: Маариф 1982).

Mamedov N. *Realizm Axundova.* Baku: Maarif, 1982, PP. 232-233. (Мамедов Н. *Реализм М.Ф. Ахундова.* Баку: Маариф, 1982 232-233 с.)

Mirza Fatali Axundov. *Komedijalar. Povest'. Sejrler.* Baku: Yazici, 1982, 202 P. (Mirzə Fətəli Axundov. Komediyalar. Povest. Şe'rlər. Bakı: Yazıçı, 1982, 202 c.

Potto A.V. *Epoha persidskogo vladychestva v Gruzii (Shah Abbas) – Kavkazskaja vojna* (v 5 tomah), T.I. Ot drevnejshih vremjon do Ermolova. (Потто А.В. *Эпоха Персидского владычества в Грузии (Шах Аббас) - Кавказская война* (в 5-ти томах). Т.1. От древнейших времен до Ермолова)- Web. 2007: http://www.vehi.net/istoriya/potto/kavkaz/

Publij **Ovidij** nazon. *Ljubovnie elegii. Metamorfozy.* Perevod s latinskogo S.V. Shervinskogo. M.: IXL, 1983 (Публий **Овидий** Назон. *Любовные элегии. Метаморфозы.* Перевод с латинского С.В. Шервинского. М.: ИХЛ, 1983). online: http://lib.ru/POEEAST/OWIDIJ/ovidii2_2.txt

Rahilya Geybullayeva
(Azerbaijan)

Stellar personage Shah Abbas, sacrifice motiff and star metamorphose in Mirza Phatali Akhundov's story "The Decieved Stars"

Summary

Key words: sacrifice motif, metamorphosis, mirror literature, "star" theory nogtevi, Shah Abbas-Julius Caesar –Alexander the Great- Yussif the Serradge.

Contents of the papers highlights the following angles: introduction concerning gtghe place of Azerbaijani philosopher **M.F. Akhundov among his contemporaries**; **history and history-making** in 'The Deceived Stars' and the representation of historical star Shah Abbas in literature; **the motif of sacrifice for the sake of another:** Shah Abbas-Yakub-Yusif the Saddler (Sarraj); **metamorphoses,** the Nuqtavi 'star' theory and the deceived heavenly bodies as a link between them ; **speculum of princes**, Julius Caesar-Alexander-Yusif the Saddler or the genuine shah as an illusory hero.

M.F. Akhundov's work was popular in the Soviet period because of his ideas of enlightenment, criticism of the clergy, support for reform of the Arabic alphabet and his role as a colonel and translator in the service of imperial Russia in the Trans-Caucasus. His works are still included in school and university textbooks in Azerbaijan.

But the contemporary political structure in the poet's homeland allows a reinterpretation of his legacy; in particular his atheism, like that of Sabir and Jamil Mammadguluzada, cannot be taken at face value, because criticism of the clergy and attempts to rethink the prophet do not amount to atheism. The same can be said of his contemporary, Voltaire, who criticized clerics but was not an atheist.

The novel "The Deceived Star" by M.F. Akhundov in some extent corresponds to one of the basic principles of contemporary postmodernism literature, when established perception of a generally accepted historical fact is subject of deconstruction and re-interpretation in the light of the collapsed idols and values.

This reformer has his murid supporters, as is appropriate to the leader of an order. Unlike in medieval and later Islamic poetry, this leader is not a poet-preacher, like Nizami, Nasimi or Seyid Nigari. The prototype for this commoner is thought to have been a Nuqtavi follower, and certainly not someone who was anti-God. In the short time alloted to him by fate, he works to restore social justice. His decrees as shah contradict the blustering acts with which Shah Abbas's courtiers ruled. But justice here is episodic. The description of the two models of government of the genuine and imitation shahs are a mirror, as in the mirror of princes genre in Byzantine literature and the speculum of princes (principum specula) in Latin literature, held up not to modify hagiography or as a parable, but in order to continue the didactic tradition in literature.

This paper deals with the novel "Deceived Star "Azerbaijani philosopher and writer M.F.Ahundov through prism of historical fact, the reign of Shah Abbas, as a background

for the *metamorphosis* in the story with three intertwined points: *sacrifice,* projected into the archetype of the double (almost all the rulers of the East and the West had doubles), *theory of nogtevi* or *influence of the stars on earthly affairs* (from ancient myths collected in the literary adaptation in Ovid's poem *Metamorphosis* till the principles of mirror literature or principum speculas, reaching its peak in the works of Nizami in the poems *The Treasury of Mysteries*, *Khosrow and Shirin*, *Iskender -Nameh*).

რაჰილა გაიბულაევა
(აზერბაიჯანი)

ვარსკვლავური პერსონაჟი შაჰ-აბასი, მსხვერპლშეწირვა და ვარსკვლავური მეტამორფოზები მ.ფ.ახუნდოვის თხზულებაში „მოტყუებული ვარსკვლავები"

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: მსხვერპლთშეწირვის მოტივი, მეტამორფოზა, სარკის ლიტერატურა, ნოგტევის „ვარსკვლავის" თეორია, შაჰ-აბასი–იულიუს კეისარი–ალექსანდრე დიდი–იუსუფ სერაჯი.

XIX საუკუნის ცნობილი აზერბაიჯენელი ფილოსოფოსის, დრამატურგისა და პროზაიკოსის, მირზა ფათალი-ახუნდოვის (რომელიც ახუნდ-ზადეს სახელითაც არის ცნობილი) შემოქმედება, საკმაოდ პოპულარული იყო საბჭოთა ეპოქაში, რასაც არაერთი მიზეზი ჰქონდა: განმანათლებლური იდეების პროპაგანდა, სასულიერთო პირთა კრიტიკა, არაბული ანბანის რეფორმის მხარდაჭერა, ამიერკავკასიაში რუსული მმართველობის თაყვანისცემა და ისიც, რომ მწერალი თარჯიმნად მსახურობდა რუსულ მთავრობაში. მისი ნაწარმოებები დღემდე ჩართულია აზერბაიჯანის სასკოლო და უმაღლესი სასწავლებლების სახელმძღვანელოებში.

მაგრამ აზერბაიჯანში არსებული თანამედროვე პოლიტიკური ვითარება საშუალებას იძლევა ახლებურად გავიაზროთ მირზა-ფათალი ახუნდოვის შემოქმედება, მათ შორის, დამკვიდრებული მოსაზრება პოეტის ათეისტობის შესახებ. მირზა ფათალი ახუნდოვი არ შეიძლება ათეისტად იქნას მიჩნეული მხოლოდ იმის გამო, რომ მის შემოქმედებაში გვხვდება სასულიერო პირთა კრიტიკა და წინასწარმეტყველის გადაფასების მცდელობა. იგივე შეიძლება ითქვას მის თანამედროვეზე, ვოლტერზე, რომელიც კლერიკალებს კი აკრიტიკებდა, მაგრამ ათეისტი სულაც არ ყოფილა.

მირზა ფათალი ახუნდოვის ვრცელი მოთხრობა „მოტყუებული ვარსკვლავები" გარკვეული მოსაზრებით, შეესაბამება თანამედროვე ლიტერატურის პოსტმოდერნისტულ პრინციპებს, როცა ამა თუ იმ ისტორიული ფაქტის საყოველთაოდ მიღებული აღქმის გადააზრება ხდება დანგრეული კერპებისა და ღირებულებების შუქზე.

ითვლება, რომ ნაწარმოებში მდაბიოს პროტოტიპია ნოგტევის მიმდევარი, მაგრამ არა ღვთის მგმობი. სიცოცხლის იმ მოკლე პერიოდში, რაც ბედისწერამ უბოძა, ის დაკავებულია სოციალური სამართლიანობის აღდგენით, შაჰის ტახტზე მის მიერ გაცემული ბრძანებები სრულიად განსხვავდებოდა იმ „საგმირო საქმეებისგან", შაჰ აბასის სასახლის კარის მართვის სტილი რომ იყო. მაგრამ სამართლიანობა აქ ეპიზოდურია. შაჰების მმართველობის ორი მოდელის — ნამდვილისა და წარმოსახულის აღწერა, სხვა არაფერია, თუ არა სარკე. ლიტერეტურის შესაბამისი სარკეებია miror for pric's ბიზანტიურ ლიტერატურაში ან principum specula ლათინურში, რომელიც მოცემულია არა აგიოგრაფიის ან თქმულების მოდიფიკაციის სახით, არამედ როგორც ლიტერატურაში დიდაქტიკური ტრადიციის გაგრძელება. თუმცა თავად მირზა ფათალი ახუნდოვი შუასაუკუნეების დიდაქტიკური ლიტერატურის მოწინააღმდეგედ ითვლება.

მოცემულ სტატიაში მირზა ფათალი ახუნდოვის ვრცელი მოთხრობა „მოტყუებული ვარსკვლავები" განხილულია შაჰ-აბასის მმართველობის პერიოდის ისტორიული ფაქტის პრიზმაში, რომელიც გამოყენებულია ფონად მოთხრობაში ნაჩვენები მეტამორფოზისათვის. მასში სამი მომენტია გადაჯაჭვული: მსხვერპლშეწირვა, პროეცირებული ორეულის არქეტიპში (აღმოსავლეთის თითქმის ყველა მმართველს ჰყავდა ორეული), ნოგტევის თეორია და ვარსკვლავების გავლენა მიწიერ საქმეებზე (ძველი მითებიდან, რომლებიც ლიტერატურად ადაპტირებულია ოვიდიუსის პოემაში „მეტამორფოზები", სარკეების ლიტერატურის პრინციპებამდე, რომელმაც თავის უმაღლეს მწვერვალს მიაღწია ნიზამის შემოქმედებაში, კერძოდ, პოემებში: „საიდუმლოთა საგანძური," „ხოსროვი და შირინი", „ისქანდერნამე".

НИНА БЕРНАДСКАЯ
(Украина)

Основные тенденции развития современного украинского романа

Чтобы определить основные тенденции развития современной украинской прозы, стоит обратиться к жанру романа, который, как известно, во многом определяет специфику литературного процесса определенной эпохи. Собственно, в современном украинском литературном пространстве попыток классифицировать современные эпические тексты немало: скажем, до сих пор популярен не раз критикуемый генерационный принцип, по которому прозаиков разделяют на представителей старшего (А.Сизоненко, А. Димарова, Ю.Мушкетик, Ю.Щербак, В.Шевчук), среднего (В.Медвидь, Е. Пашковский, С.Процюк, Ю.Андрухович) и младшего (С.Жадан, Сашко Ушкалов, Л.Дереш) поколения. Не канул в Лету и территориальный (географический) критерий, поэтому и сегодня прозаиков причисляют, например, к галицко-станиславской (Ю.Андрухович, Т.Прохасько, Ю.Винничук, Ю.Издрык) или житомирской школе (В.Шевчук, Е. Пашковский, В.Медвидь, Ю.Гудзь, В.Даниленко). Бесспорно, достаточно взвешенной является концепция разделения прозы по ее культурно-эстетическим направлениям, предложенная Т.Гундоровой. По ее мнению, современная романистика (шире – эпика) предстает в таких измерениях: неомодернистская (В.Медвидь, Е.Пашковский, К.Москалец), постмодернистская (Ю. Андрухович, Ю.Издрык), неопопулистская (Р. Иваничук, Ю.Мушкетик, А. Димаров, В.Дрозд) (Гундорова 2005). Р.Харчук также выделяет три вектора в современной прозе: неонароднический (В.Шевчук, М.Матиос), постмодернистский (в ее определении – «поколение подростков»: С.Жадан, И.Карпа, Л.Дереш, Т.Малярчук), неомодерн (С.Процюк, О.Ульяненко) (Харчук 2008). Нельзя не заметить особенно широкий пласт женской прозы (романистики), представленной книгами О.Забужко, Е.Кононенко, М.Матиос, Г.Пагутяк, Т.Заривны, Г.Тарасюк, Л.Голоты, С.Майданской, С.Пыркало, Н.Сняданко, М.Соколян, С.Андрухович, М.Гримич, И.Карпы, И.Роздобудько, Г.Вдовиченко, Н.Доляк, Дары Корней. За этим – неполным – перечнем скрываются произведения, которые вызвали живой читательский интерес: «Музей заброшенных секретов» О.Забужко, «Сестра моего одиночества» Г.Тарасюк, «Зачарованные музыки» Г.Пагутяк, «Эпизодическая память» Л.Голоты, «Вербовая дощечка» Т.Заривны, «Русский сюжет» Е.Кононенко, «Бора» Г.Вдовиченко, «Фрида» М.Гримич.

Сегодня раздаются голоса критиков и литературоведов о том, что прозаики создают новую эстетическую парадигму, что на смену постмодернизму приходит метамодернизм или пост-постмодернизм, который украинский критик Д.Дроздовский декодирует как единство современного письма с постмодернистским, выделяя в нем перформатизм – своеобразную реакцию на скептицизм постмодернизма. В частности, он отмечает: «... в центре пост-постмодернистских романов – пограничная ситуация,

из которой выход можно найти, если использовать интуитивизм и логику, знания и веру, реальность и подсознательное, научные технологии и человеческое чувство. В этих романах часто описаны медицинские проблемы, психические эксперименты, разработка новых медикаментов и т.п.. Такие произведения могут воспроизводить важный, чаще кризисный отрезок в биографии самого автора.... Не случайно для обозначения одного из направлений пост- постмодернизма используют понятие «новый реализм», сочетающий тяготение к реальности жизненных событий (часто эта тема медикализируется) и, одновременно, к чему-то, что невозможно описать с рациональной точки зрения, чему еще нет своего научного объяснения. Даже в украинском романе «Цветы Содома» (2012) О. Ульяненко (написан в 2005 году) причина всех бед, по мнению одного из персонажей, кроется в нейронах, которые управляют жизнью» (8). Заключение критика следующее: «Возможно, центральное различие между постмодернизмом и пост- постмодернизмом состоит в том, что первый играет с читателем, и мы понимаем, что это игра. Второй играет «всерьез», игра становится реальностью и замещает правила реальности» (8). Вводное слово «возможно», которое выражает вероятность чего-то, сигнализирует о том, что размышления литературоведа могут быть продолжены им самим и его коллегами. Действительно, Я.Полищук высказал мнение о переходе, скорее, трансформации постмодернизма в автентизм – литературное направление, для которого характерно обращение к частному человеческому опыту, подчеркнутому биографизму, документальным источникам, а также одна нарративная версия как доминанта при наличии других, вспомогательных, восстановление классического канона как нормы, тяготение к классической прозрачности и ясности, к формальному совершенству, отход от стандартов поп-культуры, декларирование разрыва с ней (Полищук 2011:14). Поэтому автентизм «успешно берет на вооружение прежний опыт: для него аксиоматической является множественность человеческого понятия правды и невозможность найти единственную объективную правду. Поэтому он опирается прежде всего на биографический опыт самого автора или тех, кто ближе к автору» (Полищук 2011: 13). Эти утверждения также могут дискутироваться, как и предыдущие, однако проза последних лет красноречиво демонстрирует указанные маркеры («Черный ворон» В.Шкляра, «Музей заброшенных секретов» О.Забужко, «Век Якова» В.Лиса, «Записки украинского самашедшего» Л. Костенко, «Тайна» Ю.Андруховича).

Существует еще один критерий для характеристики современной романистики – жанровый. Так, достаточно активно заявляет о себе роман исторический. Скажем, признанный мастер этого жанра Р.Иваничук подарил читателям произведение «Торговица» (2012), посвященное своему поколению в хронологическом периоде с 30-х годов XX века до времени Независимости. Название романа многозначное – это своеобразный ключ к постижению его текста и подтекста, потому Торговица – это и один из пригородов, «величие» которого «таится главным образом в истории, незыблемых традициях и особой ментальности жителей», это и параллель к сложному украинскому прошлому: «Название произведению я дал «Торговица», ибо кто только не торговал нами», – отмечает автор в аннотации.

В 2010 году под одной обложкой выдаются исторические романы в стихах Л.Горлач «Мамай» и «Мазепа» (последнее произведение было напечатано еще в 2004 году под названием «Руина»). Если Л.Горлач творит поэтический эпос рыцарской чести и национального достоинства, художественно воспроизводя легендарные фигуры, то Р.Иваничук моделирует историю сквозь призму судьбы отдельного человека, пережившего многочисленные испытания.

Вообще жанровая матрица исторического романа в постмодернистский период претерпела кардинальные модификации, и ее реформатором выступил В.Кожелянко, автор многочисленных альтернативных исторических повествований. Оригинально продолжила эти новаторские поиски Г.Пагутяк, которая в произведении «Слуга из Добромыля» (2006) удачно совместила исторический сюжет с элементами готического романа –художественное полотно о событиях послевоенного 1949 г. и предыдущих восьми веках из жизни маленького украинского городка.

В современной прозе историческая жанровая матрица превращается и в своеобразный трамплин, от которого отталкивается автор, чтобы подумать о частной судьбе отдельного человека на перекрестках прошлого. Однако в тандеме история / человек доминирует художественное осмысление личности, то есть побеждает жанровая матрица семейного романа, что является, очевидно, знамением времени, поскольку читатель, переутомленный от эпического негатива, стремится к повествованиям о вечных человеческих ценностях. К подобным произведениям относятся романы Т.Заривны «Вербовая дощечка», М.Матиос «Сладкая Даруся», «Почти никогда не наоборот», В.Лиса «Век Якова», которые объединены, кроме проблематики, и композиционной стилистикой, обозначенной смелыми хронологическими смещениями плоскостей современного и прошлого, философскими размышлениями-вкраплениями, подтекстовой символикой. Эти художественные приемы подчинены изображению бытия отдельного человека, иногда – очень горького, иногда – светлого, а чаще всего – с перетеканием одного в другое, но именно такое подчеркнуто общечеловеческое измерение актуализирует прошлое не с целью его оценить или поэтизировать, а скорее утвердить настоящее и важнейшую мысль о том, что человеческая личность – самая большая ценность в мироздании.

Интересен своим историческим фоном роман Ю.Винничука «Танго смерти», в котором особенно колоритно – на уровне запахов, звуков, красок – изображен один из самых живописных украинских городов – Львов 30-х годов прошлого века. И хотя критика отметила определенную идеализацию предвоенной жизни города, на самом деле это совсем оправдано, если вспомнить писательскую установку создать роман памяти, роман припоминания.

Темы Украинской Повстанческой Армии и нашей современности создают сюжетный микс романа В.Кожелянко «Дети застоя». Это произведение в основе имеет жанровую матрицу любовного романа, которая воплощена в историях Василия Годюра, участника национального движения сопротивления, однако не столько с идеологических, политических убеждений, сколько из-за любви к замужней женщине, и Панька Людинюка, который также несчастлив в личной жизни.

Однако под пером автора жанровая матрица любовного романа расширяется за счет художественного постижения времени – от 40-х годов прошлого века до наших дней, перерастая в проблему, по меткому выражению Леся Белея, роковой любви к государству: «Амур фаталь – центральная тема романа. И не только амур фаталь к женщине, но и к государству… Эти две амур фаталь переплетаются в тугую косу, с которой получается идеальная петля на шею.

Если амур фаталь к женщине – тема не новая в литературе, даже в нашей, то амур фаталь к родине, особенно со времен обретения независимости и до оранжевой революции – еще никто не описывал. Автор изобразил всю ее эфемерность и обреченность» (9). Украина изображена писателем крайне морально уничтоженной, обманутой, а главное – без будущего (или, возможно, с печальным будущим). В таком смысловом поле прочитывается название произведения, ведь застойными обычно называются годы брежневского правления, а в романе речь идет о периоде получения нашим государством независимости. Поэтому автор заставляет читателя размышлять о причинах моральной деградации и вырождения украинского народа, который получил желанную свободу и государственность. Поэтому жанровая матрица любовного романа дополняется элементами реалистического, исторического, философского, социального, иронического произведения. А.Бойченко, публицист, который за несколько месяцев до смерти В.Кожелянко получил текст этого романа, убежден в его автобиографичности.

Наряду с художественным осмыслением судьбы отдельного человека и истории в их прошлом и настоящем, достаточно неоднозначном, сложном и бурном, закономерно желание многих авторов заглянуть в будущее и родной страны, и мира. Всплеск читательского внимания вызвали романы- антиутопии Ю.Щербака «Время смертохристов. Миражи Украины 2077» (2011) и «Время Большой Игры. Фантомы 2079» (2012). В первом из них приключенческий сюжет сочетается с удивительной историей любви генерала украинской разведки и загадочной американской женщины, с религиозной темой (война так называемых «смертохристов»), а события второго разворачиваются также в далеком будущем, после ядерного взрыва. Эти произведения предупреждают об угрозе исчезновения украинской нации и государственности, о глобальных вызовах украинской человеку и миру в целом.

Своеобразный футурологический прогноз предложил также А.Ирванец в жанре антиутопии – «Ривне / Ровно» (2002 - первое издание), событийная основа которой – гипотетическая ситуация разделения города Ровно на две части, одна из которых принадлежит Западной Украинской Республике, а другая – Социалистической Республике Украина. Их разделяет стена, напоминающая Берлинскую и символизирующая разобщенность общества и его политический раскол.

Обратился к жанру антиутопии Т.Антипович, опубликовав роман «Хронос» (2011), действие которого происходит в 2040-2047 годах. Автор проектирует будущее – изобретение особого аппарата, который собирает и уплотняет время, однако эта футурологическая проекция позволяет прозаику осмыслить реалии нашей современности, ее апокалиптическое проявление.

Украинская проза медленно поворачивается лицом к жизнеутверждающим темам и оптимистическим нотам, которые находит в пестрой партитуре человеческого бытия, в частности, в «теплоте семейного интима» (С.Чернилевский). Недаром Д.Дроздовский отмечает: «Хочется уже не только кощунственной грубости, неискренней циничной паранойи, но и психологии человеческих судеб; трагедии, которая возвышать» (Дроздовский 2008: 330).

В 1999 году в одном из интервью В.Медвидь убедительно утверждал, что «полноценного романа мы еще не имеем. Лучшие образцы в молодой прозе находим на границе романного объема и новеллистического мышления. То есть м и ф эпосного, думного понимание мира нам еще не скоро преодолеть». Продолжая эту мысль, писатель высказал гипотезу, что переломным моментом может стать появление политического (он «способен дисциплинировать немного ленивую украинскую мысль, придать ей элитарной огранки»), а затем – философского романа (Медвидь 1999:124). Как свидетельствуют реалии современного украинского литературного процесса, известный прозаик ошибался, но подобная ошибка из разряда тех, которые не огорчают, а радуют, поскольку романистика последних десятилетий прирастает новыми произведениями, которые активно обсуждаются, а, главное, объединяют украинское сообщество лучше, чем политические лозунги, баталии и провокации. Так, В. Даниленко в интересной попытке нетрадиционного прочтения творческой жизни последних десятилетий (имею в виду книгу «Лесоруб в пустыне. Писатель и литературный процесс» (Даниленко2008) предлагает рейтинг 50 лучших современных украинских повестей и романов конца XX - начала XXI века. Первенство в нем ведет роман, занимая 43 позиции из 50, и этот реестр достаточно пестрый. Уже сегодня этот перечень можно дополнить произведениями, которые вызвали широкий резонанс у читающей публики.

Интересно и то, что в современном романе наблюдается так называемая моножанровость, когда один, «старший жанр», рождающий ряд наследников (М. Липовецкий), доминирует в произведении. Если в постмодернистской прозе 90 - х годов децентрализировались, пародировались, выворачивались наизнанку, превращаясь в «строительный материал», из которого создавался мир абсурдных культурных иерархий, такие жанры, как утопия, сказка, исповедь, хроника, поучения, репортаж, путешествие, то в романных текстах начала XX в. («Дикие цветы» В.Слапчука, «Век Якова» В.Лис, «Вербовая дощечка» Т.Заривны, «Сладкая Даруся», «Почти никогда не наоборот...» М.Матиос, «Музей покинутых секретов» О.Забужко) таким жанром выступает роман семейный. В связи с этим стоит напомнить мнение известного польского культуролога З. Краснодемского: «Большой спор идет вокруг вопроса, в какой мере «малая семья» и в дальнейшем остается основной институцией общества в частной сфере. Однако не вызывает сомнений, что и здесь происходят важные изменения. Характерны новые языковые изобретения: в Германии наряду с понятием муж и жена появилось понятие der Lebensgefahrte (товарищ, товарищ жизни), теперь с шутливым оттенком говорят: der Lebensabschnittgefahrte (товарищ отрезка жизни).

... Вопреки тому, что утверждается в некоторых постмодернистских диагнозах, наверное, точных относительно настроений интеллектуалов, большинство так называемых простых людей продолжают оставаться моралистами, а не иронистами, и так будет, видимо, всегда» (Краснодемский 2000:110-111).

В дискурсе современной романистики нельзя не упомянуть о так называемом «молодежном романе», имея в виду его тематический срез, а не отдельный жанр исповедальной прозы – манифест поколения, как отмечают некоторые критики. Это «Дикие цветы», «Женщина из снега» В.Слапчука, «БЖД» Сашка Ушкалова, «Депеш Мод», «Ворошиловград» С.Жадана, «Дрозофила над томом Канта» А.Днистрового. В стилевом отношении они весьма различны, однако их объединяет стремление писателей художественно смоделировать портрет современного молодого человека, портрет проблемный, даже неприглядный, и в нем отчетливо проступает диагноз современному обществу, которое так безжалостно испытывает молодого человека на прочность духа и нравственности в отношении себя, своего окружения, мира, гендерных ролей мужчины и женщины. В частности, Я.Полищук убежден, что «в нашем культурном пространстве появился... новый читатель, отмеченный культурной открытостью и беспристрастностью. Имею в виду молодежь, для которой уже не говорит ни соцреалистическая, ни нацреалистическая патетика, которая стремится узнавать в литературе современные бытовые реалии, а не забытую атрибутику времен запорожского казачества и Мазепы с Дорошенко. Поверхностный патриотизм и откровенная ангажированность сами по себе перестали быть ценностью. От литературы требуется определенная отстраненность от краеугольных истин и приближение к обычному, будничному в различных формах и проявлениях. Более того, нередко желательным оказывается умеренный скептицизм, хорошо противопоставляющийся поверхностной патетике, маркированной как явление отжившего, профанированного стиля» (Полищук 2011:12-13).

К читателю-интеллектуалу апеллируют авторы биографического романа – В.Даниленко («Шляпа Сикорского»), Олесь Ильченко («Город с химерами» – о известном киевском архитекторе Владиславе Городецком), М.Слабошпицкий («Что записано в книгу жизни» – об украинском писателе-классике М.Коцюбинском), С.Процюк («Роза ритуальной боли», «Маски опадают медленно», «Черное яблоко»). Произведения С.Процюка критики единодушно называют художественными «психобиографиями», которые представляют глубинные исследования внутреннего мира известных украинских прозаиков (В.Винниченко, В.Стефаника, А.Тесленко), основанные на их эпистолярии, дневниках.

Отдельные вкрапления в современном жанровом «атласе» – такие произведения, как роман-искупление Л.Кононовича «Тема для медитации», урбанистический роман П.Вольвача «Кляса», автобиографический роман в форме интервью Ю.Андруховича «Тайна», роман-феерия Г.Пагутяк «Зачарованные музыки», роман в дневниках и письмах Г.Гусейнова «Возвращение в Портленд». Такая пестрота показывает, что действительно этот жанр определяет лицо современного литературного процесса.

Литература:

Hundorova, Tamara. Pisleachornobulska biblioteka. Ukrainsryy literaturnyy postmodern. 2005 (Гундорова, Тамара. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. – К.: Критика,2005. – 320с).

Danylenko, V. Lisorub u pusteli. Pysmennyk I literaturnyy prozes. 2008 (Даниленко, В. Лісоруб у пустелі. Письменник і літературний процес. – К.:Академвидав,2008.–350с).

Drozdovsryy, Dmytro. Ukrainska proza-2007/ Romany, csho zdatni zminyty svit // Kur"er Kryvbasu. 2008 (Дроздовський, Дмитро. Українська проза-2007. Романи, що здатні змінити світ // Кур'єр Кривбасу. – 2008. – №224/225. – С.320-331).

Krasnodemskyy, Zdzislav. Na postmodernistskyh rozdorizzah kultury. Per. z pols. Roksana Harchuk. 2000 (Краснодемський, Здзіслав. На постмодерністських роздоріжжях культури. Пер. з польс. Роксана Харчук. – К.:Основи,2000. – 196с).

Medvid, V. Ego sum rex romanus et supra gramaticos // Svito-vyd. 1999 (Медвідь, В. Ego sum rex romanus et supra gramaticos // Світо-вид. – 1999. – №1(34). – С.121-137).

Polishchuk, Yaroslav. Avtentyzm (Sproba definizii hudoznogo napryamu XXI stolittya // Filologichni seminary. Hudozni styli, techii, napryamu: istoryko-teretychnyy aspect. 2011 (Поліщук, Ярослав. Автентизм (Спроба дефініції художнього напряму XXI століття) // Філологічні семінари. Художні стилі, течії, напрями: історико-теоретичний аспект. – Вип.15. – К.,2011. – С.11-17).

Harchuk, R.B. Suchasna ukrainska proza. Postmodernyy period. 2008 (Харчук, Р. Б. Сучасна українська проза. Постмодерний період. – К.:Академія, 2008. – 247с).

http://litakcent.com/2013/05/17/postmodernizm-pomer-haj-zhyve-post-postmodernizm/

http://litakcent.com/2012/07/20/vid-choho-narodzhujutsja-dity-zastoju/

Nina Bernadskaya
(Ukraine)

Basik Trends of the Development of Ukrainian Novel

Summary

Key words: modern prose, Ukrainian novel, post-postmodernism.

The paper examines the main ways of modern Ukrainian novel in its style and genres. In particular, it refers to how Ukrainian literary comprehend modern literary process in the light of changing postmodernism to post-postmodernism / authentism, while highlighting a few stylistic trends: neomodern, postmodern , neopopulist. The author considers these opinions, mainly focusing on the search for modern Ukrainian genre novelists, analyzing such a novel varieties in their art, both historical and its transformation, family, "youth", biographical, novel-dystopia, and notes a growing interest in the writers of the human person, unshakable moral values.

ნინა ბერნადსკაია
(უკრაინა)

თანამედროვე უკრაინული რომანის განვითარების ძირითადი ტენდენციები

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: თანამედროვე პროზა, უკრაინული რომანი, პოსტ-პოსტმოდერნიზმი.

სტატიაში გამოკვლეულია თანამედროვე უკრაინული რომანის განვითარების ძირითადი ტენდენციები სტილისა და ჟანრის თვალსაზრისით. კერძოდ საუბარია იმაზე, როგორ იაზრებენ უკრაინელი ლიტერატურათმცოდნენი თანამედროვე სალიტერატურო პროცესს პოსტმოდერნიზმის პოსტ-პოსტმოდერნიზმით / ავთენტიზმით შეცვლის პრიზმაში, რამდენიმე სტილური მიმართულების გამოყოფის მეშვეობით. ესენია: ნეომოდერნული, პოსტმოდერნისტული, ნეოპოპულისტური. ავტორი ითვალისწინებს ამ თვალსაზრისებს, უპირატესად ყურადღებას უთმობს თანამედროვე უკრაინელ პროზაიკოსთა ჟანრულ ძიებებს, აანალიზებს მათ შემოქმედებაში არსებული რომანების შემდეგ სახეობებს: ისტორიული რომანი და მისი ტარნსფორმაცია; საოჯახო; ახალგაზრდული; ბიოგრაფიული, რომანი-ანტიუტოპია. აგრეთვე აღნიშნავს მწერალთა გაძლიერებულ ინტერერესს ადამიანის, პიროვნების, მორალური ფასეულობების მიმართ.

IRINA RABINOVICH
(Israel)

Rebekah Hyneman's Poetry: A Portrait of the Artist as "The Mother and Wife in Israel"

1. Introduction and Short Biography of Rebekah Hyneman

Rebekah Hyneman was born in Pennsylvania in 1816 to Abraham Gumpertz, a Jewish-German storekeeper, and a Christian mother. Rebekah married Benjamin Hyneman, a jewelry peddler, in 1835 and had two children, Elias Leon (born in 1837) and Samuel (born in 1839). While she was pregnant with Samuel, Benjamin went on a peddling expedition to Texas and never came back. It is thought that he was killed by either Indians or thieves.

Hyneman converted to Judaism in 1845; her sister Sarah, who was married to Benjamin's brother, Leon, had already converted before her marriage in 1834. There are neither letters nor diaries which address the issue of Hyneman's belated conversion taking place only several years after her husband death, but we might speculate that maintaining a very close relationship with Sarah and Leon drew her closer to Judaism. Tragically, Rebekah's eldest son, a volunteer in the 5th Pennsylvania Cavalry during the Civil War, was captured and died at the Andersonville prison camp in 1865. Her younger son Samuel died six months earlier of an incurable disease. The grieving mother died ten years after Elias in 1875.

Shortly after Hyneman's conversion her poetry began to appear regularly in the press. During the almost twenty years from 1846 and till the early 1860s, Hyneman published numerous poems, mainly on Jewish themes; a novel; and several short novellas, articles and obituaries. Most of these works were printed in *The Occident and American-Jewish Advocate*, one of the most influential Jewish periodicals in the mid-nineteenth-century America, which was edited by Leeser of Philadelphia, who was also the cantor of Congregation Mikveh Israel and Aguilar's publisher, as I have noted. She also contributed short stories, novellas and a serial novel to *The Masonic Mirror and Keystone*, a newspaper edited by her brother-in-law Leon Hyneman, whose publishing house printed her collection of secular poems, *The Leper and Other Poems* in 1853.

In spite of Hyneman's important literary contributions to both the Jewish and general readership, her work has almost been totally neglected in the last one hundred and fifty years. In *Writing their Nations* (1992) and in her earlier article "Fannie Hurst and her Nineteenth Century Predecessors" (1988), Diane Lichtenstein very briefly refers to few of Hyneman's literary works on Jewish themes. As far as I know, no other significant critical study has as yet been dedicated to Hyneman's extensive and truly remarkable literary production, which, I shall claim, sheds light on an important era in the history of the American nation and that of its Jews.

The questions I have asked myself time and again when reading Hyneman's works, mainly while trying to figure out the reasons for the above-mentioned neglect – and to which I have no explicit answers – are: have her and her contemporaries' works been regarded as unworthy of scholarly attention? Or, more likely, was this kind of literature marginalized or underappreciated due to its "moralistic" character? Perhaps literature aimed at educating the Jewish public was considered as lacking in artistic worth? In Tompkins's words, probably such literature "has been dismissed by its detractors...in a struggle to supplant the tradition of evangelical piety and moral commitment" by female poets and novelists such as Hyneman. "In reaction against their world view," Tompkins continues, "and perhaps even more against their success, twentieth-century critics have taught generations of students to equate popularity with debasement, emotionality with ineffectiveness, religiosity with fakery, domesticity with triviality, and all of these, implicitly, with womanly inferiority" (124). Have Hyneman's and her contemporaries' writings been viewed as trifling, mainly containing "moralistic fairy tale-like stories," as Lichtenstein suggests ("Hurst" 27)? Has this kind of literature been looked upon as having negligible value because it was written by Jewish wives and mothers as some kind of leisurely pastime? Why has Hyneman's non-Jewish literature, mainly aimed at American mainstream readership, been totally forgotten?

It is difficult to answer these questions, especially since research devoted to the artistic endeavor of nineteenth-century American-Jewish female writers has been very scarce, as almost no diaries, letters or other documents that might have shed light on the contemporary or later public or critical response to their work have not been as yet discovered. I can only speculate that the relative neglect of these writers reflects a much larger trend, that of the under-representation of nineteenth-century female writers in general. Susan Koppelman lists 1800 American women who published at least one story between 1827 and 1993. "Many of these women," comments Koppelman, "published enough stories to have filled several books, but their stories are, as yet, uncollected" (1).* Literature produced by ethnic, racial or religious minorities suffers from even greater neglect than that written by the "privileged Protestant white women who had educational, and often, in their early lives, financial advantages far greater than most of their contemporaries," which might explain why the literary works of Hyneman and her Jewish contemporary female writers slipped into oblivion (Koppelman 2).

The study of the "Cult of True Womanhood," first introduced by Barbara Welter in 1966, has set the agenda for a whole generation of scholars of women's history for more than three decades.** However, while the "Cult" focuses primarily on the experiences of white women in general, it does not distinguish between the writings of white Protestant women and their Jewish contemporaries. "In this way," Tracy Fessenden suggests, "the true woman's definitional association with 'religion' allows her race and class positions to go unremarked" (164). Nineteenth-century Jewish female writers, a religious and cultural

* Koppelman claims that although these women "invented the American short story genre, along with a few of their male colleagues," the ratio between women and men writers ranges from one in seven (according to one estimate) or one in eleven (according to another) (4).

** The ability to tick off the four traits of true womanhood (Piety, Purity, Domesticity and Submissiveness) became a password for feminist scholars (Roberts 150).

minority within a minority (women writers in patriarchal society), have been misrepresented by their contemporaries. Modern critics have failed as well to relate to their distinctive contribution as Jews, and thus are to be held responsible for minimizing these writers' contribution to the nineteenth-century general effort. However, it should be noted that Jewish male writers of the same period have likewise not received enough critical attention, probably since most of them (Isaac M. Wise, Isaac Leeser and others) wrote mainly religious literature aimed purposely at a quite limited Jewish Orthodox readership.*

Lichtenstein contends that the "middle class Sephardic and German Jewish woman of the mid-nineteenth-century emulated the True Woman to demonstrate her own American citizenship." However, a Jewish woman also had a national ideal to live up to – that of "the Mother of Israel" ("Hurst" 28). Lichtenstein views these two missions of being both a good American citizen and a "mother in Israel" as at times conflicting. I shall claim that rather than being in opposition, these important undertakings that most female Jewish writers were full-heartedly devoted to actually complement each other. I argue that Hyneman constructs multiple identities in her factual life, prose and poetry, none of which necessarily contradicts the other. She was at once a convert to Judaism and a zealous opponent of intermarriage between Jews and Gentiles (in spite of the fact that she converted six years after her husband's death). She was at once an American patriot but probably also one of the earliest Zionists, advocating the Jewish people's return to Jerusalem. She was a Jewish writer and poet, a "Mother in Israel," as I would like to call her, who concerned herself with Jewish holidays, traditions, and forced conversion to Christianity, and a writer who addressed the general public, especially female readership. One of her major efforts was dedicated to the creation of a female "sweet communion," a sort of spiritual union of all women, both Jewish and Gentile.

2. Rebekah Hyneman's Private and Religious Poetry

> It is her right to teach the infant mind,
> Training is ever upward in its course,
> To root out evil passions that would bind
> The upward current of his reason's force;
> (*The Leper*, "Woman's Rights," Stanza II)

In 1853 Rebekah Hyneman published a collection of more than eighty poems, entitled *The Leper and Other Poems*. Most of the poems deal with Jewish topics such as Jewish holidays, biblical heroes and heroines, hymns, etc. Some of the poems in the collection are of a more personal nature (such as "Like Some Lone Bird," "I Dreamed of Thee" and "The Unforgotten") in which the poetess mourns her deceased husband.

* Until 1850 the Jewish population of the United States remained fairly small, numbering 50,000 out of a general population of 23 million (Karp, *Haven* 374). Most of the Jews were scattered all around America, and only those living in cities such as New York, Philadelphia, Cincinnati and Savannah had access to Jewish journals and literature.

The series of "Female Scriptural Characters" (included in *The Leper*) carries on the tradition of her contemporary Jewish poets and writers such as Grace Aguilar, Adah Isaac Menken and Penina Moise, who, like Hyneman, were taken with Jewish biblical heroines. Hyneman's series is among the most extensive and insightful, presenting the biblical women as doting mothers, courageous leaders and wise prophetesses. In the conclusion to the series, Hyneman's narrator describes a "sweet communion" between herself and her protagonists. This close association is based on the mutual faith, reciprocal happiness and sadness, and love and anguish, commonly shared by all the members of the female sex.

In the preface to the book Hyneman quotes from Hawthorne's Preface to *The Scarlet Letter*, where he somewhat apologetically acknowledges a writer's rather delicate position:

> It is a good lesson thought it may be a hard one, for a person who has dreamed of literary fame, and of making for himself a rank among the world's dignitaries by such means, to step out of the narrow circle in which his claims are recognized, and to find how utterly devoid of significance beyond that circle, is all that he achieves and all that he aims at. (Hawthorne, *The Scarlet Letter*)

Stepping out of that "narrow circle" is a harsh experience for Hyneman, whose only publications until 1853 were within the homely and friendly frame of *The Occident*, a journal mainly addressed to and read by a Jewish readership. Now, as her new book is intended for a wider, Jewish and non-Jewish audience, she "trembles" that the non-Jewish audience specifically will scrutinize the "unassuming little volume," whose writer comes "before them unknown and unnamed" (*Leper* iii). She confesses that she feels much safer when addressing her coreligionists, as she believes that they will appreciate the sincere love she "bear[s] for the faith of [her] adoption" (*Leper* iii), and thus will be more lenient in their judgment.

In addition to presenting personal contemplations on various topics, Hyneman's poetry has a much broader program, namely bridging the gap between Jews and Gentiles. Hyneman, like Aguilar, felt that the Gentiles' lack of knowledge of Jewish traditions leads to estrangement between Jews and non-Jews. Gentiles educated on centuries-old anti-Semitic stereotypes are often biased towards Jews. Both Aguilar and Hyneman believed that literature portraying the beauty of Jewish practices and the moral conduct of their coreligionists would aid in eradicating the existing prejudices against Jews. Stepping out of the "narrow circle," Hyneman describes to her non-Jewish readership her people's strong yearning for Zion ("Jerusalem," "Holy Land"); the beauty, grace and courage of Jewish biblical women ("Female Scriptural Characters"); the magnitude of Jewish leaders ("The Leper," "The Lament of Judah," "Samuel"); and the splendor and awe of Jewish holidays ("Pentecost," "The Day of Atonement"). Poems describing Female Scriptural Characters, I would estimate, could interest Jewish and non-Jewish audiences, as both groups were well-acquainted with the history of the Jewish matriarchs. Actually, such poems were "determined to underscore the values and teachings that Jews and Christians share" (Nadell and Sarna 5).

Hyneman's non-religious poetry describes her personal musings, her painful longing for her deceased husband, and her avid motherly sentiments; it is mainly directed at

other women, both Jewish and non-Jewish. Some of these poems are of a very intimate nature, but as her intended readership is mostly female Hyneman creates a certain kind of collective experience, a sort of intimate bond between herself and her readers. When building a "sweet communion" between herself and her biblical heroines – wives and mothers in Israel – Hyneman places herself along a continuum of Jewish women who have been striving for the well-being of their people (*Leper* 107).

When sharing her intimate feelings of pain and suffering with her contemporary female readership she creates a different kind of "sweet communion." Many of these women, like she, lost their husbands or fiancés at war or during raids; many of these women are mothers, who, like Hyneman, worry about their sons and daughters. Hyneman is no feminist; yet, her poetry is that of a woman addressing women. It praises the woman for her multifaceted roles (mother, wife, and daughter), and it glorifies her strength of character matched with consideration and devotion. In "The Dignity of Woman," she praises the sensible and modest woman who shows her might when bringing her man back home:

> But ever, with Magical force and skill,
> Woman proves the might of her Empire still,
> And Fails to win the fugitive back;
> The wanderer returns at once, at her call,
> And ever remains beneath modesty's thrall,
> While she guides him with silken thread on the track.
> (Hyneman, *The Leper*, "The Dignity of Woman" 177, Stanza III)

The man, the wanderer, tries to "grasp the wind," to "clutch the distant star," to participate in warfare. The man is haughty, proud and self reliant; he "knows not the exchange of soul." Nevertheless, he succumbs to the woman's gentle but firm power. The woman "guides" him, she "teaches the strength which can overcome hate" and "brings peace to his bosom." While men are preoccupied with "short lived power," temporary ambitions and hatred, women possess wisdom, grace and warm affection. In Hyneman's view, the woman's role is to guide, to secure and to teach her man.

> But ever, with the gentlest and mildest tone
> Woman secures him, a slave to her throne.
> (Hyneman, *The Leper*, "The Dignity of Woman" 177, Stanza IX)

Between 1830 and 1860 America experienced wide-ranging social and economic changes commonly referred to as urbanization and industrialization. These changes brought to economic panic, social turmoil and escalated crime rates, which in turn exacerbated the clash between the serene female home environment and the outer chaotic male sphere. "The world outside woman's tranquil home was unstable, impersonal and rugged," comments Mary P. Ryan (145). The woman is the queen of the house; the man, tired and disappointed by the hardships of the world, comes back to his queen's "holy fire." The woman's apparent meekness is thus also her strength.

In "Woman's Rights," Hyneman's woman is less "regal" than her counterpart in "The Dignity of Woman." In this poem Hyneman transforms "the woman's duties" into

the "woman's rights." The woman is responsible for "making his [the man's] home an earthy paradise." Moreover, she is responsible for the education of the children:

> It is her right to teach the infant mind,
> Training is ever upward in its course,
> To root out evil passions that would bind
> The upward current of his reason's force;
> (Hyneman, *The Leper*, "Woman's Rights" 177, Stanza II)

It is also her right "to sooth the couch of pain." Like her fictional character Deborah Malchoir, the woman should not complain about the various tasks she is expected to perform, as she was ordained by God to carry out these duties and it is in her power to perform them well. The woman is well-protected within her home; she is a "flower" sheltered from the dark storm (the threatening world), yet it is her role to protect others – those weaker and less shielded – such as the children and the sick.

> She is a flower that blossoms best, unseen,
> Sheltered within the precincts of her home;
> There, should no dark'ning storm-cloud intervene,
> There, the loud-strife of wordlings never come.
> (Hyneman, *The Leper*, "Woman's Rights" 177, Stanza IV)

Lichtenstein asserts that Hyneman's poetry, as a rule, does not challenge the nineteenth-century accepted gender roles and therefore, she concludes, it is of negligible value (*Writing* 69). Conversely, while Lichtenstein criticizes Hyneman's work for lacking a feminist credo, I suggest that its conformity to the nineteenth-century traditional values does not reveal its weakness. Hyneman's work, besides promoting a deliberate political agenda – that of bringing together Jews and Gentiles together, as I have suggested – is aimed at creating "a sweet communion" of women. As such, her poems are perfectly in line with the Victorian ideals of "True Womanhood," and with her more personal interest in promoting the role of the Jewish mother (the "Mother of Israel" image). While complying with the popular sentimental poetic genre and portraying conventional characters concurrently with her presentation of Jewish women and mothers in the most righteous fashion, Hyneman empowers the Jewish woman without creating antagonism. In "The Dignity of Woman" and "Woman's Rights" as well as in her tale "The Lost Diamond," woman's gentleness, devotion, care of the family, and piety are definitely seen by Hyneman as her gender's strong points. The woman's contributions to her family and her nation are no less important than the male's function in the public space. The woman educates the children according to her spiritual, religious and moral beliefs, and these children, in turn, according to Hyneman, shape the nation's values.

Hyneman's private poems in which she laments her dead husband are among the most touching and affectionate of her collection. In "Like Some Lone Bird" the poet compares herself to a lonely bird that lost her mate. The bird's "wailing note tells of its grief o'er wood and plain" (*The Leper*, "Like Some Lone Bird" 149). She also likens herself to

a "crushed and pale" flower whose "leaflets scattered to the gale" (*The Leper*, "Like Some Lone Bird" 149). There is no one to support the lonely bird, no one to "raise that drooping flower" (*The Leper*, "Like Some Lone Bird" 149). A woman, like the bird, Hyneman suggests, is very miserable without a mate. In "I Dreamed of Thee," the poet dreams about being reunited with her deceased husband whose love she experiences only in a short vision, for a "brief moment." After waking up from her "sweet dream", she feels it was "cruel mockery" (*The Leper*, "I Dreamed of Thee" 186). She is frail, miserable, and all alone:

> Oh! why did earth recall me then?
> Too soon that glorious vision faded;
> And I awoke from that sweet dream,
> To bear my lot alone – unaided.
>
> (*The Leper*, "Like Some Lone Bird" 149, Stanza VII)

In "The Unforgotten" the speaker again grieves over the loss of a husband, whose grave is "far, far away, in a distant land," unadorned by her hand and "unwept by a kindred eye" (Hyneman, *The Leper*, "The Unforgotten" 192). The sad knowledge that she neither knows where her husband was buried nor is able to water his grave "by tears of love" fills her heart with deep sorrow (Hyneman, *The Leper*, "The Unforgotten" 192). Interestingly, her personal experience grows to be a collective one. "Thy grave" and "thy death" in stanza I are transformed in stanzas III and IV to "those graves" and "many a scene where mourners rove" (*The Leper*, "The Unforgotten" 192). The only consolation a woman may feel is when recalling "those happier hours" spent with her beloved, but the idea that there is no solace in her "saddest hours," as there is no grave she can shed tears on or attend to makes her mourning almost unbearable (*The Leper*, "The Unforgotten"). The speaker's private sorrow is shared by many other women and wives who have lost their dear ones in war or while traveling on business. The collective experience does not ease the individual's pain in any enduring manner, but perhaps the sense of "sweet communion" that exists among women, gives some kind of temporary consolation.

Hyneman's group of poems entitled "Female Scriptural Characters" appeared in *The Occident* between 1846 and 1850 and was collected in *The Leper and Other Poems* in 1853. The collection is divided into two series. The first includes poems describing Sarah, Rebekah, Leah and Rachel, Miriam, Ruth, and Naomi and Esther. The second series contains poems about Jochebed, Deborah, Huldah, Hannah, Judith, and Hannah – Mother of Seven Martyrs. The opening poem of the book is entitled "The Leper" and tells the tragic story of a leper, who "sprang from the princely Maccabees," was betrayed, victimized, and banished by his family from home (*The Leper* 1). His leprosy forced him to travel only at night, hide from people, sleep in caves, and eventually brings about his tragic death.

Lepers have been considered as outcasts since biblical times; actually, the term "leper" became a metaphor for an outsider. Leprosy often brought the bearer under communal scrutiny and, at times, contempt. In the biblical times, leprosy involved separation from the community and the priestly performance of restorative purification rites (*Leviticus* 13-14). Susan Sontag comments that leprosy "was a social text in which corruption

was made visible; an exemplum, an emblem of decay. Nothing is more punitive than to give a disease a meaning – that meaning being invariably a moralistic one" (58). I suggest that Hyneman's choice of *The Leper and Other Poems* as the title for her book is not unintentional. Hyneman, as a convert, might have felt at times as an outsider, especially after the death of her husband. A converted widow would probably be watched by the Jewish community with some suspicion; questions might have also been raised about the kind of Jewish education she gave to her orphaned sons. Moreover, as a woman writer living in male-dominated society and making a living by writing she might have been viewed with some mistrust. Her "Maccabbeen leper," I would speculate, symbolizes her own feeling of social and cultural estrangement, which might also explain her incessant attempts to fit in by pleasing both her Jewish and non-Jewish readership.

The group of poems entitled "Female Scriptural Characters," describes the Jewish matriarchs as very beautiful, of "a high and noble race" ("Sarah") or "birth and lineage high" ("Rebekah"). Rebekah is praised for her faith, love and "modest worth" (*The Leper*, "Rebekah" 81). It is worthy of note that at first sight it seems that Hyneman's mothers of Israel are paradoxically portrayed as being in line with the stereotypical images of Jewish women popular with nineteenth-century non-Jewish male writers and poets. Both they and she portray Jewish women as outstandingly beautiful. However, though the Romantic male writers often challenged Jewish women's moral demeanor while admiring their exotic splendor, Hyneman employs similar stereotypical images of Jewish oriental beauty in a different way.

Rather than portraying the Jewish women as "dark ladies" or as whores (using the opposing image of the Madonna), Hyneman transforms her protagonists into her friends and companions. The lavish oriental sexuality of Jewish women as portrayed in the works of many nineteenth-century Romantic poets and writers (such as Balzac's Judith in *Le Médecin de Campagne*; Byron's Jewish women in *The Jewish Melodies*, etc.) is converted in Hyneman's work into familial grace and gentility. The matriarchs are viewed as beautiful and mysterious, but they are not portrayed as sexualized women. Sarah wears a "regal robe, on her brow the diadem."* Rebekah is the "fair daughter of the East." Her virgin's brow is veiled and only her dark eyes are seen. Rachel is the "fair and happy bride" who gleams of sunshine, while Leah, the "sad dove" has no beauty, but her heart is ready for sacrifice. While one sister is happy in her love, the other bears "woman's lot," that of "deep grief" (*The Leper*, "Sarah" 80; "Rebekah" 81; "Leah and Rachel" 82).

The speaker keeps each of these women in her "earnest Jewish heart." These "sweet forms" turn her hours of pain to happiness. She, her female friends, and the biblical heroines form a "sweet communion," a special alliance of women, in which "our spirits [are] held together" (*The Leper*, "Conclusion" 106). The speaker believes that each Jewish woman cherishes the vision of her biblical female ancestors that she holds in her soul. Hyneman suggests that her task as a poet is to immortalize the biblical heroines' images, to bring them "back to life," to make them real. These women, like Hyneman and her

* Numerous nineteenth-century writers described their Jewish protagonists as wearing expensive and lustrous jewelry. (See Hawthorne's *The Marble Faun*, Balzac's *La Comédie Humaine*, etc.). Jewish beauty, ornate with the best and richest stones, evoked deep-rooted images of the Jewess's eroticism and her father's wealth.

contemporaries, had their "woman's share of anguish." They "lived, loved and suffered," and that is what makes them human and approachable. However, these are not common women, they are the Jewish matriarchs. That is, they are regal and noble, but nonetheless not distanced from their people as evidenced by Hyneman's intimate portrayal of Sarah:

> From her our race hath sprang-
> She has given us a dower
> More dear than gems or robes of price,
> Or the pomp of earthy power.
> (*The Leper*, "Sarah" 80, Stanza IV)

Hyneman's treatment of the biblical Miriam differs from that of the matriarchs in several ways. First, her poem is entitled "Miriam's song," rather than just "Miriam." Miriam's art – her music – is at the center of the verse. Secondly, the poem contains a lengthy introduction in which the speaker describes the historical events that preceded Miriam's song. After recounting the fatal defeat of the mighty Egyptian king and his warriors, she devotes the last stanza of the introduction to Miriam's song:

> Now on the air,
> And horne across those waters, comes the sound
> Of woman's voice; exultingly it swells;
> Earth hears it, and rejoices, and the sea
> Flows with a softer murmur to the sound.
> (*The Leper* 86, Stanza V)

Moses, Aaron, and the people of Israel are not mentioned; only the sound of Miriam's song is present. Paraoh's defeat, however, is juxtaposed with Miriam's beautiful song. Nature itself seems to be against Israel's foes; it rejoices at Miriam's song. The poet Miriam, praises God, and Nature actively participates in her song of glory:

> A song, a song of praise to Israel's God,
> Whose strong right arm hath triumphed o'er our foes;
> .....
> Let earth, and sea, and air, repeat again
> The loud hosannahs of our joyful strain.
> (*The Leper*, "Miriam's Song" 86, Stanza I)

In the final stanza of Miriam's song the speaker pays tribute to her heroine. Miriam died long ago, records the poet, but her "fond lips that breathed aloud that joyful prayer" will never be forgotten. She is "weak and powerless," but her task of pruning "the budding branch and bid it bloom for heaven" makes her more powerful than her brothers (*The Leper*, "Miriam's Song" 87). A woman's meekness, the verse implies, is misleading; Miriam's poetry – her art – makes her strong, since the song is eternal. An additional strength of a woman, and of Miriam in particular, is her accord with Nature; she is portrayed as an integral part of Nature, and Nature is in her full command.

Miriam's identity as a poet-singer to whom the women's special "Song of the Sea" is attributed is quite important for the understanding of Hyneman's own identity as a poet and a writer. The biblical Miriam, like Hyneman, uses poetry to celebrate her faith in God and to give confidence to other women. The biblical Miriam "took a timbrel in her hand, and all the women went out after her in dance with timbrels. And Miriam chanted for them, 'Sing to the Lord, for He has triumphed gloriously; Horse and driver He has hurled into the sea'" (*Exodus* 15:20-21). In spite of the haste and fright of the escape from Egypt, Miriam and her Jewish counterparts took with them their musical instruments. Their certainty and faith in the Jewish people's salvation and in their brighter future are unshaken. Zornberg comments that the women leapt into danger with joy. This is what is required – at least from prophets, if not from the lesser mortals: joy and song in the midst of the greatest danger (213-20).

As exemplified by Miriam's song, Hyneman's poetry is aimed at achieving two complementary goals. To begin with, poetry is for Hyneman a tool for praising God. In her poem "The Hour of Death," written just a few weeks after her conversion in 1845, Hyneman's speaker asserts that even at a time when Israel is oppressed and debased it holds fast to its faith and prays to God:

> Then hear, O Israel, your God is one;
> Bow down your heads and glorify *His* name,
> Proclaim his unity from sire to son.
> (*The Leper*, "The Hour of Death" 155-56)

Secondly, as for Miriam, for Hyneman poetry is a means of creating a spiritual union of Jewish women and thus empowering them. In "The Dignity of Woman" and "Woman's Rights," women's softness and dedication attest of their strength. In "Miriam's Song," the poetess's art (both Miriam's and Hyneman's) gives inspiration, faith, and hope, thus deepening the moral strength of her female followers. In spite of the fact that Miriam was punished with leprosy and was sent away from the camp for seven days, the Jewish women refused to move forward until their leader had recovered. The same is metaphorically true for Hyneman. Despite the fact that Hyneman might have felt at times like a "leper," an outcast within the Jewish community, her poetry was regularly published in Jewish periodicals, thus, probably even paradoxically, placing her amongst the chief Jewish artists of her time.

Among Hyneman's "Scriptural Characters," the only other biblical woman besides Miriam who sings a song is Ruth, though there is no mentioning of Ruth's singing in the Bible. Hyneman dedicates two poems to the story of Ruth. The first, "Ruth and Naomi," describes Ruth's complete devotion to her mother-in-law; when Naomi urges Ruth to leave her and return to her Moabian family, Ruth firmly declines the offer, saying:

> I cannot leave thee, mother! In my heart
> There springs a well of such deep tenderness,
> A fountain gushing with such earnest love –

Earnest, untiring love for thee, as spring
Only from God.
(*The Leper*, "Ruth and Naomi" 88, Stanza III)

While many of Hyneman's poems ("Hannah," "Hannah – Mother of Seven Martyrs," "Woman's Rights," etc.) are dedicated to doting mothers, this is the only poem describing boundless daughterly devotion. Like Ruth, who tied her fate with the Jewish family of her deceased husband, Hyneman herself converted and became a devout Jew after the death of her Jewish husband. Both women share a strong belief in God, piety, and a sense of binding devotion to their husbands' faith. Depicting Ruth as a fellow artist strengthens even more powerfully the ties between the poet and her heroine.

In "Ruth's Song," the singer, like Miriam, feels that Nature protects her and Naomi from the night's darkness and the dangers the two women may encounter on their long route:

The pale stars above us
Shed around their pure light
Like eyes that still love us,
Keeping watch through the night.
(*The Leper*, "Ruth's Song" 89, Stanza IV)

Ruth prays for a peaceful night's rest, for slumber that will relieve the travelers from the "toil and their sorrow." It is not only a plea for physical rest but rather a prayer to grant the two miserable widows some spiritual comfort. Nature ("the pale stars") and the "fair angels," who "are keeping their vigils above," willingly respond to Ruth's heartfelt request (*The Leper*, "Ruth's Song" 90). Like the rest of Hyneman's scriptural characters, Ruth's story is commemorative, and she becomes another important member of the Jewish women's "sweet communion." Ruth is rewarded "even here on earth" (when she marries Boaz), and also for eternity – "Ye passed from penury and hopeless grief to an immortal name" (*The Leper*, "Ruth's Song" 90).

Hyneman's other female scriptural characters are divided into two groups: the Mothers in Israel and the Jewish heroines who saved the nation. Esther, whose "meek prayer breathed fervently to God" is one of the women in the latter group (*The Leper*, "Esther" 98). Deborah, who comes "amid havoc and blood" to save her people, is another (*The Leper*, "Deborah" 97). She is described as a "gentle woman," meek in her might, who, in spite of her modesty leaves her "quiet dwelling" to help her people. Deborah succeeds where men – Barak and his army – have failed. Hyneman traces Deborah's might to the heroine's unshaken belief in God and to Deborah's art, her song, which inspired men:

And thou, gentle woman, so meek in thy might,
God-fearing and loving, thou aidest the fight,
And thy song, as we trace it, recalls thee as when
Thy presence gave hope to the fortunes of men.
(Hyneman, *The Leper*, "Deborah" 98, Stanza IX)

A woman's piety and her art empower her, Hyneman's verse declares, without making her unwomanly.

Judith is another brave woman whose power lies in her godliness and patriotic devotion. Hyneman portrays her as "A woman! A fair, lovely flower" who "trembles like a timid dove," but does not hesitate to save her nation by beheading Israel's foe, Holofernes (*The Leper*, "Judith" 103). Hyneman disapproves of the idea that a woman is forced to participate in bloody battles; the natural place for a woman is in her "quiet dwelling," at home. Yet, the delicate and meek woman is at times the only one who can save her people. Judith is thus obliged to mock "at Nature's soft control"; she has no other choice but to kill the enemy (*The Leper*, "Judith" 104). Judith definitely loathes the idea of going to battle; she leaves the violent scene immediately and speeds away with Holofernes' head, praying to God to protect her and her people. The poem ends with a rhetorical question showing Hyneman's discomfort with the need for Judith to take part in a brutal act:

> Oh! not by woman's gentle hand
> Should blood be shed or victory won;
> Yet, for her God, her love, her land,
> What hath not woman done?
> (*The Leper*, "Judith" 104, Stanza V)

The last group of "Scriptural Characters" is dedicated to "The Mothers in Israel." These women – Hannah, Jochebed and Hannah, Mother of Seven Martyrs, – were ready to sacrifice their children for their nation's wellbeing. Jochebed's son Moses is another Isaac, this time sacrificed by his mother rather than his father. The heartbroken Jochebed laments her son, her "pearl," "her jewel without price," her "lamb selected for the sacrifice." The speaker intervenes, trying to soothe the weeping mother:

> Fond, mourning mother, its is heaven's decree;
> In yielding him, thou givest a nation joy –
> Quell, then, the torrent of thine agony,
> And yield to God's own hand thy cherished boy.
> (*The Leper*, "Jochebed" 96, Stanza X)

The speaker's attempt to comfort the suffering of the desolate mother is based on unquestionable religious and patriotic sentiments, in Hyneman's or her speaker's attempt to persuade herself that the private sacrifice will benefit her nation. The mother should yield to God's will, thus ensuring the nation's joy. The speaker again addresses Yochebed as her close companion. She is part of the female "sweet communion"; their "spirits [are] held together" as each of them "once bore...woman's share of anguish" (*The Leper*, "Conclusion" 106).

The poem about Hannah – the Mother of the Seven Martyrs - concludes the series of Scriptural Characters. This poem is the most touching one in the series, portraying a

mother "who seven times died in those she loved" (*The Leper*, "Hannah – the Mother" 106). This mother's story is even more tragic than the stories of Hannah, Samuel's mother, and of Jochebed, Moses's mother. The latter's sons were taken away to become national heroes and leaders, while the seven sons of Hannah died without leaving a trace in the world. This Jewish mother sacrifices her own children so that they will not be forcibly converted to idolatry. Nothing is left to be "handed to posterity" (*The Leper*, "Hannah – the Mother" 105). Whereas every man, says the speaker, "gains a name," while on Earth – one becomes a "patient scholar," another – a "daring chieftain," Hannah's children are nameless; the speaker prays to God that at least the mother's name will be remembered:

> High-hearted mothered! Honored be the name
> Of her who stifled Nature for her God,
> And led her sons to heaven.
> (*The Leper*, "Hannah – the Mother of the Seven Martyrs" 106)

The poem is a tribute to the female "stern warrior" whose suffering made her a "model to mankind." It was published in 1853; Hyneman lost her two sons in 1865. Like most mothers, losing a son, especially after the tragic death of her husband, was her greatest latent anxiety. Ironically, obviously without knowing that a fate similar to that of Hannah and Jochebed awaits her, Hyneman's task, as she confesses in the conclusion to the series, is to create a "sweet communion" with her biblical heroines, a communion based on shared fate which might help all Jewish women to find consolation in their sacrifices.

Bibliography:

Fessenden, Tracy, Fessenden,. *Gendering Religion*. Journal of Women's History 14.1 (2002): 163-68.

Hawthorne, Nathaniel, *The Scarlet Letter: A Romance*. Ed. William, 1974.

Charvat. Columbus: Ohio State UP, 1974. Vol. 1 of *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*. 23 vols.

Hyneman, Rebekah, *The Leper and Other Poems*. Philadelphia: A. Hart, 1853.

---. *The Lost Diamond*. Occident and American-Jewish Advocate 19 (March 1862): 551-55; 20 (April 1862), 10-15; (May 1862), 71-75; (June 1862), 117-23; (July 1862), 163-71.

---. *Jewish Mother's Last Letter*. 22 June 1864. Jewish-American History Documentation Foundation, Inc. 27 May 2007. www.jewish-history.com /Hyneman/ Default. htm.

---. *Rebekah Hyneman's Conversion to Judaism*. Jewish-American History Documentation Foundation, Inc. 27 May 2007, accessed 10 November 2006; available from www.jewish-history.com/Hyneman/ Default.htm.

---. *Biography of Rebekah Hyneman*. May 27, 2007, accessed 10 November 2006; available www.jewish-history.com/Occident/volume3 /feb1846/adherence.html.

---. *The Fatal Cosmetic: Mystery Novella*. Serialized in Masonic Mirror and Keystone, 1853.

---. *The Doctor*. Serialized in *Masonic Mirror and Keystone*, 1860.

Karp, Abraham, J. *Haven and Home: A History of the Jews in America*. New York: 1985.

Koppelman, Susan, *Preliminary Sketch of the Early History of U.S. Women's Short Stories*. Journal of American & Comparative Cultures 22. 2 (1999): 1-6.

Lichtenstein, Diane, *Fannie Hurst and Her Nineteenth-Century Predecessors. Nineteenth-Century Predecessors*. Studies in American-Jewish Literature 7.1 (1988): 26 – 38.

---. *Writing Their Nations: The Tradition of Nineteenth-Century American- Jewish Women Writers*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.

Ryan, Mary, P. *Womanhood in America. from Colonial Times to the Present*. New York: New Viewpoints, 1975.

Sontag, Susan, *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1978.

Tompkins, Jane, P. *Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction, 1790-1860*. Oxford University Press, 1985.

Welter, Barbara, *The Cult of True Womanhood: 1820-1860*. American Quarterly 18, No. 2, Part 1 (Summer, 1966), pp. 151-174.

Zornberg, Aviva, *The Particulars of Rapture: Reflections on Exodus*. New York: Doubleday, 2001.

ირინა რაბინოვიჩი
(ისრაელი)

რებეკა ჰაინმენის პოეზია: ხელოვანის პორტრეტი, როგორც „დედა და ცოლი ისრაელში"

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: იუდაიზმი, დედობა, განსხვავებულობა, გაუცხოება, დიასპორა.

რებეკა დაიბადა პენსილვანიაში 1816 წელს. მისი დედა გერმანელი ებრალი, სარწმუნოებით ქრისტიანი, მაღაზიის მეპატრონე იყო. მოგვიანებით რებეკამ სარწმუნოება შეიცვალა და იუდაიზმს ეზიარა, რის შემდეგაც მისი ნამუშევრები რეგულარულად იბეჭდებოდა პრესაში.

1853 წელს ჰაინმენმა გამოაქვეყნა კრებული, სადაც ოთხმოცზე მეტი ლექსი შევიდა, სახელწოდებით „კეთროვნები და სხვა ლექსები". მიუხედავად იმისა, რომ ჰაინმენმა მნიშვნელოვანი ლიტერატურული წვლილი შეიტანა როგორც ებრაელ, ასევე, ზოგადად, მკითხველთა წრეებში, მისი შემოქმედება აბსოლუტურად უგულებელყოფილი იყო.

რამდენადაც ჩემთვის ცნობილია, ჰაინმენის ლიტერატურულ მოღვაწეობის შესახებ არავითარი კვლევა არ ჩატარებულა.

ჰაინმენის ლექსების უდიდესი ნაწილი უკავშირდება ებრაულ თემატიკას, როგორიცაა ებრაული დღესასწაულები, ბიბლიური პერსონაჟი ქალები, ჰიმნები და სხვ. გარდა პიროვნული პრეზენტაციებისა, ჰაინმენის პოეზიას აქვს ფართო პოლიტიკური და სოციალური საზღვრები.

ჰანს-გეორგ გადამერი
(1900-2002)

გაგების წრის შესახებ*

ჰერმენევტიკული წესი, რომ *მთელი* **(das Ganze)** *ნაწილიდან* **(das Einzelne),** ხოლო *ნაწილი მთელიდან* გამომდინარე უნდა გავიგოთ, ანტიკური რიტორიკიდან მომდინარეობს და თანამედროვე ჰერმენევტიკამ მჭევრმეტყველების ხელოვნებიდან გაგების ხელოვნებაზე გადმოიტანა. ეს გახლავთ წრიული ურთიერთმიმართება, რომელიც აქაც არის და იქაც. *მთელი,* რომელშიც გარკვეული საზრისია ნაგულისხმები, მაშინ ხდება გასაგები, როდესაც *ნაწილები,* რომლებიც *მთელიდან* გამომდინარე განისაზღვრებიან, თავის მხრივ ამ *მთელს* განსაზღვრავენ.

ასე წარიმართება გაგების პროცესი *მთელიდან ნაწილისაკენ* და უკან *მთელისაკენ.* ხოლო ამოცანაა, მიზანმიმართული წრიული სვლით მიგნებული/გაგებული აზრის გაფართოება და განვრცობა. ყოველი *ცალკეულის მთელთან* თანხვედრა *გაგების* **(Verstehen)** მართებულობის კრიტერიუმია. ამ თანხვედრის არარსებობა *გაგების* მარცხს ნიშნავს.

ჰერმენევტიკული წრე **(der hermeneutische Zirkel)** *ნაწილისა* და *მთელის* შესახებ შლაიერმახერმა** როგორც ობიექტური, ისე სუბიექტური თვალსაზრისით ერთმანეთისაგან განასხვავა. როგორც ცალკეული სიტყვა ეკუთვნის ტექსტის მთლიანობას, ასევე ცალკეული ტექსტი მიეკუთვნება შესაბამის ლიტერატურულ ჟანრს, ან მწერლის შემოქმედების მთლიანობას, ხოლო მწერლის შემოქმედება — შესაბამის ლიტერატურულ მიმდინარეობას. მეორე მხრივ, იგივე ტექსტი, როგორც შემოქმედებითი აქტის მანიფესტაცია, მიეკუთვნება ავტორის *სულიერი/შინაგანი ცხოვრების ერთობლიობას* **(das Ganze des Seelenlebens).** შლაიერმახერის მიხედვით სწორედ ამგვარი ობიექტური და სუბიექტური ერთიანობის საფუძველზეა შესაძლებელი სრულყოფლი გაგება. ამ თეორიაზე დაყრდნობით შემდგომ დილთაი*** საუბრობს „სტრუქტურისა“ და „ერთ მთავარ წერტილში ცენტრირების“ **(“Zentrierung in einem Mittelpunkt”)** შესახებ, საიდანაც გამომდინარეობს *მთელის* გაგება. ამგვარად კი დილთაი გვერდს უვლის ისტორიულ სიბრტყეს **(“die geschichtliche Welt”)** და ყოველგვარი ინტერპრეტაციის საფუძველმდებ პრინციპად აცხადებს, რომ ტექსტი თავად ტექსტიდან ამოსვლით **(aus sich selbst)** უნდა გავიგოთ.

მაგრამ ისმის კითხვა: თავად *გაგების წრიული მოძრაობა* რამდენად ზუსტადაა გაგებული. ის, რაც შლაიერმხერმა სუბიექტურ ინტერპრეტაციად განავითარა, სავსებით უნდა უკუვაგდოთ. როდესაც ჩვენ ტექსტის გაგებას ვცდილობთ, ჩვენ ჩვენი თავი ავტორის *სულიერ წყობაში* **(seelische Verfassung)** კი არ შეგვყავს,

---

* ლიტმცოდნეობითი ინტერესებიდან გამომდინარე, იბეჭდება მცირე შემოკლებით (მთარგ.).

** იგულისხმება გერმანელი რელიგიის ფილოსოფოსი, თეოლოგი და პლატონის ფილოსოფიის გერმანულ ენაზე მთარგმნელი ფრიდრიხ შლაიერმახერი (1868-1834), რომელმაც პირველმა ჩამოაყალიბა ჰერმენევტიკის, როგორც ტექსტის განმარტებისა და გაგების ხელოვნების, საფუძვლები ნაშრომში „ჰერმენევტიკა და კრიტიკა“ (postum 1838). (მთარგ.).

*** იგულისხმება გერმანელი ფილოსოფოსი, *სიცოცხლის ფილოსოფიის* წარმომადგენელი ვილჰელმ დილთაი (1833-1911). (მთარგ.).

არამედ (თუკი მაინც და მაინც *თავი თავის შეყვანაზე* **(Sichversetzen)** ვისაუბრებთ) ჩვენი თავი მის თვალსაზრისში შეგვყავს.

ეს სხვა არაფერია, თუ არა ის, რომ, რის შესახებაც სხვა გვესაუბრება, მის მართებულობას მხედველობაში ვიღებთ და ვაღიარებთ. უფრო მეტიც: თუკი ჩვენ გაგება გვსურს, სხვისი არგუმენტების კიდევ უფრო გამყარებას უნდა შევეცადოთ. ამგვარი რამ უკვე საუბარში ხდება, ხოლო დაწერილის გაგების დროს უფრო მეტად, ვინაიდან ჩვენ იმ *საზრისშემცველის* **(Sinnhaftes)** განზომილებაში ვმოძრაობთ, რომელიც, თავისთავად, გასაგები მოცემულობაა, და რომელიც არანაირ მოტივაციას არ გვაძლევს იმისა, რომ მოცემული *საზრისი* მაინც და მაინც სხვის სუბიექტურობას დავუკავშიროთ (ე. ი. „ავტორის სულიერი/შინაგანი ცხოვრების ერთობლიობას“, ანუ, ავტორის *სულიერ წყობას* — მთარგ.). ამგვარად, ჰერმენევტიკის ამოცანა, სულთა იდუმალი კომუნიკაციის წვდომა კი არა, არამედ *საერთო საზრისში* **(“am gemeinsamen Sinn”)** წილნაყარობის მოპოვებაა.

მაგრამ ამ წრის არც ობიექტური მხარე, — ისე, როგორც ამას შლაიერმახერი აღწერს — შეესაბამება საქმის ნამდვილ არსს. ყოველგვარი გაგებინებისა და გაგების მიზანია *თანხმობა/თანხვედრა არსებითში* **(Einverständnis in der Sache).** შესაბამისად, ჰერმენევტიკის მუდმივი ამოცანაა, დარღვეული *თანხმობის/თანხვედრის* **(Einverständnis)** აღდგენა. ამას ჰერმენევტიკის ისტორიაც ადასტურებს. გავიხსენოთ ნეტარი ავგუსტინე, რომლის თანახმადაც ძველი აღთქმა ქრისტიანული მოძღვრებით უნდა იქნას განმარტებული. ან გავიხსენიოთ პროტესტანტიზმის ადრეული პერიოდი, რომლის წინაშეც იგივე პრობლემა იდგა, და ბოლოს, გავიხსენოთ განმანათლებლობა, რომლის მიხედვითაც ტექსტის „სრულყოფილი გაგება“ **(“der vollkommene Verstand”)** ისტორიული ინტერპრეტაციის გზით მიიღწევა.

არსებითი სიახლე მაშინ იჩენს თავს, როდესაც რომანტიზმი და შლაიერმახერი, ტრადიციის უწყვეტობას (ანუ, ისტორიზმის პრინციპს — მთარგ.), აღარ განიხილავენ ყოველგვარი ჰერმენევტიკული მიდგომის საფუძვლად, რამდენადაც ისინი თავიანთ მიდგომას უნივერსალობის პრინციპზე აფუძნებდნენ. ხოლო შლაიერმახერის უშუალო წინამორბედი, ფილოლოგი ფრიდრიჰ ასტი* ჰერმენევტიკის ამოცანებს/მიზნებს სიღრმისეულად იაზრებდა, როდესაც ის მოითხოვდა, რომ *ჰერმენევტიკას* თანხმობა უნდა დაემყარებინა ანტიკურობასა და ქრისტიანობას შორის — ახლებურად განჭვრეტილ ანტიკურობასა და ქრისტიანულ ტრადიციას შორის. განმანათლებლობისაგან განსხვავებით ეს უკვე სრულიად ახალი მიდგომაა, ვინაიდან აქ საქმე ტარდიციული გადმოცემის ავტორიტეტულობასა და კრიტიკული გონების ურთიერთმიმართებას კი არ ეხება, არამედ ტრადიციის ორ ელემენტს შორის ურთიერთმიმართებას, რომლის მიზანია მათი მორიგება/შერიგება.

მე მგონია, რომ ამგვარი სწავლება ანტიკურობისა და ქრისტიანობის ერთიანობის შესახებ ჰერმენევტიკისათვის შეიცავს ჭეშმარიტების მომენტს, რაც შლაიერმახერმა და მისმა მიმდევრებმა უსამართლოდ უკუაგდეს. ფრ. ასტმა თავის სპეკულატური ენერგიის ძალმოსილების წყალობით გაგვაფრთხილა, რომ ისტორიაში წარსული გვეძებნა და არა აწმყოს ჭეშმარიტებანი. ამ ფონზე კი შლაიერმახერის ჰერმენევტიკული მიდგომა მეთოდოლოგიურ ცდომილებას შეიცავს.

* ფრიდრიჰ ასტი (1778–1841), გერმანელი ფილოსოფიის ისტორიკოსი და კლასიკური ფილოლოგიის პროფესორი. ჰერმენევტიკაში მისი მთავარი ნაშრომია „ძირითადი მიმართულებანი გრამატიკაში, ჰერმენევტიკასა და კრიტიკაში“ (1808). (მთარგ.).

ყოველი მართლზომიერი *განმარტება* **(Auslegung)** უნდა მოერიდოს ტექსტს *თავს მოახვიოს საკუთარი მიგნებები* **(die Willkür der Einfälle)** და საკუთარი შეზღუდული *საზროვნო ჩვევები* **(Denkgewohnheiten),** განმმარტებლის მზერა თავად ტექსტის *საგანთა არსზე* **(auf die Sachen)** უნდა იყოს მიმართული. ტექსტის *საგანთა არსის* გათვალისწინება, ცხადია, ინტერპრეტატორის ერთჯერადი „მარჯვე" გადაწყვეტილება არაა, არამედ მართლაც უპირველესი, მუდმივი და საბოლოო ამოცანა. მნიშვნელოვანია, რომ მზერა მყარად და მუდმივად იყოს მიპყრობილი ტექსტის *საგანთა არსზე,* რომ ამგვარად ავირიდოთ ცდომილებანი, რომლებიც განმმარტებელს მუდმივად ხვდება გზაზე. ვისაც ტექსტის გაგება უნდა, აკეთებს მონახაზს. ის თავისთვის წინასწარ მოხაზავს *მთელის საზრისს* **(den Sinn des Ganzen),** როგორც კი ტექსტში პირველივე საზრისისეული რამ ჩნდება. ის კი ჩნდება იმიტომ, რომ ტექსტს განსაზღვრული *საზრისის მოლოდინის* **(Erwartungen auf einen Sinn)** განწყობით ვკითხულობთ. სწორედ ამ წინასწარი მონახაზის შემუშავებაში მდგომარეობს იმის გაგება, რაც ტექსტში *მუნ მყოფობს* **(dasteht)** (ხოლო ამ *წინასწარი მონახაზის* **(Vorentwurf)** კორექტირება, ცხადია, მუდმივად ხდება იმის მიხედვით, რაც უფრო ვუღრმავდებით შემდგომ ტექსტის საზრისს).

ამგვარად, ყოველი *წინასწარი მონახაზი* შესაძლოა დაექვემდებაროს რევიზიას და ერთის ნაცვლად ტექსტის ძირითადი საზრისის რამდენიმე *მონახაზი* **(Entwurf)** იქნას შემუშავებული; ასევე, შესაძლოა ურთიერთდაპირისპირებული *მონახაზები* ერთმანეთს შევუდაროთ და გადავამუშაოთ, ვიდრე ძირითადი საზრისი საბოლოოდ არ დადგინდება. აქ კი ცხადია, რომ განმარტება წარიმართება ტექსტზე *წინასწარი თვალსაზრისის* **(Vorbegriff)** შემუშავების საფუძველზე, რომელსაც შესატყვისი *საბოლოო თვალსაზრისი* **(Begriff)** ცვლის. *მონახაზის* სწორედ ეს მუდმივი *ხელახალი შემუშავება* **(Neu-Entwerfen),** რომელიც გაგებისა და განმარტებისას აზრთა მსვლელობას განსაზღვრავს, არის ის პროცესი, რომელსაც ჰაიდეგერი* აღწერს. ვინც გაგებას ცდილობს, შესაძლოა მცდარი *წინასწარი თვალსაზრისი* **(Vor-Meinung)** შეიმუშაოს, რომელიც ტექსტის *საგანთა არსს* არ შეესაბამება. მაგრამ გაგების პროცესში მუდმივ ამოცანად დგას, განმმარტებელმა გაბედოს მართებული, ტექსტის *საგანთა არსის* შესატყვისი *წინასწარი მონახაზის* შემუშავება, ე. ი. იმ *წინასწარი დაშვებს* **(Vorwegnahme)** შემუშავება, რომელის მართებულებაც შემდგომ ტექსტის *საგანთა არსთან* მიმართებისას დადგინდება. აქ სხვა „ობიექტურობა" არ არსებობს, თუ არა მართებული *წინასწარი თვალსაზრისის* შემუშავებით მიღწეული ობიექტურობა. სწორედ რომ კეთილგონივრულია ქმედება, როდესაც *განმმარტებელი* **(Ausleger)** ტექსტს საკუთარ თავში შემუშავებული *წინასწარი თვალსაზრისის* საფუძველზე კი არ მიუდგება, არამედ საკუთარი მოსაზრების ლეგიტიმურობასა და მართებულობის თავად ტექსტის *საგანთა არსის* გათვალისწინებით გადაამოწმებს.

ეს საფუძვლიანი მოთხოვნა უნდა გავიაზროთ როგორც იმ მეთოდის რადიკალიზება, რომელსაც ჩვენ რეალურად ყოველთვის ვიყენებთ: იმის მიუხედავად, ვინმეს ვუსმენთ, თუ რაიმეს ვკითხულობთ, მოსმენილსა ან ტექსტის შინაარსზე

* მარტინ ჰაიდეგერი (1889-1976), ცნობილი გერმანელი ფილოსოფოსი, ეგზისტენციალიზმის ერთერთი ფუძემდებელი. მისი მთავარი ნაშრომია „ყოფნა და დრო" („Sein und Zeit") (1927). გადამერი ჰაიდეგერის მოწაფე იყო. (მთარგ.).

არანაირი საკუთარი წინასწარი თავალსაზრისი არ უნდა შევიმუშაოთ, ე. ი. აქ საკუთარი თვალსაზრისები უნდა დავივიწყოთ (ანუ, აქ გადამერი ხაზს უსვამს, რომ მოსმენილ და წაკითხულ ტექსტს საკუთარი სუბიექტური თვალსაზრისები გარედან არ მოვხავიოთ თავს — მთარგ.). ასეთ შემთხვევაში უფრო მეტად გახსნილი ვიქნებით სხვისი აზრის, ან ტექსტის საზრისის მიმართ და საკუთარი თვალსაზრისების ერთობლიობას ან თავად ტექსტის სახზრისს მივუსადაგებთ, ან ჩვენს თვალსაზრისებს სხვის თვალსაზრისს დავუქვემდებარებთ. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ჩვენს შესაძლო თვალსაზრისთა მრავალფეროვნების ფარგლებში — ე. ი. იმის ფარგლებში, სადაც ჩვენ ჩვენთვის რაიმე აზრიანის მიგნებას ველით — ყველაფერი არ არის შესაძლებელი, და ვინც იმას კარგად არ მიუგდებს ყურს, რასაც სხვა რეალურად ამბობს, მაშინ ის თავად საკუთარი *სავარაუდო თვალსაზრისების* **(Sinnerwartungen)** მრავალფეროვნებაშიც ვერ გაერკვევა.

ჰერმენევტიკა, ჰერმენევტიკული მიზანდასახულობა თავისთავად სვამს კითხვას (ტექსტის) *საგანთა არსის* შესახებ და ეს მიზანდასახულობა მუდმივად ამ კითხვის მიერაა დეტერმინებული. ასე კი ჰერმენევტიკული ქმედება მყარ საფუძველს მოიპოვებს. შესაბამისად, ვისაც გაგება სურს, ის უკვე საკუთარი *წინასწარი თვალსაზრისის* შემთხვევითობას იმთავითვე აღარ დაეყრდნობა, თავად ტექსტის თვალსაზრისს ჯიუტად და თანმიმდევრულად აღარა წაუყრუებს და მცადრი გაგებაც უკუგდებულ იქნება. ვისაც ტექსტის გაგება სურს, ის უმეტესად მზადაა, თავად ტექსტს *ათქმევინოს რაიმე* **(reden lassen).** ამიტომ, ჰერმენვტიკულად გაწვრთნილი *გონება/ცნობიერება* **(Bewusstsein)** ტექსტის *სხვაგვარობის* **(Andersheit)** მისაღებად იმთავითვე მზად უნდა იყოს. ასეთი მზადყოფნა კი, ცხადია, განმმარტებლისაგან არც საქმიან „ნეიტრალიტეტს", და არც თვითგანეიტრალებას არ ითხოვს, არამედ გულისხმობს, საკუთარ წინასწარ შემუშავებულ *წინარე შეფასებებისა* **(Vorurteil)** და *წინარე თვალსაზრისებისადმი* **(Vormeinung)** შეიმუშაოს *დისტანცირებული მიდგომა* **(abhebbare Aneignung).** მნიშვნელოვანია, რომ საკუთარი *წინასწარ შემუშავებული თვალსაზრისი* **(Voreingenommenheit)** ვაკონტროლოთ, რათა ამით ტექსტი თავის *სხვაგვარობაში* დაფუძნდეს. ამგვარად კი შეიქმნება შესაძლებლობა იმისა, რომ ტექსტის *საგანთა არსი/ჭეშმარიტება* გამოვლინდეს (ანუ, გამოვლინდეს თავად ტექსტის სათქმელი, გამოვლინდეს ის, რასაც ტექსტი ჩვენ გვაუწყებს, გამოვლინდეს სწორედ ის საზრისი, რითაც ტექსტი ჩვენ მოგვმართავს, ანუ, საბოლოო ჯამში გამოვლინდეს ტექსტის ჭეშმარიტი საზრისი — მთარგ.). [...]

შედეგად, *გააზრებულ, გაცნობიერებულ მიდგომებზე* **(metodisches Bewustsein)** დაფუძნებული გაგების პროცესი საკუთარი *წინასწარი ვარაუდების* **(Antizipationen)** რეალიზებისკენ/დაფუძნებისაკენ კი არ მიისწრაფვის, არამედ მათ წინასწარ აცნობიერებს, რათა შემდგომ ისინი აკონტროლოს და ამგვარად ტექსტის *საგანთა არსის* მართებული გაგება დააფუძნოს. სწორედ ამას გულისხმობდა ჰაიდეგერი, როდესაც ის მოითხოვდა, რომ თავად *საგანთა არსის* გათვალისწინებით შემუშავებული *განზრახვის* **(Vorhabe),** *წინასწარი განჭვრეტისა* **(Vorsicht)** და *ქმედების* **(Vorgriff)** საფუძველზე სამეცნიერო თემა „გაგვემყარებინა".

ამგვარად, ჰაიდეგერის ანალიზში *ჰერმენვტიკული წრე* **(der hermeneutische Zirkel)** სრულიად ახალ მნიშვნელობას იძენს. აქამდე არსებულ თეორიებში გაგების წრიული სტრუქტურა მუდამ *ცალკეულისა* და *მთელის* ფორმალური ურთიერთმი-

მართების ფარგლებში რჩებოდა, სადაც სუბიექტური მიდგომა გადამწყვეტი იყო — მთელის ინტუიციური წინასწარდაშვება და შემდგომ *ცალკეულში მთელის* გამოვლინების წარმოჩენა და ახსნა. ამ თეორიაში წრიული მოძრაობა აქეთ და იქით (ე.ი. მთელიდან ნაწილისაკენ და ნაწილიდან მთელისაკენ — მთარგ.) ტექსტში კი არა, „ტექსტთან", (ე. ი. ტექსტის ფარგლებს მიღმა — მთარგ.) წარიმართებოდა, სადაც ტექსტის სრულყოფილი *გაგება* გამორიცხული იყო. *გაგება* კი კულმინირდებიდა დივინატორულ აქტში (ინტუიტიურ გამო/ამოცნობაში), რაც მთლიანად ავტორს (ე. ი. ავტორის „სულიერ წყობას" — მთარგ.) მიემართებოდა და აქედან გამომდინარე, ყველაფერ სხვას და უცხოს, რაც ტექსტშია, აუქმებდა. ამის საპირისპიროდ ჰაიდეგერი შეიცნობს, რომ ტექსტის გაგებას მუდმივად განსაზღვრავს *წინარე თვალსაზრისის* წინმსწრაფველი მოძრაობა. რაზეც ჰაიდეგერი აქ მიუთითებს, სხვა არაფერია, თუ არა *ისტორიული ცნობიერების* **(das historische Bewusstsein)** კონკრეტიზაციის აუცილებლობა. ამგვარად კი მოთხოვნილია, საკუთარი *წინარეაზრებისა* **(Vormeinung)** და წინასწარ შემუშავებული თვალსაზრისების კონტროლი და გაგების პროცესის ისტორიული ცნობიერებით (ანუ, ისტორიზმის პრინციპით — მთარგ.) გამსჭვალვა, რათა ისტორიულად სხვაგვარის შემეცნებამ და ისტორიული მეთოდების გამოყენებამ ის არ გამორიცხოს, რაც მასშია ჩადებული.

მთელისა და *ნაწილის* ურთიერთმიმართების წრე, რომელიც ყველანაირ გაგებას უდევს საფუძვლად, ჩემი აზრით, კიდევ სხვა დამატებითი განსაზღვრებითა და შინაარსითაც უნდა გაფართოვდეს, რასაც მე *„სრულყოფილების წინასწარდაშვებას"* **("Vorgriff der Vollkommenheit")** ვუწოდებ. ეს წინასწარდაშვება ხაზს უსვამს, რომ მხოლოდ ისაა გასაგები, სადაც აზრი *სრულყოფილად* გვეძლევა **(eine vollkommene Einheit von Sinn).** *(აზრის) სრულყოფილების წინასწარდაშვებას* ჯერ კიდევ იმ მომენტში წამოვაყენებთ, როცა წიგნს ვკითხულობთ ხოლმე.მხოლოდ მაშინ, როდესაც ეს წინაპირობა არ ვლინდება და ტექსტი გაგუგებარი ხდება, ჩვენ ამ წინაპირობას (ე. ი. ტექსტის აზრობრივი შინაარსის სრულყოფილ გამოვლენას — მთარგ.) კითხვის ნიშნის ქვეშ ვაყენებთ, ეჭვი შეგვაქვს ტექსტში მოცემულ *გადმოცემაში* **(Überlieferung)** და ვცდილობთ მის კორექტირებას.

(აზრის) სრულყოფილების წინასწარდაშვება, რომელიც ყველა ჩვენს გაგებას წინ უძღვის, თავად წარმოჩნდება როგორც ტექსტის შინაარსის განმსაზღვრელი მთლიანობა. აქ მხოლოდ იმანენტური *აზრის მთლიანობა* **(immanente Sinneinheit)** კი არაა წინაპირობად მოცემული, რომელიც მკითხვლს ორიენტაციას ანიჭებს, არამედ ის, რომ მკითხველისმიერი გაგება მუდმივად წარიმართება იმ *ტრანსცენდენტური საზრისის მოლოდინისაგან* **(transzendente Sinnerwartung),** რომელიც ტექსტში ნაგულისხმები აზრის ჭეშმარიტების **(Wahrheit)** საფუძველზე წარმოიქმნება. ეს ის ვითარებაა, როდესაც წერილის მიმღები წერილში მოცემულ ამბებს/ცნობებს, საგნებსა და მოვლენებს, ანუ იმას, რაც მან უნდა გაიგოს, იმთავითვე წერილის დამწერის თვალით ხედავს, ე. ი. იმას მიიჩნევს, ჭეშმარიტებად/სიმართლედ, რასაც წერილის ავტორი წერს, და არ ცდილობს თავად წერილის დამწერის თვალთახედვის გაგებას. და ისევე როგორც ჩვენ გვჯერა წერილის დამწერის ინფორმაციების, რადგან ის იმ დროს იქ იყო და უკეთ იცის საქმის ვითრება, ასევე, ჩვენც *ისტორიულად გადმოცემული ტექსტი* **(überlieferter Text)** გვაძლევს მიმართულებას, რომ მან უკეთ იცის საქმის ვითარება, ვიდრე ჩვენმა საკუთარმა *წინარე თვალსაზრისებმა*

(Vormeinungen). ამგვარად, *სრულყოფილების წინასწარდაშვება* მხოლოდ იმას კი არ გულისხმობს, რომ ტექსტმა საკუთარი *აზრი* **(Sinn)** სრულყოფილად უნდა გამოთქვას/გამოთქმა უნდა შეძლოს, არამედ იმასაც, რომ ის, რასაც ტექსტი ამბობს, სრულყოფილი/სრული ჭეშმარიტებაა **(Wahrheit).** *გაგება* პირველ რიგში გულისხმობს ტექსტში მოცემულ საგანთა არსის წვდომას **(sich in der Sache verstehen),** ხოლო, მეორე რიგში, სხვისი თვალსაზრისის წამოწევასა და გაგებას. ამგვარად, უპირველესი ჰერმენევტიკული წინაპირობაა იმის *საგანთა არსში წვდომა* **(Sachverständnis),** იმ საგანთა არსთან *საქმის ქონა* **(das Zutun-Haben),** რაც ტექსტშია. სწორედ ამითაა განპირობებული *სრული/მთლიანი აზრის* **(einheitlicher Sinn)** დაფუძნება და აქ ვლინდება იმ მიდგომის არსი, რასაც ჩვენ *სრულყოფილების წინასწარდაშვება* ვუწოდეთ. ხოლო საფუძველმდები და საერთო *წინარე შეფასების* **(Vorurteile)** საფუძველზე ხორცს ისხამს *მიკუთვნებულობის მომენტი* **(Zugehörigkeit),** ანუ ისტორიულ-ჰერმენევტიკული მიდგომა ითვალისწინებს ტრადიციის ფაქტორს (აქ გადამერი ხაზს უსვამს ტექსტში ასახულ და ინტენცირებულ კონკრეტულ ისტორიულ ეპოქაში მოცემულ ობიექტურ ისტორიულ კონტექსთა ჯამს და არა ამა თუ იმ ისტორიულ ეპოქაში მოღვაწე ამა თუ იმ ცალკეული ავტორის სუბიექტურ თვალსაზრისს — მთარგ.).

ჰერმენევტიკა იქიდან უნდა ამოვიდეს, რომ ვისაც გაგება სურს, უშუალოდ ტექსტის *საგანთა არსს* **(die Sache),** ანუ *ისტორიულ გადმოცემას* **(Überlieferung)** (ე. ი. ობიექტურ ისტორიულ კონტექსტს — მთარგმ.) უნდა დაუკავშიროს გაგების პროცესი და ტექსტში მოცემულ ტარდიციასთან უნდა დაამყაროს კავშირი, საიდანაც *ისტორიული გადმოცემა* გვესაუბრება. მეორე მხრივ, ჰერმენევტიკულმა ცნობიერებამ ისიც იცის, რომ მას ამ *საგანთა არსთან* თავისთავადი ერთობა არ გააჩნია, როგორც ეს უწყვეტი ტარდიციისთვისაა დამახასიათებელი. მათ შორის არსებობს *მშობლიურობისა* და *უცხოობის* პოლარობა და აქ ჰერმენევტიკის ამოცანაა, რომ მან შლაიერმახერის მსგავსად ეს პოლარობა „ფსიქოლოგიურად“ კი არ დაძლიოს — ინდივიდუალობის საიდუმლოს გათვალისწინებით (ე. ი. ავტორის შინაგანი სულიერი სამყაროს გათვალისწინებით — მთარგ.), არამედ ჭეშმარიტად ჰერმენევტიკულად, ანუ, *თქმულის* **(Gesagtes),** ტექსტში *გამოთქმულის* გათვალისწინებით: ანუ, ჰერმენევტიკამ უნდა გაიგოს ის *ენა,* რომლის საშუალებით ჩვენ *ისტორიული გადმოცემა* მოგვმართავს, უნდა გაიგოს *თქმა* **(die Sage),** რომელსაც *ისტორიული გადმოცემა გვეუბნება* **(uns sagt).** პოზიცია *მშობლიურობასა* და *უცხოობას* შორის, რომელსაც ჩვენ *ისტორიული გადმოცემა* გვიქმნის, არის შუაში ყოფნა ისტორიულად ნაგულისხმებ, დისტანციაზე მყოფ საგნებსა (ე. ი. ისტორიული კონტექსტი — მთარგ.) და ტრადიციაზე მიკუთვნებულობას (ე. ი. ჰერმენევტის საკუთარი იდეოლოგიური პოზიციები — მთარგ.) შორის. ჰერმენევტიკის ჭეშმარიტი ადგილი სწორედ ამ *შორისშია* **(in diesem Zwischen).**

სწორედ ამ შუაგულიდან, რომელიც ჰერმენევტიკის უმთავრსი ადგილია, იღებს სათავეს ის, რაც აქამდე ჰერმენევტიკაში უგულვებელყოფილი იყო და რაც ახლა მისი უმთავრესი ასპექტია: *დროში დისტანცია* **(Zeitenabstand)** და მისი მნიშვნელობა გაგების პროცესისათვის. *დრო,* თავისთვად, არ არის ის უფსკრული, რომელიც უნდა გადაილახოს, რომელიც თითქოსდა დისტანციას ამყარებს; არამედ, სინამდვილეში *დრო* სწორედ ის საფუძველია, სადაც აქტუალური გაგება

იდგამს ფესვს. ამიტომ, *დროში დისტანცია* არ არის ის მოცემულობა, რომელიც უნდა დაიძლიოს. დროში დისტანციის დაძლევა ისტორიზმისთვის იყო ის ნაივური წინაპირობა, რომლის მიხედვითაც, თითქოს ეპოქის სული უნდა შევიგრძნოთ, მისი ცნებებით და წარმოდგენებით უნდა ვიაზროვნოთ, და არა საკუთარით, რის საფუძველზეც მოვიპოვებთ ისტორიულ ობიექტურობას.

სინამდვილეში, *დროში დისტანცია* უნდა გავიაზროთ, როგორც *გაგების* წარმართვის პროდუქტიული და პოზიტიური შესაძლებლობა. *დროში დისტანცია* ხომ უწყვეტი ტარდიციითა და გადმოცემებითაა აღვსილი, რომლის ჭრილში ჩვენ მთელი *ისტორიული გადმოცემის* განჭვრეტა შეგვიძლია. აქ ცუდი არ იქნება, *პროცესის/ხდომილების* **(Geschehen)** ჭეშმარიტ პროდუქტიულობაზე ვისაუბროთ. ყოველი ჩვენთაგანი გრძნობს საკუთარ შეფასებათა უძლურებასა და უსუსურობას, როდესაც დროში დისტანცირების არქონა მყარ კრიტერიუმებს არ გვთავაზობს. ამიტომაცაა, რომ თანამედროვე ხელოვნების შეფასება მეცნიერებას გაურკვევლობასა და უძლურებაში ამყოფებს: ძირითადად, ეს უკონტროლო *წინასწარი შეფასებანია* **(Vorurteile),** რომლებიც თანამედროვე ხელოვნებას ზერეზონანსს ანიჭებენ, და რომელთა საფუძველზეც ჩვენ შემდგომ წარმოდგენას ვიქმნით თანამედროვე ხელოვნებაზე. ამ *წინასწარ შეფასებებს* ხელოვნების ნიმუშების ჭეშმარიტი არსის გაგებასთან არაფერი აქვთ საერთო. მხოლოდ და მხოლოდ ამგვარ აქტუალურ მიმართებათა უკუგდების შედეგადაა შესაძლებელი ხელოვნების თანამედროვე ნიმუშების ნამდვილი არსის წვდომა და იმის გაგება, რაც მათშია ნათქვამი. *ჭეშმარიტი საზრისის გამოხშირვა/გაფილტვრა* **(die Herausfilterung des wahren Sinns),** რომელიც ტექსტსა ან ხელოვნების ქმნილებაშია ჩადებული, უსასრულო პროცესია. *დროში დისტანცია,* რომელიც ამ ფილტრაციას ბიძგს აძლევს და წარმართავს, მუდმივ მოძრაობასა/გადაადგილებასა და დროში განფენილობას გულისხმობს და სწორედ ეს არის ის პოზიტიური მხარე, რომელიც ასე მნიშვნელოვანია გაგების პროცესისათვის. იგი იმ *წინასწარ შეფასებებს* **(Vorurteile)** ანეიტრალებს, რომლებიც ცალმხრივი ბუნებისანი არიან და იმ *წინარე მოსაზრებებს* წამოსწევს წინ, რომლებიც ჭეშმარიტ გაგებას უწყობენ ხელს.

სწორედ *დროში დისტანციის* საფუძველზე ძალუძს გადაწყვიტოს ჰერმენევტიკამ პრობლემა, რასაც ჭეშმარიტი *წინარე შეფასებების* ყალბი *წინარე შეფასებებისაგან* **(Vorurteile)** გამიჯვნა ჰქვია. ჰერმენევტიკაში გაწაფული ცნობიერება აქ *ისტორიულ ცნობიერებას* **(ein historisches Bewusstsein)** ეყრდნობა. ეს *ისტორიული ცნობიერება* ზუსტად იაზრებს გაგების პროცესს თანმდევ და წარმმართველ *წინარე შეფასებებს,* რის საფუძველზეც *ისტორიული გადმოცემა* **(Überlieferung),** როგორც *სხვაგვარი აზროვნება* **(Andersmeinung),** თავის თავს წარმოაჩენს და თავის თავს მხედველობაში მისაღებს ხდის. რაიმეზე მოპოვებული *წინარე შეფასება* **(Vorurteil)** სწორედ საკუთარ ლეგიტიმურობაში უნდა დაფუძნდეს, ვინაიდან ვიდრე იგი დომინირებს, მანამადე მას *შეფასებად* **(Urteil)** ვერ განვიხილავთ. *წინარე შეფასება* უშუალოდ ჩვენგან არ წარმოიშობა, არამედ ის, ასე ვთქვათ, „გაღიზიანებულ" უნდა იქნას. გამღიზიანებლის როლში კი *ისტორიული გადმოცემა* გვევლინება, ვინაიდან, რაც გასაგებად გვიზიდავს, ჯერ თავად უნდა დაფუძნდეს თავის *სხვადმყოფობაში* **(in seimem Andersein).** პირველი ნაბიჯი, რითაც გაგება იწყება, არის ყურადღების მიპყრობა იმის მიმართ, რაც ჩვენ უშუალოდ *მოგვმართავს* **(anspricht).** ეს არის

ჰერმენევტიკულ წინაპირობათაგან **(hermeneutische Bedingung)** ყველაზე უმაღლესი ჰერმენევტიკული წინაპირობა. ახლა კი ცხადია, თუ რა არის ამით მოთხოვნილი: საკუთარი *წინარე შეფასებების დროებითი აღკვეთა*, საკუთარი *წინარე შეფასებებისაგან თავის შეკავება.ს* ამიტომ, ლოგიკურად რომ მივუდგეთ, *შეფასებათა* და, შესაბამისად, *წინარე შეფასებათა დროებით აღკვეთას* და მათგან *თავის შეკავებას* უკვე აქვს *კითხვის დასმის/შეკითხვის/გამოკითხვის სტრუქტურა* **(die Struktur der Frage).**

კითხვის არსია გაგების პროცესის სრულყოფილი განვითარების შესაძლებლობათა შექმნა და შენარჩუნება. თუ *წინარე შეფასება* საეჭვოა **(fraglich)** და არ შეესაბამება იმას, რასაც გვეუბნება ერთი, ან მეორე ტექსტი, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ეს *წინარე შეფასება* უნდა უკუვაგდოთ და მის მაგივრად სხვა *წინარე შეფასებას* მივანიჭოთ ღირებულება. აქ უფრო მეტად *ისტორიული ობიექტივიზმის* **(historische Objektiwismus)** ნაივურობა ვლინდება: ამ ე. წ. *ისტორიზმის* **(Historismus)** ნაივურობა კი ისაა, რომ იგი ამგვარ რეფლექსიებს გაურბის, საკუთარ მეთოდს გადაჭარბებულ ნდობას უცხადებს და ამ დროს საკუთარივე *ისტორიულობა* **(Geschichtlichkeit)** ავიწყდება. ჭეშმარიტად ისტორიულმა აზროვნებამ საკუთარი *ისტორიულობა* ყოველთვის მხედველობაში უნდა იქონიოს. სწორედ ამ შემთხვევაში დაანებებს იგი თავს ისტორიული ობიექტების ფანტომების დევნას, და ობიექტში *სხვას/განსხვავებულს* **(das Andere)** შეიცნობს, *სხვის* სხვად შეცნობასა და ამით როგორც ერთის, ისე მეორეს შეცნობას ისწავლის (ე. ი. გაგების პროცესში, ერთი მხრივ, ისტორიულად გადმოცემული ტექსტის საზრისის, რომელიც ტექსტისავე *თქმაში* ვლინდება, და, მეორე მხრივ, საკუთარ *წინარე შეფასებათა* ურთიერთმიმართებას შორის სინთეზისა და ჰარმონიის დაფუძნება — მთარგ.). ამდენად, ჭეშმარიტი *ისტორიული საგანი* **(die historische Gegnstand)** ერთისა და მეორის ერთიანობაა, ერთისა და მეორის ურთიერთმიმართებაა, სადაც როგორც ისტორიის რეალობა, ისე ისტორიული გაგების რეალობაცაა მოცემული (ე. ი. აქ მოთხოვნილია საინტერპრეტაციო ტექსტში მოცემული ისტორიული კონტექსტისა და მოცემულ ისტორიულ მომენტში წარმართული და ამ ისტორიულ მომენტში მოცემული აქტუალური იდეოლოგიით განპირობებული გაგების პროცესის მთლიანობა – მთრაგ.). საგანთა არსზე/საქმეზე ორიენტირებულმა ჰერმენევტიკამ გაგების პროცესში სწორედ *ისტორიის რეალობა* **(Wirklichkeit der Geschichte)** უნდა წარმოაჩინიოს. მე ამას *ზემოქმედების ისტორიას* **("Wirkungsgeschichte")** ვუწოდებ. *გაგება* ზემოქმედების ისტორიით განპირობებული პროცესია, და აქ ისიც ცხადია, რომ ეს *ენობრიობაზე* **(Sparchlichkeit)** (ანუ ისტორიულ პროცესში დაგროვილი და ენაში გაცხადებული ჰერმენევტიკული ცოდნა — მთარგ.) მიმართული გაგების *პროცესია*, რომელშიც ჰერმენევტიკული ქმედება თავის გეზს იღებს.

გერმანულიდან თარგმნა **კონსტანტინე ბრეგაძემ**

თარგმნილია შემდეგი გამოცემის მიხედვით:
Hans-Georg Gadamer: "Vom Zirkel des Verstehens" (S. 54-61); in: H.-G. Gadamer, *Kleine Schriften IV: Variationen.* Mohr Siebeck, Tübingen, 1977.

თამარ ბარბაქაძე
(საქართველო)

იოსებ გრიშაშვილის ურითმო (თეთრი) ლექსები

თეთრი ლექსები ქართულ პოეზიაში იშვიათია. ბუნებრივია, ყველა ურითმო ლექსი, მათ შორის, ანტიკური მეტრული ლექსი, ან რუსული ტონური ბილინები, ურითმობის გამო, თეთრ ლექსად არ მიიჩნევა. ასევე, შეუძლებელია, თეთრ ლექსად მივიჩნიოთ ქართული სასულიერო იამბიკოები, სვანური ლექსები, ან ფშავ-ხევსურული მთიბლურები.

ტერმინი „თეთრი ლექსი" რუსულ ვერსიფიკაციაში ფრანგული vers blanc-ის გავლენით დამკვიდრდა, რომელიც, თავის მხრივ, ინგლისური Blank verse-დან უნდა მომდინარეობდეს: blank — მოსწორება, მოგლუვება, წაშლა-განადგურებას გულისხმობს. ურითმო, თეთრი ლექსი ანადგურებს, შლის რითმას, ანუ იგი შეგნებული რეაქციაა რითმიანი ლექსის წინააღმდეგ. ვ. ტრედიაკოვსკი მიიჩნევდა, რომ ლექსის საფუძველი არის არა რითმა, არამედ რიტმი, მეტრი. მანვე პირველმა ურითმო ჰეგზამეტრები, ხოლო ა. კანტემირმა თარგმნა ჰორაციუსის „ანაკრეონტული სიმღერები". XIX ს. რუსულ პოეზიაში თეთრი ლექსის უბადლო ნიმუშები დაწერეს: ვ.ჟუკოვსკიმ, ა. პუშკინმა, მ. ლერმონტოვმა (Квятковскии 1966: 59).

ქართულ პოეზიაში თეთრი ლექსის ისტორია იმთავითვე თარგმანს დაუკავშირდა. ერთ-ერთ პირველი ნიმუშებია ალექსანდრე ჭავჭავაძის მიერ თეთრი ლექსით თარგმნილი პუშკინის „სპილენძის მხედარი" და ნიკოლოზ ახვერდოვის „პეტრე ბაგრატიონისათვის". თვითონ ა. ჭავჭავაძეს ურითმო ლექსი არ დაუწერია. თეთრი ლექსის ისტორია ქართულ პოეზიაში გრიგოლ ორბელიანის ურითმო ლექსებით იწყება.

იოსებ გრიშაშვილი თოთხმეტმარცვლიანი (5/4/5) ურითმო ლექსის ისტორიას ილია ჭავჭავაძის სახელს უკავშირებს, კერძოდ კი, შექსპირის „მეფე ლირის" თარგმანს. „...ამ წყობით აქვს ნათარგმნი ილიას 1860 წელს ბაირონის პოემები „კაენი", „მანფრედი" (ნაწყვეტები), „მეფე ლირში" კი ილიამ თითქმის **შექმნა თოთხმეტმარცვლოვანი ურითმო ლექსი** და ამ ქართული მეტყველების კეთილშობილ წყობას გზა გაუხსნა შემდეგი მთარგმნელებისაკენ (ივ. მაჩაბლის თარგმნილი შექსპირი, გრ. ორბელიანის „ფსალმუნი" და სხვ.) (გრიშაშვილი 2012. IV: 60). ი. გრიშაშვილი აქვე იმოწმებს ილიას აზრს გ. ორბელიანის ურითმო ლექსის „ონიკოვის დარდების" თაობაზე, რომელიც მის სადებიუტო წერილშია გამოთქმული 1860 წელს: „...აბა, აიღეთ ურითმო ლექსები თავად გრ. ორბელიანისა... აბა, ყურადღებით წაიკითხეთ, რა პოეზიაა ამ ურითმო ლექსშია... პოეზია განსახოვნებაა ჭეშმარიტებისა, ცხოვრებისა და არ ჯაჭვი უთავბოლოდ გადაბმული რითმებისა". ი. გრიშაშვილი დაასკვნის: „ილიას ლექსი ისე არ ესმის, როგორც რითმის მიგნება (გაიხსენეთ მისი სასტიკი კრიტიკა ჩახრუხაძის პოეზიის მიმართ). მას სწამს ლექსი ჭეშმარიტი, უბრალო, მაგრამ **სიტყვა რიტმიულად გამოკვეთილი** (ხაზგასმა ჩვენია — თ.ბ.) (გრიშაშვილი 2012. IV: 65).

ამ საგულისხმო დაკვირვებას იოსებ გრიშაშვილი გამოთქვამს თავის გამოკვლევაში „ილია ჭავჭავაძე და ქართული თეატრი“. ნაშრომის I-II თავები: „ილია და „მეფე ლირი“, „ილია — დეკლამატორი“ — გვიამბობს ილიას ღვაწლზე თოთხმეტმარცვლიანი ურითმო ლექსის ქართულ პოეზიაში დამკვიდრების თაობაზე და გვაუწყებს, რომ ილია ახალგაზრდობაში ლექსებს ძალიან კარგად კითხულობდა. განსაკუთრებით უყვარდა ნ. ბარათაშვილისა და გ. ორბელიანის ლექსების წარმოთქმა... მისი დეკლამაცია იყო ბუნებრივი და შთამბეჭდავი (გრიშაშვილი 2012. IV: 61). როგორც ი. გრიშაშვილი გვაუწყებს: 1875 წელს თბილისში გამართულ პირველ სალიტერატურო საღამოზე (4 და 22 აპრილს) ილიას, სხვა თხზულებებთან ერთად, წაუკითხავს „გრ. ორბელიანის ყარაჩოღული და ბოჰემური ლექსი „ონიკოვის დარდები“ „დიმიტრი ონიკაშვილის დარდები“).

ეს ურითმო ლექსი თერთმეტმარცლიანი (4/4/3) საზომით არის შესრულებული, სტროფული დანაწევრების გარეშე.

აკაკი ხინთიბიძე აღნიშნავს: „ქართულ პოეზიაში თეთრი ლექსი არ გავრცელებულა. იოსებ გრიშაშვილის „ჩემი საღამო“ და სხვ. გამონაკლისი“ (ხინთიბიძე 2009: 211).

იოსებ გრიშაშვილის ურითმო „ჩემი საღამო“ 1915 წლის 19 თებერვლით არის დათარიღებული და ახლავს მინაწერი: „რომანი თეთრ ლექსად“. როგორც ცნობილია, პროზისა და ლექსის სრული ურთიერთდაახლოება შეუძელებელია, რადგან პროზის მთავარი კონსტრუქციული ფაქტორი არის სიუჟეტი და არა რიტმი. ლექსში კი პირიქით — სიუჟეტი, სახე და სიტყვა ექვემდებარება რიტმს; ამიტომ „ლექსში მეტრის როლი ასათვისებელია, ეს კი გავლენას ახდენს ლექსის ორგანიზაციაზე, რასაც მისი გრაფიკაც მოწმობს: განსაზღვრული ზომის ტაეპები დალაგებული არიან თანმიმდევრობით და ანიშნებენ მეტრზე, როგორც ინტონაციის ძირითად საზომზე“ (გაწერელია 1936: 258).

ი. გრიშაშვილის თეთრი ლექსი „ჩემი საღამო“ ერთგვარი მცდელობაა ლექსისა და პროზის დაახლოების გზაზე, რასაც მოწმობს სტროფიკის უარყოფა და სიუჟეტის სიცხადე. „ჩემი საღამო“ მოგვითხრობს ერთი სასიყვარულო განცდის ამბავს, რომელიც სამ ნაწილად არის გაყოფილი: პირველი მონაკვეთი აცოცხლებს პოეტის ერთი საღამოს თავგადასავალს, რომლის მთავარი გმირი საკუთარი **ლექსების მკითხველი, დეკლამატორი პოეტია**. აქ უნდა განვმარტოთ: ალბათ, ილიას, როგორც დეკლამატორის, როლი და გავლენა უდიდესი იყო იოსებ გრიშაშვილის სასცენო მოღვაწეობისას. იოსებ გრიშაშვილი, როგორც შესანიშნავი მკითხველი ლექსისა, შთაგონებული იყო ილიას დეკლამატორობით: „როცა ილია სალიტერატურო საღამოებზე გამოდიოდა, ქართველები ჯერ კიდევ არ იყვნენ შეჩვეულნი საჯაროდ კითხვას; ილია კითხვის კულტურას ხელს უწყობდა თავისი მოხდენილი დეკლამაციით და ქართულ კაზმულ მწერლობას პოპულარიზაციას უქმნიდა“ (გრიშაშვილი 2012, IV: 69). იოსებ გრიშაშვილის საანალიზო ურითმო ლექსი „ჩემი საღამო“, ჩვენი აზრით, სწორედ ილიას დეკლამატორობითა და მის მიერ წაკითხული, თეთრი ურითმო ლექსის „ონიკოვის დარდებით“ უნდა იყოს შთაგონებული, რასაც ლექსის სიუჟეტიც აირეკლავს: პოეტი ი. გრიშაშვილი კითხულობს თავის ლექსებს, მის წარმატებას ვერ იზიარებს პოეტის სატრფო, რადგან იგი დარბაზში არ არის. არყოფნის მიზეზის მძებნელი პოეტი ორ ვარიანტად წარმოგვიდგენს თავის ვა-

რაუდს: ორივე მონაკვეთი იწყება კავშირით „მაგრამ“ და აერთიანებს 18-სა და 20 სტრიქონს. თუ პირველ ნაწილში პოეტი ეჭვობს სატრფოს ავადმყოფობის თაობაზე, მერე ღალატში სდებს მას ბრალს და ამთავრებს უჩვეულო გადაწყვეტილებით: შურისძიების ნაცვლად, ლირიკული გმირი მოღალატე სატრფოს თავგანწირულ სიყვარულს სთავაზობს:

მე აღარ გეტყვი არც ჩემს გეგმებს, მე საყვედურსაც
არ მოგასმენ, ო, არა! არა! მე გულს ჩაგიკრავ
და იმავ სიტყვებს ჩაგჩურჩულებ: რა გენაღვლება
ისე მიყვარდე, ვით პეტრარკას თავის ლაურა.
(გრიშაშვილი 2012: 213)

გაიოზ იმედაშვილი შეგვახსენებს, რომ XX ს. 10-იანი წლებიდან იოსებ გრიშაშვილს უკვე უწოდებენ უცნაურ ფენომენს, ქართული სიტყვის მხატვარსა და ხუროთმოძღვარს: „ჩვენს პეტრარკას“, „ჩვენს ჰეინეს“, სიხარულის, სილამაზის, სიყვარულის, ალერსის, კოცნის მგოსანს და ჩქარა აღიარეს იგი პოეტური ფორმის ვირტუოზად. ივანე გომართელმა მას „რითმის თავადი“ უწოდა (იმედაშვილი 1989: 5-6). ამ ლექსში კი, გრიშაშვილი, ჯადოსნური რითმების ნაცვლად, სწორედ პეტრარკასეული სიყვარულის უცნაურობით იქცევს ყურადღებას.

როგორც ცნობილია, ევროპულ პოეზიაში სიყვარულის კონცეფციის სხვადასხვა მოდელი ჩამოყალიბდა, რომელთაგან ხუთი განსაკუთრებით აქტუალურია: 1. ე.წ. „განცდის მოდელი“, რომელსაც სათავე ახალგაზრდა **გოეთემ** დაუდო: დოგმის უარყოფა და რეალიზებული, ხორცშესხმული სიყვარული; 2. სიყვარულის რომანტიკული კონცეფცია (ნოვალის — სოფია, ჰოლდერლინ — დიოტიმას სიყვარული), რომლის მიხედვითაც, ჰარმონია სულიერების გზით მიიღწევა და რელიგიური ასპექტით არის მოტივირებული. დოგმები მოდელის მიხედვითაც უარყოფილია; 3. ხალხური სიმღერებით ნასაზრდოები სიყვარულის კონცეფცია, პირველი — ორისგან განსხვავებით, დოგმატურია, უფრო ტიპური, ვიდრე — ინდივიდუალური; არტისტულ-რიტორიკული გართულების გარეშე, მშვიდი და მყარია; 4. ანაკრეონტიზმის სიყვარულის კონცეფცია სილაღითა და სიხარულით გამოირჩევა, „ხორცშესხმული“ სიყვარულის“ ზეიმს, „ლოკუს ამორეუსს“ — სიყვარულისა და დროსტარების ადგილს გულისხმობს. 5. პეტრარკაიზმს — ზემოთ ჩამოთვლილი კონცეფციებისაგან განსხვავებით, საპირისპირო ტონალობა ახასიათებს: პეტრარკასეული მოდელის წინაპირობა არის ლირიკული გმირის განუხორციელებელი სიყვარული. პეტრარკა თავსი „კანცონიერებში“ სწორედ ამგვარ სიყვარულზე მოგვითხრობს. პეტრარკას ლაურა სიმბოლურ დღეს — 1327 წლის წითელ პარასკევს შეუყვარდა; ალბათ, ამიტომაც ვერ გაიდო ხიდი სურვილსა და შესაძლებლობას შორის; ეს იძულებითი უარყოფაა და არა საკუთარი არჩევანი. ჰუმანისტურ ცნობიერებას ტრანსცენდენტური სიყვარულის კონცეფციამდე მიჰყავს ავტორი. „კანცონიერე“ ჩივილის, მინორული ლირიკაა.

ევროპული ლიტერატურა ჯერ კიდევ ბაროკოს დროს განიცდის პეტრარკას სამიჯნურო ლირიკის გავლენას და ზოგიერთი მკვლევარი პეტრარკაიზმს მიიჩნევს ევროპული ეროტიკული პოეზიის სათავედ (შურღულაია 2003: 52).

საგულისხმოა, რომ ქართულ პოეზიაში პეტრარკას რეცეფციის თაობაზე გალაკტიონის პოეზიაში საგულისხმო შენიშვნები გვხვდება აკაკი ბაქრაძის ჩანაწერებში: „ის აზრი, რაც მერის ციკლის ლქსების წაკითხვისას დამებადა, პეტერ ალტენბერგმა (1859-1919) ასე გამოთქვა: ... პეტრარკას სულს მარადი ცეცხლი შეუნთო ერთი ქალის სახემ, ვინც მხოლოდ ერთხელ იხილა საკურთხეველთან დაჩოქილმა... შორეთიდან, ოკეანესავით უძირო სულის სიღრმეებიდან ეტრფოდა იგი ქალს და ოცდაათი წელიწადი „შორეული“ დარჩა... მან ამ ქალთან შორეთიდან შობა თავისი შვილები, სიყვარულის სიმღერები!“ (ბაქრაძე 2002: 176).

აღნიშნავენ, რომ პეტრარკას პოეზია ქალის სილამაზეს, ხორციელ სიყვარულს უმღერის, დანტემ კი, იმავე ეპოქაში სულიერი სიყვარულის ჰიმნი შექმნა: თუ დანტეს ბეატრიჩე სულიერი სიყვარულის სიმბოლოა, პეტრარკას ლაურა ხორციელი ლტოლვის გამოხატულებაა. პეტრარკას „კანცონიერებში“ ლაურა (დაფნა) დიდებასთან პოეტის თანაზიარობის სიმბოლოდაც აღიქმება. ამ მხრივ საგულისხმოდ იკითხება იოსებ გრიშაშვილის ლექსის „ჩემს სანეტაროს“ სტრიქონები:

არა მყოლია ლექსში სეხნია
ძველი სიტყვარი ვერ მომესალმა.
მაგრამ არასდროს დამიკვეხნია,
რომ **დაფნის** ნაცვლად მეხურა ჩალმა.
(გრიშაშვილი 2012. I: 309-310)

ი. გრიშაშვილი ამ სტრიქონებს 1922 წელს წერდა; მაშინ, როდესაც უკვე გამოკვეთილი იყო მისი პოეზიის ორიენტირი: ტფილისი და ევროპა.

ჩემში ორი გრძნობაა, ორი დაუდევრობაა
სინაზე და სიტლანქე, ტფილისი და ევროპა.
.....
და ჩემს ლამაზ ხუმრობას და ჩემს ჭკვიან შენიშვნებს
თუ ტფილისი დასაჩაგრავს — მას ევროპა შეიშვნებს.
პოეტებო, ისმინეთ, პოეტი გეუბნებათ:
მსურს ევროპა გარდავქმნა მე ტფილისის უბნებად.
(„მე და ევროპა“. გრიშაშვილი 2012. I: 311)

პეტრარკასეული სიყვარულის მოდელი ი. გრიშაშვილის სატრფიალო ლირიკის ნიმუშებშია განხორციელებული („სველი საღამო“, „ციცინათელები თმებში“, „ტალღების კონცერტზე“, „შორეულს“, „მშვენიერი ტანჯვა“, „მთვარის ანარეკლი“, „უსიტყვო ლექსი“ და ა.შ.).

სიყვარულის პეტრარკასეული მოდელი იოსებ გრიშაშვილის სამიჯნურო ლექსებში, ძირითადად, 1913-1928 წლებში გვხვდება. ამ მოდელის უკანასკნელ ლექსად უნდა ჩაითვალოს ი. გრიშაშვილის „შენ გაირყვნები“.

მიუთითებენ, რომ პეტრარკას გავლენას განსაკუთრებით თვალსაჩინოდ აირეკლავს ჰაინეს ლირიკა. ჰაინრიხ ჰაინე, პეტრარკას მსგავსად, ქალის სილამაზეს კონკრეტული ეპითეტებით აღწერს (გედის ყელი, საფირონის თვალები, ლალისფერი ბაგეები და ა.შ.). ჰაინესთან, ლაურას ნაცვლად, მისი თანამედროვე

საყვარელი ქალების სახელები გვხვდება: ილზე, იუტა, ლუიზე, კატარინა... იოსებ გრიშაშვილის სატრფიალო ლირიკის მსგავსება ზემოთჩამოვლილ თავისებურებებთან იმდენად აშკარაა, რომ სრულად აღარ გვიკვირს, რატომ უწოდებდნენ ი.გრიშაშვილს მისი თანამედროვე კრიტიკოსები: „ჩვენს ჰაინეს“. პოეტის დამოკიდებულებას ჰაინეს ლირიკის მიმართ მშვენივრად აირეკლავს ი. გრიშაშვილის ლექსი „ჰაინეს ლეგენდა“.

პეტრარკას ლაურასა და ჰაინეს ლუიზეს ნაცვლად, ი. გრიშაშვილი ლექსს უძღვნის ლიას:

მე შენს სახელს შემოვევლე! ლია! ლია! ლია! ლია!
ეს სახელი ჩემს ბაღჩაში ტყის ფოთლების შრიალია;
ეს სახელი ისე ცეკვავს და შრიალებს ისე... ისე...
მე მინდა, რომ ეგ ტუჩები... ეგ ყურები... ეგ სხეული...
არ შევბღალო! და შეიქნეს მარად წმინდა — კურთხეული.

ჰაინეს „გედის ყელის“ მსგავსად, იოსებ გრიშაშვილსაც სატრფოს ყელი „გედის ათლილ პროფილს“ აგონებს.

... მეორე ურითმო ლექსი, რომელსაც ი. გრიშაშვილი თვითონ „წერილს“ უწოდებს, სიკო ფაშალიშვილს ეძღვნება და 1931 წლის ნოემბრით არის დათარიღებული; თუმცა უფრო ადრე, 1931 წლის 14 აგვისტოს, პოეტს დაუწერია თეთრი სონეტი „ის ჩემთან იჯდა ბნელ ჯურღმულში“. სამწუხაროდ, ეს სონეტი მხოლოდ 1992 წელს დაიბეჭდა გამომცემლობა „ნობათის“ მიერ ი. გრიშაშვილის „დაუბეჭდავ ლექსებში“, რომლის შემდგენელი და წინასიტყვაობის ავტორი არის ნოდარ გრიგორაშვილი. გულდასაწყვეტია, რომ ეს ერთადერთი თეთრი სონეტი გამორჩენია ი.გრიშაშვილის ახალგამოცემული (2012) ოთხტომეულის სარედაქციო ჯგუფს.

ორივე ზემოხსენებული თეთრი ლექსი ერთი და იმავე, სიკვდილის მწვავე და ცივი გრძნობის, დაკონკრეტებას ეძღვნება.

ურითმო, ყრუ სონეტი ქართულ პოეზიაში მრავლად არ გვხვდება. მისი კლასიკური ნიმუში, როგორც ცნობილია, ვალერიან გაფრინდაშვილმა შექმნა (1916 წ.). საგულისხმოა, რომ ორივე ურითმო სონეტი — „ყრუ სონეტიც“ და „თეთრი სონეტიც“ სიკვდილის გამო პოეტისაგან დაშორებულ სულთან სასაუბროდ არის გამიზნული.

ი. გრიშაშვილის თეთრი სონეტის „ის ჩემთან იჯდა ბნელ ჯურღმულში“ ლირიკული გმირი ე.წ. „სონეტის გასაღებით“ სიკვდილმისჯილ მეგობარს მიმართავს შეკითხვით:

... მტანჯავს ერთი რამ. ჩემი წიგნი მიიღო? ნახა?
მოასწრო მისი გადაკითხვა, თუ მოკვდა ისე.

ამავე, 1931 წელს დაწერილი თეთრი ლექსი „წერილი ძმასთან“, ასევე გარდაცვლილი მეგობრების გახსენებას ეძღვნება. ლექსის ადრესატს, სიკო ფაშალიშვილს, პოეტი უზიარებს თავის წუხილს „სახალხო საქმის“ თანამშრომლების, მათი საერთო მეგობრების, გარდაცვალების გამო. ეს თეთრი ლექსი, მართლაც, წერილის ფორმით არის შესრულებული:

ძმაო პოეტო! ეს წერილი ლექსი არ არის
შენც კარგად იცი, ლექსებისთვის არა მცალიან.
მე ჩავიძირე ძველმანების სქელ ნიჟარებში
სადაც ძვირფასი მარგალიტის მადანი ბუდობს
და მარტოოდენ საქართველოს წარსულით ვსუნთქავ!
(გრიშაშვილი 2012, II: 32)

ეს, თითქმის, 70-სტრიქონიანი ლექს-წერილი საერთოდ არ არის დაყოფილი მონაკვეთებად; იგი ერთგვარი ინტელექტუალური აღსარებაა პოეტ-მკვლევრისა, რომელსაც მიაჩნია, რომ მისი პოეტობა, ახალგაზრდობასთან ერთად, დამთავრდა და ახლა მხოლოდ ქანცგამწყვეტი ჭაპანი უნდა სწიოს ძველი ხელნაწერების მკვლევარმა:

ეხ, ლამაზია ჯეელობის 19 წელი...
ახალგაზრდობა! — ამ სიტყვაში ყველაფერია.
წინათ სხვა იყო... წინათ თვეში ერთ ლექსს დავწერდი
წავუკითხავდი რომელიმე პირგაშლილ ცირას
და ეს შეხვედრის სიხარული ერთ წელს მყოფნიდა.
ახლა კი, ძმაო, უნდა სიქა გაიგდებინო,
უნდა დღე და ღამ ჩაჰკირკიტო ძველისძველ წიგნებს
რომ დაიჭირო შენი გმირის უცხო თარიღი.
ესეც თრობაა! რომ იცოდე, რა საამოა,
როცა შეხვდები უცნობ ფრაზას, ნანატრ ოცნებას,
როცა ფიქრობ, რომ ეს ეტრატი არვის უნახავს
ან თუ უნახავს, სულ სხვა ხაზით, სხვა ეშმაკებით.
რა შეედრება ამგვარ განცდას...

ეს ურითმო თოთხმეტმარცვლედი (5/4/5), ქართული თეთრი ლექსისათვის კანონიკური მეტრი, რიტმული ჟღერადობისათვის ალიტერაციას ეყრდნობა. როგორც ლექსის თეორიაში კარგად არის ცნობილი, თეთრ ლექსში ფონიკამ შეიძლება გასწიოს რითმის მაგივრობა. კ. ჭიჭინაძე ა. რემბოს „მთვრალი ხომალდის“ პ. იაშვილისეულ თარგმანზე წერდა: „თარგმანი ურითმოა, მაგრამ რითმის მოვალეობას აქ ბრწყინვალედ ასრულებს ალიტერაცია“ (ჭიჭინაძე 1971: 18).

თ. დოიაშვილი საგანგებოდ დააკვირდა გალაკტიონ ტაბიძის ურითმო ლექსს „რა დამშვიდებით გადავცქერი მსოფლიოს ღელვებს“ და დაასკვნა, რომ „სტრიქონთა უმეტესობა ევფონიურად ორგანიზებულია. ტაეპთა შორის კავშირი, რაც, ჩვე-ულებრივ, რითმის მეშვეობით ხორციელდება, ფონიკის ზრუნვის საგანი ხდება: ხან ევფონიური გადასვლა მოქმედებს, ხან შემთხვევითი შიდარითმა, ანაფორა თუ ეპიფორა, ხან სიტყვათა მარტივი გამეორება. ფონიკის მეშვეობით ტაეპები ერთმანეთს უკავშირდებიან და ერთიან სალექსო სტრუქტურას ქმნიან“ (დოიაშვილი 1981: 66).

თ. დოიაშვილის აზრით, ევფონია არ არის პასიური ლექსის კომპოზიციური ორგანიზაციის მიმართ. იგი ხელს უწყობს რიტმული ერთეულების — ტაეპების გამოკვეთას, თავისი წვლილი შეაქვს მათი დაკავშირების საქმეში (დოიაშვილი 1981: 68).

ი. გრიშაშვილის თეთრი ლექსის „წერილი ძმასთან“ ფონიკა, ანაფორის მეშვეობით, რითმის გარეშეც კრავს სალექსო ტაეპს რიტმულ ერთეულად და მონაკვეთებად:

მე მომაგონდა ჩემი ლექსის პირველი ღამე,
მე მომაგონდა დღეს ცოცხალი ამხანაგები:
სამსონი, გიგო, ქრისტეფორე, მიშა, არჩილი —
და ნაღვლიანად მივაშტერდი შემოდგომის ხეს.

გამეორება, როგორც სტილისტიკური ფიგურა და ფონიკის საყრდენი — ორიგინალურ ფუნქციას იძენს იოსებ გრიშაშვილის 1929 წლის 11 აპრილს დაწერილ, სიმეტრიული ათმარცვლედით (5/5) გამართულ, თეთრ ლექსში: „40 წელი დღეს შემისრულდა“:

მე ოთხ ათეულ წელს მივაღწია,
თეთრი მერევა, სიბერე — არა.
თუმც ვწუხვარ, მაგრამ ნუგეშად ის მაქვს,
რომ სხვაფრით დიდხანს ვერ ვიცოცხლებდი.
ვაი, მას, ვინც რომ მოჰკვდება ადრე!
ყოველდღე ვკითხავ ნარიყალას მთას:
— რამდენისა ვარ? მითხარ, მიმღერე!
— ორმოცისა ხარ, დადექ, დაწყნარდი!
.....
მე ოთხ ათეულ წელს მივაღწიე
თეთრი მერევა, სიბერე — არა
და **თეთრი ლექსით მსურს** ვისაუბრო:
.....
მე არ მქონია ჩემი ბავშვობა
მე დედის ალერსს არ ვარ ჩვეული
.....
მე ოთხ ათეულ წელს მივაღწიე,
თეთრი მერევა, სიბერე — არა.
სადაგი სიტყვით ვიგონებ წარსულს

იოსებ გრიშაშვილისთვის „თეთრი ლექსი“ და „სადაგი სიტყვა“ სინონიმებია: ურითმო ლექსი ჩვეულებრივი, სასაუბრო, ყოველდღიური მეტყველებაა.

საგულისხმოა, რომ მ. ბარათაშვილის „ჭაშნიკის“ 1920 წლის გამოცემის ერთერთ გვერდზე ი. გრიშაშვილს მიუწერია შენიშვნა: „დრო მოვა, რომ რითმებით აღარ დავწერთ ლექსს, არამედ მოვიგონებთ ძველ მოდას და ახალ ყაიდაზე ურითმო ლექსები გავრცელდება, როგორც ძველად იამბიკოები“ (გრიშაშვილი 1979: 150).

ლ. ბრეგაძე წერილში „რითმა და აზრი“ საგანგებოდ მსჯელობს პოეტის მიერ რითმიანი თუ ურითმო სალექსო ფორმის არჩევანის თაობაზე და მიანიშნებს, რომ პოეტის დამოკიდებულებას ამ საკითხის მიმართ განსაზღვრავს ლექსის შინაარსი, თემა (ბრეგაძე 1982: 11).

მკვლევარი სამაგალითოდ მოიხმობს ი, გრიშაშვილის სატრფიალო ლექსს „შენდამი“, რომელიც 1950 წლის 12 თებერვლით არის დათარიღებული:

წელთა დაღმართზე შეგხვდი ანაზდად
(აქ, ალბათ, მოვა რითმა, „განაზდა“, —
მაგრამ რითმებში ვერ შევკრავ გრძნობას
და თეთრი ლექსით მსურს გესაუბრო).

ქართული რითმის დიდოსტატი გულწრფელად ამბობდა: „ერთ კარგ რითმში არ გავცვლი მე ამდენ გამოკვლევასა!“ თუმცა აღიარებდა, რომ ზოგჯერ გრძნობა, ემოცია ვერ თავსდებოდა რითმის ჩარჩოში: „რითმის ქამარში ვერ შევკრავ გრძნობას...“ (გრიშაშვილი 2012, II: 29). იოსებ გრიშაშვილის თვალსაზრისი ლექსისა და რითმის ურთიერთდამოკიდებულებაზე ამ სიტყვებშიც კარგად ჩანს.

ლექსი როდია რითმის მიგნება,
არც მწიგნობრული ეს არ იქნება!
ლექსი ძარღვია — გულის ნაწყვეტი,
ყვავილის სუნთქვა, მახვილის წვეტი.
(გრიშაშვილი 2012, II: 115)

იოსებ გრიშაშვილის თეთრი ლექსებიც, უპირველესად, ეროვნული ლექსის იტორიისა და თეორიის ცოდნითა და გათვალისწინებით არის ნასაზრდოები: ერთი მხრივ, ილია ჭავჭავაძის წარმატებული ცდა ევროპული ლექსის ქართულად ამეტყველებისა „მეფე ლირში“ და, მეორე მხრივ, ილიას დეკლამატორობა შთააგონებს პოეტს თავის ურითმო ლექსებს, ხოლო მუხამბაზური ლირიკის ერთ-ერთი შედევრის „ონიკოვის დარდების“ ურითმო ლექსით გადმოცემა, იოსებ გრიშაშვილს პოეტური შეჯიბრების გრძნობას უჩენს პეტრარკასა და ჰაინეს სიყვარულის კონცეფციის ქართული სინამდვილის მოსარგებად. თეთრი (ურითმო) ლექსი იოსებ გრიშაშვილისათვის ჩვეულებრივი, „სადაგი სიტყვაა“, „სასაუბროა“, ჩუქურთმისა და სამკაულისაგან, რითმისაგან, განძარცვული. რა თქმა უნდა, პოეტისათვის რითმის გარეშე ქართული ლექსი სრულფასოვანი არ არის და მხოლოდ რიტმით მიღებული ჟღერადობა არ ქმნის მისთვის სასურველ ჰარმონიას. იოსებ გრიშაშვილის თეთრი ლექსების შესწავლა აუცილებლად მივიჩნიეთ პოეტის შემოქმედების ობიექტურად გააზრებისათვის.

დამოწმებანი:

Bakradze A. Chanats'erebi Galak't'ionze. *Glak't'ionologia*.I. Tbilisi: 2002 (ბაქრაძე ა. ჩანაწერები გალაკტიონზე. *გალაკტიონოლოგია*. I. თბილისი: 2002).

Bregadze L. *P'ersonazhebi Khvdebian Ertmanets*. Tbilisi: gamomtsemloba "merani" 1982 (ბრეგაძე ლ. *პერსონაჟები ხვდებიან ერთმანეთს*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1982).

Grishashvili I. *Grishashvilis Bibliotek'a-muzeumis K'at'alogi*. Tbilisi: gamomtsemloba "metsniereba", 1979 (გრიშაშვილი ი. *გრიშაშვილის ბიბლიოთეკა-მუზეუმის კატალოგი*. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1979).

Grishashvili I. *Otkht'omeuli.* T. I-IV. Tbilisi: gamomtsemloba "palit'ra 1", 2012. (გრიშაშვილი ი. *ოთხტომეული.* ტ. I-IV. თბილისი: გამომცემლობა „პალიტრა 1", 2012).

Gats'erelia A. Andrei Beli da Rit'mis P'roblema. *TSU shromebi.* T. V. Tbilisi: 1936 (გაწერელია ა. ანდრეი ბელი და რიტმის პრობლემა. *თსუ შრომები.* ტ. V. თბილისი: 1936).

Doiashvili T. *Leksis Evponia.* Tbilisi: gamomtsemloba "sabch'ota sakartvelo", 1981 (დოიაშვილი თ. *ლექსის ევფონია.* თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო", 1981).

Imedashvili G. Ioseb Grishashvilis P'oeziisatvis. Grishashvili I. *Chemi Aghmarti.* Tbilisi: gamomtsemloba "merani", 1989 (იმედაშვილი გ. იოსებ გრიშაშვილის პოეზიისათვის. გრიშაშვილი ი. *ჩემი აღმართი.* თბ.: გამომცემლობა „მერანი", 1989).

Kviatkovskii A. *Poeticheskii Slovar'.* Moskva: "sovetskaya entsiklopediya", 1996 (Квятковскии А. *Поэтическии словарь.* Москва: «Советская энциклопедия», 1966).

Shurghulaia I. Siq'varulis P'et'rark'aseuli Modeli. *K'rit'eriumi,* № 9, ("Lit'erat'urulu Dziebanis" damat'eba), Tbilisi: Shota Rustavelis Sakhelobis Kartuli Lit'erat'uris inst'it'ut'i, 2003 (შურღულაია ი. სიყვარულის პეტრარკასეული მოდელი. *კრიტერიუმი,* № 9 („ლიტერატურული ძიებანის" პერიოდული დამატება). თბილისი: შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2003).

Ch'ich'inadze K. *Alit'eratsia Kartul Shairshi.* Tbilisi: gamomtsemloba "sabch'ota sakartvelo", 1971 (ჭიჭინაძე კ. *ალიტერაცია ქართულ შაირში.* თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო", 1971).

Khintibidze A. *Kartuli Leksis Ist'oria da Teoria.* Tbilisi: TSU gamomtsemloba, 2009 (ხინთიბიძე ა. *ქართული ლექსის ისტორია და თეორია.* თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2009).

Tamar Barbakadze
(Georgia)

Ioseb Grishashvili's Unrhymed (Blank) Verses

Summary

Key words: blank verse, Petrarchan, alliteration, anaphora, repetition.

The paper presents a general survey of the history of a blank (unrhymed) verse in Georgian poetry and Ioseb Grishashvili's relation to it.

The unrhymed blank verse (a literal translation of the French term *vers blanc* 'blank verse' in English) is a rarity in Georgian poetry and its history is associated with A.Chavchavadze's translations of A.Pushkin's and N.Akhverdov's blank verses. A.Chavchavadze himself did not write in blank verse. In Georgia the history of the blank verse starts with Grigol Orbeliani's unrhymed verses ("The Worker Bokuladze", "The Psalm", Onikov's Concerns").

In Ioseb Grishashvili's view the choice of 14 syllable (5/4/5) metre for the unrhymed verse was Ilia Chavchavadze's merit. Ilia made use of this metre for translation of Bayron's poems: *Caen, Manfred* (the passages), and with Shakespeare's *King Lire* he paved the way to this metre for translation of Shakespeare's works.

Ioseb Grishashvili's first blank verse *My Evening* dating from 1915 has a remark "A novel in blank verse": It is really an attempt on the path to approximate the verse and prose which is evidenced by the negation of a strophe and vividness of the plot.

In my view Ioseb Grishashvili's verse *My Evening* must be inspired by Ilia Chavchavadze's reciting and G. Orbeliani's unrhymed verse *Onikov's Concerns* read by Ilia.

In Georgian literary criticism of the tenth of the 20th century I.Grishashvili was already given the names: "Georgian Petrarch", "Georgian Heine". In the analyzed blank verse I.Grishashvili really writes "...What's up?Would love you as much as Petrarch was in love with Laura"

Of five models of love concepts some scholars consider that it was *petrarchaism* that gave rise to European erotic poetry. In Georgian poetry Petrarch's reception is sought in Galaktion's poetry (A.Bakradze, I.Shurghulaia). In Petrarch's *Canzonieres* Laura (Daphne) is perceived as a symbol of greatness, immortality, sharing. To our mind, the influence of Petrarchaism is also traced in I.Grishashvili's verses (*To My Sweetheart, Wet Evening, On the Concert of Waves, The Wordless Verse*, etc.).

The Petrarchan model of love in I.Grishashvili's love poetry is mainly found in 1913-1928. The last verse of this model seems to be the verse "You will be spoiled". Instead of Petrarch's Laura and Heine's *To Louise* I.Grishashvili devoted his verse to Lia.

It is indicated that Petrarch's influence is especially reflected in Heine's lyrics. Like Petrarch, Heinrich Heine describes woman's beauty using specific epithets (swan's neck, sapphire eyes, ruby lips, etc.). In Heine's works instead of Laura the names of his contemporary beloved women are found: Ilse, Auta, Louise, Katherine... The likeness of Ioseb Grishashvili's love lyrics with the above-mentioned peculiarities is so evident that it is not surprising at all why literary critics gave I.Grishashvili the name "Georgian Heine. I.Grishashvili's verse *Heine's Legend* mirrors the poet's attitude to Heine's lyrics. Similar to Heine's "swan's neck", the neck of Ioseb Grishashvili's lady-love reminds him the "swan's profile".

On 14 August, 1931 the poet wrote a blank verse sonnet "She was sitting with me in a dark slums". Unfortunately this sonnet was published just in 1992 by publishing-house "Nobati" in I.Grishashvili's "unpublished verses" which compiler and the author of the preface is Nodar Grigorashvili. It is a great pity that the only blank verse sonnet was not included into a new four-volume edition (2012) of I.Grishashvili's works by the editorial group.

Both of the above-mentioned blank verses are devoted to the concretization of one and the same acute and cold feeling of death.

In Georgian poetry the unrhymed sonnets are not so frequently found. As is known, its classical example was created by Valerian Gaprindashvili (1916). It is noteworthy that both the unrhymed sonnet and blank verse sonnet are targeted for conversation with the soul distant from the poet because of the death.

The blank verse "A Letter to My Brother" written in the same 1931 is also devoted to sorrowful recollections of the deceased friends. The poet is sharing his sorrow concerning the death of their common friends with the addressee of the verse, Siko Pashalishvili. This blank verse is really written in the form of a letter. This verse letter of around 70 lines is not divided into passages at all.

As is well known in the theory of verse in the blank verse the phonics can serve as a rhyme. K.Chichinadze wrote to A.Rembo about P.Iashvili's translation of a "Drunken Ship": Translation is unrhymed but alliteration plays perfectly the role of a rhyme".

Among I.Grishashvili's unrhymed verses written in 1931 there can be stand out: "The Letter", blank verse "She was sitting with me in a dark "slum", "A Letter to My Brother". These verses represent a kind of intellectual confession of a poet researcher who considers that his activity as a poet has been finished together with his youth and after this (after the thirtieth) hard work is waiting for him as a researcher of the old manuscripts. I.Grishashvili's unrhymed verses are written in 14 lines (5/4/5) and rhythmic sound is preserved by alliteration. "A Letter to My Brother" with the help of anaphora binds the verse lines into rhythmic passages without rhyme.

In T.Doiashvili's view the euphony is not passive in relation to compositional organization of the verse. It helps to separate rhythmic units – the lines, helps to in link them.

It should be mentioned that in one of the pages of M.Baratashvili's "Chashniki", the edition of 1920 there is a remark written by I.Grishashvili: "The day will come when do not write the verse in rhythms but recollect old fashion and in a new manner the unrhymed verses will be spread as in old times the iambikos".

L.Bregadze in his letter "Rhythm and Mind" specially dwells on the choice of rhymed or unrhymed verse forms by a poet and indicates that poet's attitude in relation to this question is determined by the plot, theme of a verse.

Repetition as a stylistic device and a support of phonics, acquires an original function in I.Grishashvili's blank verse: "Today I have turned 40 years old" written in 1928".

For Ioseb Grishashvili "blank verse and "working word" are synonyms: in poet's view an unrhymed verse is an ordinary everyday colloquial speech; it is not grown by acute emotion or feeling.

Ioseb Grishashvili's blank verses are mostly inspired by the knowledge of the history of Georgian verse and theory: the poet-researcher with competitive desire chooses the blank verse to adjust Petrarch's and Heine's love concept with Georgian reality.

The study of Ioseb Grishashvili's blank (unrhymed) verses is necessary for objective understanding of the poet's creativity.

მაია ნინიძე
(საქართველო)

კლასიკოსთა თხზულებების აკადემიური გამოცემა და თანამედროვე ტექნოლოგიები

კომპიუტერული ტექნიკისა და ტექნოლოგიების სწრაფმა განვითარებამ ტექსტოლოგია ახალი გამოწვევების წინაშე დააყენა. მისი უმნიშვნელოვანესი პროდუქტი — თხზულებათა აკადემიური გამოცემა, რომელიც თავს უყრის კლასიკოსთა ნაწერებს და აღჭურვავს მას მრავალმხრივი სამეცნიერო აპარატით, აუცილებლად უფრო ამომწურავი უნდა გახდეს, რომ შეძლოს სხვადასხვა სახის საინფორმაციო ტექნოლოგიებით განებივრებული თანამედროვე მკითხველის გაზრდილი მოთხოვნების დაკმაყოფილება. ამერიკის შეერთებულ შტატებსა და ევროპის ქვეყნებში ამ გამოწვევების კვალდაკვალ ერთი მხრივ შეიქმნა ისეთი პროგრამები, რომლებიც აიოლებს ტექსტოლოგიურ კვლევებს და ხელს უწყობს აკადემიური გამოცემის ხარისხის ამაღლებას, მეორე მხრივ კი – მოხდა სპეციალისტთა გადამზადება და ყოველივე ამან მთლიანობაში საუკეთესო შედეგი გამოიღო. ქართველი ტექსტოლოგები ჯერჯერობით შორს ვართ ამგვარი ფუფუნებისგან, მაგრამ იმ საშუალებებითაც კი, რაზედაც ხელი მიგვიწვდება — ინტერნეტში განთავსებული (ან პროექტისათვის ჩვენ მიერვე შექმნილი) ტექსტური მასალა და ჩვეულებრივი საოფისე პროგრამები, შემუშავებული გვაქვს ტექნოლოგიები, რომლებიც ეფექტურად გვეხმარება ისეთი კონკრეტული ტექსტოლოგიური ამოცანების შესრულებაში, როგორებიცაა: დათარიღება, ატრიბუცია, კომენტირება, ანოტირება და სხვ.

ბიბლიოგრაფიის შედგენა: მწერლის თხზულებათა სრული კრებულის შედგენისას წყაროებად ვიყენებთ მის ავტოგრაფებს, ხელნაწერ ასლებს (რომელთა სანდოობასაც სათანადო კვლევის შედეგად ვაზუსტებთ) და სიცოცხლისდროინდელ პუბლიკაციებს. ბიბლიოგრაფიის შედგენისას ფასადაუდებელ დახმარებას გვიწევს ციფრული კატალოგები, ანოტაციები და აღწერილობები. მნიშვნელოვანია, რომ ასეთი ელექტრონული ბაზები ჰქონდეს ხელნაწერთა ყველა საცავს. ამ საქმის განხორციელება ტექსტოლოგის მძიმე შრომას ბევრად გააიოლებს. მსოფლიოს ყველა წარმატებულ ქვეყანაში ხორციელდება პროექტები, რომელთა ფარგლებშიც ხდება საარქივო საცავებში დაცული დოკუმენტების დიგიტალიზაცია (მათი უმრავლესობა უფასოდ არის ხელმისწავდომი მეცნიერთათვის) და მისასალმებელია, რომ ხელნაწერთა ეროვნულმა ცენტრმაც დაიწყო მსგავსი პროექტების განხორციელება.

ავტორობის საკითხი: სრული ბიბლიოგრაფიის შესადგენად აუცილებელია იმ ანონიმური ხელნაწერებისა და ნაბეჭდი ტექსტების ატრიბუციული კვლევა, რომელთა ამ ავტორისათვის მიკუთვნებაზე თუნდაც ერთი არგუმენტირებული მოსაზრება მაინც გამოთქმულა. ამ მიზნით აუცილებლად უნდა შეიქმნას ანონიმური ტექსტების ციფრული კორპუსი და მხოლოდ მრავალმხრივი ტექსტოლო-

გიური კვლევის შედეგად უნდა გადაწყდეს, შევიდეს ეს თხზულებები აკადემიურ გამოცემაში თუ არა. 2007 წელს ილია ჭავჭავაძის თხზულებათა აკადემიური გამოცემის (ოცტომეული) მე-11 და მე-15 ტომების მზადებისას ანონიმური სტატიების ატრიბუციის მიზნით ტექსტოლოგიის ცენტრში დავნერგეთ ციფრული ტექსტური კორპუსების შედარებითი ანალიზი. რამდენადაც წერილები დაბეჭდილი იყო გაზეთ დროების სარედაქციო გვერდზე ავტორის მითითების გარეშე, იმ დროს კი ამ პერიოდულ გამოცემას ორი რედაქტორი ჰყავდა — სერგეი მესხი და ილია ჭავჭავაძე, შევქმენით ამ ორი ავტორის პუბლიცისტური წერილების ციფრული ბანკი და ჩავატარეთ შედარებითი კვლევა, რომლის შედეგადაც გამოიკვეთა, რომ პრეფიქს-სუფიქსების, თანდებულების, ზმნიზედებისა და სხვა დამხმარე სიტყვების სპეციფიკური გამოყენებით, ცალკეულ ლექსიკურ ერთეულთა სიხშირით და ენობრივ-სტილური მახასიათებლებით ანონიმური ტექსტები ბევრად უფრო ახლოს იყო ილია ჭავჭავაძის სტატიებთან, ვიდრე სერგეი მესხისასთან. ლინგვისტური კორპუსების ამგვარი შედარებითი ანალიზი საბოლოო დასკვნის გამოსატანად, რა თქმა უნდა, საკმარისი არ არის, მაგრამ, უნდა ითქვას, რომ იგი კარგი დამხმარე საშუალებაა. ანონიმური წერილების რაოდენობა, როგორც XIX საუკუნის, ისე შემდგომი პერიოდის, ქართულ პრესაში საკმაოდ დიდია და სხვადასხვა მწერალთა თხზულებების ციფრული კორპუსების შექმნა, ვფიქრობ, ხელს შეუწყობს ამ ტექსტების ატრიბუციულ კვლევასაც.

Microsoft Word-ის საძიებო ოპერაციის ეფექტურად გამოყენება შეიძლება ვრცელი ინტერპოლაციების, მაგალითად, „ვეფხისტყაოსნის“ იმ მონაკვეთების ავტორისეულობის სკითხის გასარკვევად, რომლებიც მეცნიერთა ერთი ნაწილის მიერ ჩანართებად არის მიჩნეული. ამისათვის თავდაპირველად საჭიროა ავტორისეულად აღიარებული ტექსტის საფუძვლიანი ანალიზი შესადარებელი კომპონენტების შესარჩევად და შემდგომ – შედარებითი სტატისტიკური კვლევა. შედარების დროს ყურადღება უნდა მიექცეს არა მხოლოდ სემანტიკური მნიშვნელობის მქონე კომპონენტების გამოყენების სიხშირეს, არამედ ისეთ ასპექტებსაც კი, როგორიცაა, მაგალითად სიტყვების სიგრძე და სხვ. შექმნილია არაერთი კომპიუტერული პროგრამა, რომლებიც სტილემეტრიის მეთოდის გამოყენებით ახდენს ტექსტების შედარებას ავტორობის საკითხის გარკვევის მიზნით. მათ შორის ყველაზე ფართოდ გავრცელებულებია The Signature Stylometric System, Java Graphical Authorship Attribution Program და სხვ. სასურველია, რომ მოხდეს ამ პროგრამების ადაპტირება ქართულ ფონტებზე.

ატრიბუციული კვლევებისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ყველა ცნობილი ავტორის ხელწერის ნიმუშების სკანირებული ციფრული ბაზების შექმნას. ეს დახმარებას გაგვიწევდა ხელნაწერთა ავტორების იდენტიფიცირებაში, არქივების მოწესრიგებასა და აკადემიურ გამოცემათა სრულყოფაში. სასურველია, რომ ზემოთ დასახელებულების მსგავსი პროგრამები, რომლებიც გვეხმარება ხელნაწერთა იდენტიფიცირებაში, გამოყენებულ იქნას ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში, სახელმწიფო არქივსა და მუზეუმებში დაცული დოკუმენტების შესასწავლად და დასახელებულ ორგანიზაციებს ჰყავდეთ ამ პროგრამებში კარგად გარკვეული კონსულტანტები. სტილემეტრიის მეთოდი იმდენად წარმატებულია,

რომ წამოიჭრა პრივატულობასთან დაკავშირებით ადამიანთა უფლებების დაცვის საკითხი და საგანგებო პროგრამაც კი იქნა შემუშავებული, რომელიც გვასწავლის, როგორ მოვიქცეთ, რომ ვერ მოხდეს ჩვენ მიერ შექმნილი ტექსტის ატრიბუცია — Deceiving Authorship Detection Tools.

გეგმა-პროსპექტის შედგენა: აკადემიურ გამოცემაში თხზულებები თავსდება ჟანრობრივ-ქრონოლოგიური პრინციპით. იმის გამო, რომ კლასიკოსთა გამოცემისას თავს იყრის ათობით ტომის მასალა და ტომებს გამოსაცემად სხვადასხვა მეცნიერები ამზადებენ, ამ უზარმაზარი ტექსტური კორპუსის სწორად ორგანიზება რთული საქმეა. არაერთი შემთხვევაა, როდესაც ერთი და იგივე ტექსტი თხზულებათა კრებულებში ორჯერ დაბეჭდილა — ერთხელ თარგმანებში და ერთხელ გადმოკეთებულებში, ერთხელ სათაურით და ერთხელ უსათაუროდ, ერთხელ თარიღიანებში და ერთხელ — უთარიღოებში და სხვ. ციფრული კორპუსები საშუალებას გვაძლევს, რომ თავიდან ავიცილოთ ყველა ეს პრობლემა, მაგრამ ამისათვის საჭიროა გამოსაცემად მომზადებული მთლიანი მასალის გადამოწმება საძიებო სისტემის დახმარებით.

გეგმა-პროსპექტის შედგენამდე აუცილებლად არის გადასაწყვეტი ისეთი მნიშვნელოვანი საკითხები, როგორებიც არის:

ძირითად ნაწილში შევიტანოთ ტექსტი თუ სავარაუდონში: როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ანონიმური ტექსტის შეტანას ბიბლიოგრაფიაში წინ უნდა უძღოდეს მისი ავტორობის საკითხის გარკვევა, მაგრამ ეს არცთუ ისე იოლი საკითხია და ხშირად აბსოლუტური სიზუსტით ვერ ხერხდება. ამიტომ, თუ ვთვლით, რომ თხზულება ამ ავტორს ეკუთვნის, მაგრამ სრულიად დამაჯერებლად ვერ ვამტკიცებთ ამას, უმჯობესია, რომ იგი მოვათავსოთ „სავარაუდონის“ განყოფილებაში. გეგმა-პროსპექტის შედგენამდე ყველა ასეთ ტექსტთან მიმართებით უნდა გვქონდეს გადაწყვეტილი — რა სტატუსით შევა იგი მწერლის თხზულებათა აკადემიურ გამოცემაში, როგორც მისი ნაწარმოები თუ — როგორც სავარაუდოდ მისი.

ვარიანტი თუ რედაქცია: იმის გადასაწყვეტად, თუ რა მიმართებაშია ერთმანეთთან ორი ტექსტი — ისინი ერთმანეთის ვარიანტებია თუ სხვადასხვა რედაქციები, ასევე უნდა ჩატარდეს წინასწარი კვლევა. რაც არ უნდა ბევრი იყოს ტექსტის ორ წყაროს შორის განსხვავება სიტყვების მართლწერაში, ლექსიკაში, თუნდაც იყოს არაერთი ფრაზა ჩამატებული ან გამოკლებული, თუ მათ შორის არსებითი, კონცეპტუალური ან ჟანრობრივი განსხვავება არ არის, ისინი მაინც ვარიანტებად ითვლება, მაგრამ თუ ტექსტის სიუჟეტმა, რომელიმე ნარატივმა, პესონაჟის სახემ, ავტორისეულმა პოზიციამ ან სხვა კონცეპტუალურმა ელემენტმა განიცადა ცვლილება, რაც არ უნდა პატარა ტექსტური მოცულობის იყოს ეს ცვლილება, ეს წყარო მაინც რედაქციად უნდა ჩაითვალოს. მაგალითად, ილია ჭავჭავაძის „იანიჩარი“ და „კანვოელი“ ერთმანეთის რედაქციებია და არა ვარიანტები, მიუხედავად იმისა, რომ მათში მხოლოდ სათაური და ორიოდე ფრაზაა განსხვავებული, ასევეა გრიგოლ ორბელიანის „სადღეგრძელოს“ წყაროებიც და სხვ. როდესაც ურთიერთმიმართების გასარკვევად შესადარებელია არა მცირე ზომის ტექსტები (მაგალითად, ლექსები), არამედ ვრცელი მხატვრული ან პუბლიცისტური თხზულებები, ციფრულ კორპუსებს მნიშვნელოვანი დახმარების გაწევა შეუძლია. მათი მეშვეობით

იოლად ვპოულობთ ტექსტებში მსგავს ეპიზოდებსა და ფრაზებს (მათი არსებობის შემთხვევაში). ეს ხერხი განსაკუთრებით ეფექტურია, უსათაურო, დაუმთავრებელ თხზულებებზე მუშაობისას მათი სხვა წყაროების გამოვლენის მიზნით.

რედაქცია თუ დამოუკიდებელი ნაწარმოები: შემოქმედებითი მუშაობის პროცესში ნაწარმოებმა შეიძლება განიცადოს ცვლილებები მრავალი სხვადასხვა მიმართულებით — შეიცვალოს სათაური, სიუჟეტი, პერსონაჟის სახე, სახელები და სხვ. ჩაფიქრებული ერთი ნაწარმოები შეიძლება დანაწილდეს თემებად და შეიქმნას რამდენიმე დამოუკიდებელი თხზულება ან, პირიქით, რამდენიმე სიუჟეტი გაერთიანდეს ერთ თხზულებაში. რა არის ასეთ დროს ის დასაყრდენი, რაც გაგვამიჯნინდებს ერთმანეთისგან დამოუკიდებელ ნაწარმოებებს? ამ საყრდენად სათაური ნამდვილად ვერ ჩაითვლება, რადგან ბევრ მწერალს აქვს ერთნაირი სათაურის რამდენიმე თხზულება, თან, ავტორმა შეიძლება დასრულებულ ნაწარმოებს შეუცვალოს სათაური და თხზულებას მხოლოდ ამიტომ დამოუკიდებელ ერთეულად ვერ ჩავთვლით. ვფიქრობთ, რომ თუ მწერლის რომელიმე ავტოგრაფში ჩანს ისეთი შემოქმედებითი ძიებები, რომლებიც განვითარდა სხვა დასათაურების დასრულებულ ნაწარმოებში, ეს ურთიერთმიმართება აკადემიურ გამოცემაში მითითებული უნდა იყოს და ტომის მომმზადებლებისა და რედაქტორების შეხედულებისამებრ, შეიძლება რედაქციადაც დაიბეჭდოს. მთავარია, რომ აკადემიურ გამოცემაში ამ მხრივ ერთიანი პრინციპი გატარდეს და თითოეული გადაწყვეტილება იყოს არგუმენტირებული. აქაც, დიდი მოცულობის მასალაში მსგავსებების მოძიებაში ეფექტურად შეგვიძლია გამოვიყენოთ კომპიუტერული პროგრამების საძიებო სისტემები.

დათარიღება: იმისათვის, რომ სხვადასხვა წყაროებში სხვადასხვაგვარად დათარიღებული (ან ერთგან უთარიღო და მეორეგან — თარიღიანი) ტექსტი აკადემიურ გამოცემაში ორჯერ არ მოხვდეს ან ისეთი ტექსტები არ შევიდეს „უთარიღონის“ განყოფილებაში, რომელთა დათარიღებაც შესაძლებელია, აუცილებელია, რომ გამოცემის გეგმაპროსპექტის შედგენამდე ჩატარდეს საფუძვლიანი ტექსტოლოგიური კვლევა. გრიგოლ ორბელიანის ეპისტოლური მემკვიდრეობის 1937 წლის გამოცემის პირველ და მეორე ტომებში შესაბამისი პერიოდის 63 წერილი გამოტოვებული იყო იმიტომ, რომ ვერ მოხერხდა მათი დაწერის დროის განსაზღვრა, ახალ გამოცემაში კი ხსენებული წერილების დათარიღება შესაძლებელი გახდა სწორედ ციფრული კორპუსების მეშვეობით. საძიებო სისტემები დიდი მოცულობის ტექსტებშიაც კი მნიშვნელოვნად აიოლებს ამა თუ იმ სიტყვის, სახელის თუ ციფრის პოვნას. ეს საშუალებას გვაძლევდა, გვეწარმოებია წერილების შედარებითი ანალიზი და დაგვედგინა უთარიღო ტექსტების შექმნის დრო. ამ ტექნოლოგიის გამოყენების მნიშვნელოვანი დამსახურებაა ის, რომ უკვე მოხერხდა 120-ზე მეტი უთარიღო წერილის დათარიღება. რა თქმა უნდა, კვლევის მეთოდი და ხასიათი ასეთ შემთხვევებში უმეტესად იგივე რჩებოდა, მაგრამ კომპიუტერი გვეხმარებოდა ტექნოლოგიური პროცესის უფრო მარტივად, ზუსტად და ეფექტურად განხორციელებაში. აკადემიური გამოცემის ერთ-ერთი უმთავრესი პრინციპია ქრონოლოგიური თანმიმდევრობა, რაც საშუალებას გვაძლევს სრულყოფილად წარმოვიდგინოთ ავტორის პიროვნული და შემოქმედებითი განვითარების სურათი. ამიტომ თითოეული ტექსტის დათარიღება უაღრესად მნიშვნელოვანია.

ტექსტების ციფრული კორპუსი: ყოველივე ზემოთქმულის საფუძველზე, ცხადია, რაოდენ მნიშვნელოვანია, რომ აკადემიური გამოცემის მზადების დაწყებისთანავე შეიქმნას ტექსტების სრული ციფრული ბაზა, რომელიც ხელმისაწვდომი იქნება გამოცემაზე მომუშავე ყველა პირისათვის. ეს ტექსტური კორპუსი იქნება იდეალური საკვლევი მასალა არა მხოლოდ დათარიღებისა და ატრიბუციისათვის, არამედ თვით ტექსტის ავთენტური წაკითხვების დასადგენადაც. ზოგჯერ მწერალი ხმარობს ისეთ სიტყვას ან სიტყვაფორმას, რომელიც შეიძლება კორექტურულ შეცდომად მოგვეჩვენოს და ჩავასწოროთ (ასეთი შემთხვევები მრავლად არის სხვადასხვა გამოცემებში), მაგრამ, რეალურად, ეს იყოს მისი ენობრივ-სტილური მახასიათებელი ან მის მიერ შექმნილი ნეოლოგიზმი. ეს საკითხი ძალზე ხშირად შეიძლება მარტივად, რამდენიმე წუთში გადაწყვიტოს კორპუსულმა კომპიუტერულმა კვლევამ.

დამხმარე ტექსტების ციფრული კორპუსი: თხზულებათა აკადემიური გამოცემის მზადებისას დიდი დახმარების გაწევა შეუძლია დამხმარე ციფრულ კორპუსსაც. ინტერნეტის საძიებო სისტემებით სიტყვის ან ფრაზის ძიებისას ზოგჯერ იმდენი მასალა გამოდის ეკრანზე, რომ ძნელია მათგან ჩვენთვის საინტერესოს შერჩევა, ჩვენ მიერ გამოცემისათვის საგანგებოდ შედგენილი დამხმარე ციფრული კორპუსი კი უფრო მოქნილია მოსახმარად. აქ გაცილებით უფრო იოლად შეიძლება ინფორმაციის მოძიება. ამ კორპუსში შეიძლება შევიდეს თხზულებათა წინა გამოცემების სამეცნიერო აპარატი, მწერლისა და მისი ახლობლების ციფრული გენეალოგიები, ბიბლიოგრაფიები, კრიტიკული ნაშრომები მასზე და სხვ. ინტერნეტში უკვე საკმაოდ ბევრია ისეთი მასალა, რომელთა საფუძველზეც შეიძლება მსგავსი კორპუსების შექმნა ნებისმიერი კლასიკოსის თხზულებათა გამოსაცემად მომზადებისთვის. იმის გამო, რომ მე-19 საუკუნეში ძალზე მჭიდრო იყო ურთიერთობა რუსეთსა და საქართველოს შორის და იმ ეპოქის მწერლების შესახებ ბევრი დოკუმენტური მასალა არსებობს რუსულ ენაზე, დიდი დახმარების გაწევა შეუძლია რუსულენოვანი ციფრული ბაზის შექმნასაც.

კომენტარების ციფრული კორპუსი: მრავალტომეულის მზადებისას ხშირად ეფექტური დახმარების გაწევა შეუძლია იმავე ან მსგავს მოვლენაზე ჩვენ მიერვე წინა ტომებისთვის გაკეთებულ კომენტარებს, საკომენტარო მასალის შეკრებას და ერთიან ანალიზს. მაგალითად, იმისათვის, რომ გაგვერკვია, ვინ იყო ორბელიანის წერილებში ხშირად ნახსენები „ძია ალექსანდრე“, მოგვიხდა ამ პიროვნების შესახებ ინფორმაციის შეგროვება ყველა წერილიდან და შემდეგ, დაგროვილი მონაცემების მიხედვით ვარაუდის ჩამოყალიბება. გრიგოლ ორბელიანის ეპისტოლარული მემკვიდრეობის წინა გამოცემის კომენტარებში აღნიშნული იყო, რომ ეს პიროვნება არის ცნობილი ქართველი მწერალი და საზოგადო მოღვაწე, 1832 წლის აჯანყების ერთ-ერთი მეთაური — ალექსანდრე ვახტანგის ძე ორბელიანი. კომპიუტერის დახმარებით წერილების უზარმაზარი კორპუსიდან შედარებით იოლად შეკრებილი ინფორმაცია დაგვეხმარა იმის განსაზღვრაში, რომ ეს „ძია“ ვერ იქნებოდა ვახტანგ ორბელიანი. მართალია, იგი გრიგოლს ნათესაური თვალსაზრისით მართლაც ეკუთვნოდა ძიად, რადგან გრიგოლი ერეკლე მეფის შვილთაშვილი იყო, ალექსანდრე კი — შვილიშვილი, მაგრამ ის ფაქტი, რომ რამდენიმე წერილში ეს ძია ხანდაზმულად

მოიხსენიება („ეგ ერთიღა დაგვრჩა მოხუცი ძია“ და სხვ.), უკვე გამორიცხავს იმას, რომ აქ ალექსანდრე ორბელიანი იგულისხმებოდეს, რომელიც გრიგოლზე მხოლოდ ოროდე წლით უფროსი იყო. წერილებში, სავარაუდოდ, საუბარია ალექსანდრე (თორნიკე) იესეს ძე ქსნის ერისთავზე, რომლის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის წლები და სხვა დეტალები სავსებით ესადაგება წერილების შინაარსს.

საძიებლების ციფრული კორპუსი: რამდენადაც აკადემიური გამოცემის დაწყებამდე ხდება საძიებლების შედგენის პრინციპის შემუშავება და რამდენადაც სხვადასხვა ტომებში ხშირად მეორდება ერთი და იგივე პირები, გეოგრაფიული სახელები, ჟურნალ-გაზეთები და სხვ. უაღრესად მოსახერხებელია საძიებლების ერთიანი კორპუსის შემნა. კომენტარისაგან განსხვავებით, არ არის აუცილებელი, რომ საძიებლის ანოტაციის ფორმულირება კონტექსტიდან გამომდინარე ვცვალოთ. მას შეიძლება ჰქონდეს შაბლონური სახე და ტომიდან ტომში უცვლელად გადადიოდეს, მაგრამ უნდა შევეცადოთ, რომ საძიებლის ანოტაცია მოკლე და ინფორმაციული იყოს და უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ანოტაციის ტექსტში ერთგან დაშვებული შეცდომა ერთი ტომიდან სხვებში გადატანისას უარეს შედეგს მოიტანს. ინტერნეტში არსებული საცნობარო, ბიბლიოგრაფიული და ბიოგრაფიული მასალა აუცილებლად უნდა გადამოწმდეს სანდო წყაროებთან. არ შეიძლება, რომ ვიკიპედიიდან ან სოციალური ქსელებიდან ამოღებული მასალა უკონტროლოდ დავბეჭდოთ აკადემიურ გამოცემაში, რაც, სამწუხაროდ, ხშირად ხდება.

აკადემიური გამოცემის მზადებისას, კომენტარებსა და საძიებლებზე გვერდების მითითება ქართველი ტექსტოლოგების მიერ 2007 წლამდე ხდებოდა ამობეჭდილი დაკაბადონებული ტექსტის ხელახალი წაკითხვით. ამაზე დიდი დრო იხარჯებოდა. ილია ჭავჭავაძის თხზულებათა აკადემიური გამოცემის მე-11 ტომის მზადებისას პირველად გამოვიყენეთ „PDF“ ფაილის საძიებო სისტემა საძიებლებსა და კომენტარებში გვერდების მისათითებლად. გრიგოლ ორბელიანის ეპისტოლური მემკვიდრეობის გამოცემისას საძიებლების ანბანურ რიგზე დასალაგებლად გამოვიყენეთ „Word-ის“ შესაბამისი ინსტრუმენტი. ამას გარდა, შევიმუშავეთ გამოცემაში ერთი და იგივე მასალის ორჯერ დაბეჭდვის თავიდან ასაცილებლად ამ ინსტრუმენტის გამოყენების ტექნოლოგია. ამის საშიშროება განსაკუთრებით დიდია როცა ერთი და იგივე ჟანრის ნაწარმოებებს რამდენიმე ტომი უკავია.

ტექსტების ციფრული ანბანური საძიებელი: ანბანურ რიგზე დალაგების ინსტრუმენტი კარგი გამოსაყენებელია ტომში შემავალი თხზულებების, მაგალითად ლექსების, ანბანური საძიებლის შესადგენად. რამდენადაც აკადემიურ გამოცემაში შესატან თხზულებებს სხვადასხვა წყაროებში ხშირად სხვადასხვა სათაურები აქვს, 2012 წელს ნიკო ლორთქიფანიძის თხზულებათა ბიბლიოგრაფიის ციფრული ვარიანტის შედგენისას შევიმუშავეთ პრინციპი — ამა თუ იმ სათაურის მქონე ტექსტის იოლად საპოვნელად ყველა წყაროს სათაურები შეგვეტანა თხზულებათა ანბანურ საძიებელში, და ყველა არაძირითადი წყაროს სათაურის გვერდით მიგვეთითებია ის სათაური, რომლითაც გამოცემაში იბეჭდება ამ ტექსტის ძირითადი წყარო.

სამეცნიერო პასპორტის შაბლონი: აკადემიურ გამოცემებში ხშირია შემთხვევები, როდესაც სამეცნიერო პასპორტიდან რაიმე მუხლი არის გამორჩენილი. ამიტომ მოსახერხებელია პასპორტის ციფრული შაბლონის შექმნა და მისი კოპირე-

ბული ასლის ჩასმა თითოეული ტექსტის სამეცნიერო აპარატში. ეს შეგვახსენებს, რომ ყველა ველი შესავსებია საჭირო ინფორმაციით ან დასასაბუთებელია რომელიმე მათგანის პასპორტიდან გამოტოვება. მაგ. თუ ტექსტს არა აქვს სათაური, ქვესათაური, თარიღი ან ხელმოწერა, ეს მუხლები პასპორტში არ უნდა შევიდეს, მაგრამ კომენტარებში მითითებული უნდა იყოს — რატომ.

ძირითადი ტექსტის დიგიტალიზაცია: დღემდე ტექსტოლოგები თხზულებათა აკადემიური გამოცემის მზადებისას ტექსტის კომპიუტერში შესაყვანად იყენებენ წინა გამოცემის ტომეულებს, რაც ზედმეტ შრომასთან არის დაკავშირებული. მას შემდეგ რაც ოპერატორი ტექსტებს კრეფს, ტომის მომმზადებლები მიდიან ბიბლიოთეკაში, სადაც არის დაცული შესაბამისი პერიოდის ჟურნალ-გაზეთები და გამოცემები და აკეთბენ აკრეფილი ტექსტის კორექტურას პირველწყაროს მიხდვით. ჩასასწორებელი კი ხშირად საკმოდ ბევრია. უფრო მოსახერხებელი იქნება თუ იმთავითვე გადავიღებთ ძირითადი წყაროების ქსეროასლებს, ოპერატორიც ამ ასლებიდან აკრეფს ტექსტს და ტომის მომმზადებელიც მასთან შეადარებს აკრეფილ ტექსტს. მწერლის გარდაცვალების შემდეგ გამოცემული თხზულებათა კრებულები, თუნდაც აკადემიური იყოს, ავთენტურ წყაროდ ვერ ჩაითვლება და ტექსტის კომპიუტერში შეყვანის დროს მისი გამოყენებით ტყუილად ვირთულებთ საქმეს.

მით უფრო აუცილებელია ასლის გადაღება (სასურველია ციფრული ასლი) იმ შემთხვევაში თუ ძირითადი წყარო არა ნაბეჭდი ტექსტი, არამედ ხელნაწერია. მეცნიერი თავდაპირველად მიდის არქივში ბიბლიოგრაფიის შესადგენად, შემდეგ მიდის ტექსტის ხელით გადმოსაწერად და მესამედ მიდის მისი ნაწერიდან კომპიუტერში შეყვანილი და ამობეჭდილი ტექსტის ავტოგრაფთან შესადარებლად. თუ გავითვალისწინებთ, რომ საარქივო მასალა ძირითადად მეორე დღეს მიეწოდება მომხმარებელს, შეიძლება რომ ერთი, თუნდაც პატარა ტექსტის ძირითადი წყაროს დასაბეჭდად მომზადებისათვის ხელნაწერთა არქივში ოთხჯერ მისვლა გახდეს საჭირო. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ რთულად ამოსაკითხი ტექსტი ხშირად მასზე ხანგრძლივი მუშაობისა და კომენტირების შემდეგ ზუსტდება და გადასამოწმებლად ისევ ხდება აუცილებელი ავტოგრაფის ნახვა. ყოველივე ზემოთქმულის გამო მნიშვნელოვანია, რომ არსებობდეს შეთანხმება სხვადასხვა არქივებთან და აკადემიური გამოცემების მზადებისას ტექსტოლოგებს ხელი მიუწვდებოდეთ ავტოგრაფების არსებულ ციფრულ ვარიანტებზე და, შესაბამისი ელექტრონული ვერსიების არარსებობის შემთხვევაში, ჰქონდეთ მათი გადაღების საშუალება.

კორექტურა: ხშირია შემთხვევები, როდესაც ოპერატორს გამორჩება ხოლმე მეცნიერის მიერ მონიშნული სწორების ტექსტში შეტანა ან მექანიკურად წაეშლება მასალის რაღაც ნაწილი (ეს შეიძლება გამოიწვიოს კომპიუტერის შესაბამისი ღილაკის ზედმეტად შეხებამ). თუ მეცნიერმა ტექსტის კორექტურა ერთხელ გულდასმით გააკეთა, მას შეუძლია გამოიყენოს „Microsoft Word-ის“ არაჩვეულებრივი შესაძლებლობა „შემიდარე და შემიჯერე დოკუმენტები“, რომელიც მოგვინიშნავს და ველზე გამოგვიტანს, რა ცვლილებები იქნა შეტანილი ტექსტში მეცნიერის მიერ მისი პირველი წაკითხვის შემდეგ. ამ ინსტრუმენტის გამოყენების შემთხვევაში მას შეეძლება, რომ ციფრულ ფორმატში გვერდის ველზე გამოტანილი სწორებები შეადაროს მის მიერ ფურცელზე მონიშნულებს.

ცხოვრებისა და შემოქმედების მატიანის ციფრული ბაზა: აკადემიური გამოცემის მზადებისას თავს იყრის მწერლის ცხოვრებისა და შემოქმედების მატიანის შესადგენად საჭირო უმთავრესი ინფორმაცია. შესაბამისად, სასურველია, რომ ამ მატიანის ციფრული ვერსია მომზადდეს აკადემიური გამოცემის პარალელურად. სამწუხაროდ, ქართველი მეცნიერები იშვიათად ვიყენებთ „ვებ 2“ ტექნოლოგიებს, რომელიც საშუალებას გვაძლევს მივმართოთ ფართო საზოგადოების ჩართვას კონკრეტული ამოცანის შესრულებაში. თუ მწერლის ცხოვრებისა და შემოქმედების მატიანეს მის დაბეჭდვამდე ავტვირთავთ „ვებ 2“ ქსელში, მეცნიერთა ფართო წრესა და მკითხველ საზოგადოებას შეეძლება მონაწილეობა მიიღოს მის შევსებასა და სრულყოფაში.

ტექნოლოგიების სწრაფი განვითარება არ ამცირებს მეცნიერთა და მკითხველთა ინტერესს აკადემიური გამოცემის სამეცნიერო აპარატისა და ტექსტოლოგიური ძიებებისადმი. ბირმინჰემის უნივერსიტეტის პროფესორი პიტერ რობინსონი წერს: „ტექსტოლოგების საჭიროებებს და მკითხველის ინტერესებს მხოლოდ ციფრული არქივები ვერ დააკმაყოფილებს... არგუმენტების გარეშე ჩვენი არქივები ტომრებია მოუხმარელი სიტყვებითა და გამოსახულებებით სავსე“. შესაბამისად, შეიძლება ითქვას, რომ ტექსტოლოგიური კვლევები არასოდეს დაკარგავს აქტუალობას.

ზემოთ განვიხილეთ მხოლოდ ის ასპექტები, სადაც შესაძლებელია კომპიუტერული ტექნოლოგიების გამოყენება ტრადიციული აკადემიური კვლევებისათვის და ტომეულების ბეჭდურად გამოსაცემად, მაგრამ არანაკლებ მნიშვნელოვანი ცალკე საკითხია ციფრული სამეცნიერო და აკადემიური გამოცემები, რაშიც ევროპისა და ამერიკის ტექსტოლოგებმა სულ ცოტა ორი-სამი ათეული წლით მაინც გაგვისწრეს წინ. აქ კომპიუტერულ ტექნოლოგიებს უკავშირდება არა მხოლოდ კვლევის ეტაპი, არამედ წიგნის ფორმატიც.

ელექტრონული აკადემიური გამოცემის შესახებ საუბარი მე-20 საუკუნის 80-იანი წლებიდან დაიწყო, მაგრამ იმ დროს იგი ესმოდათ, როგორც ციფრულ ფორმატში გადაყვანილი ტრადიციული აკადემიური ტომეულები. ელექტრონული ტექნოლოგიების სწრაფმა განვითარებამ ეს დამოკიდებულება რადიკალურად შეცვალა. ელექტრონული აკადემიური გამოცემები განვითარდა რამდენიმე სხვადასხვა მიმართულებით — მოხდა მათი სოციალიზაცია (ისინი გახდა ინტერაქტიული — დინამიური ტექსტი), დაიწყო ტექსტის ყველა ავთენტური წყაროს სრულად წარმოდგენა ციფრულ ფორმატში (ვარიორუმი) და ჰიპერტექსტუალური ბმულების გამოყენება, რომელთა მეშვეობითაც ტექსტის ორგანზომილებიანი სიბრტყე მრავალგანზომილებიანი გახდა და მან დაიტია უამრავი ინფორმაცია.

რეტროგრადები ხშირად იშველიებენ ცნობილი მწერლის ალფრედ ჰაუსმანის გამონათქვამს, რომ მათემატიკას და სტატისტიკას ტექსტოლოგიურ კვლევებთან არაფერი აქვს საერთო და რომ ტექსტოლოგისთვის მხოლოდ სხარტი გონება და ინტუიციაა საჭირო (Housman 1921), მაგრამ უახლესმა ტექნოლოგიებმა ცალსახად შეცვალა ეს დამოკიდებულება. რა თქმა უნდა, ლოგიკური აზროვნება და ინტუიცია ტექსტოლოგს ყველა დროში სჭირდება, მაგრამ სწორედ ამ უნარებისა და უახლესი ტექნოლოგიების გამოყენებით არის შესაძლებელი ტექსტოლოგიის წინაშე

მდგარ გამოწვევებთან ღირსეული გამკლავება. ჰაუსმანის მოსაზრება სრულიად გააბათილეს პიტერ რობინსონმა და რობერტ ო'ჰარამ კვლევაში „ტექსტოლოგიის გამოწვევები 1991" (Robinson... 1992). მოგვიანებით, 2005 წელს კი ბირმინჰემის უნივერსიტეტის პროფესორი პიტერ რობინსონი წიგნში „შუასაუკუნეების ტექსტების ელექტრონული გამოცემის მიმდინარე საკითხები ანუ აქვს თუ არა მომავალი ელექტრონულ აკადემიურ გამოცემებს" ცალსახად ამტკიცებდა: „მთელმა სამეცნიერო საზოგადოებამ აუცილებლად უნდა ირწმუნოს ციფრული გამოცემის უპირატესობა ნაბეჭდთან მიმართებით" (Robinson, 2005).

დღესდღეობით ციფრული ტექნოლოგიების ამოუწურავი შესაძლებლობების გამო მეცნიერთა დიდი უმრავლესობა მიიჩნევს, რომ აკადემიური გამოცემების მომავალი ელექტრონულ ფორმატშია. მაგ. ცნობილი ტექსტოლოგი ვალტერ გაბლერი წერს, რომ სამეცნიერო აპარატი მთლიანად გადაინაცვლებს ელექტრონულ გამოცემებში, ბეჭდური საშუალებები კი დარჩება მხოლოდ ტექსტების საკითხად (Gabler 2010). იმის წყალობით, რომ ციფრული ფორმატი იძლევა ამის საშუალებას, ელექტრონულ აკადემიურ გამოცემებში შესაძლებელი ხდება ყველა ავთენტური წყაროს სრულად წარმოდგენა, ტექსტისა და გამოსახულების სინქრონიზაცია, საზოგადოებასთან ინტერაქცია და სხვ. „დონ-კიხოტის" უახლესი ელექტრონული აკადემიური გამოცემის მომზადებისას გამოყენებულ იქნა არაერთი ინოვაციური პროგრამა და ტექნოლოგია, მაგ. ტექსტების ელექტრონულ ფორმატში შედარებისა და კომენტირებისათვის — დოკუმენტების მულტივარიანტული რედაქტორი, ვარიანტების შედარების შედეგების წარმოსაჩენად — ინტერაქტიული თანმიმდევრობითი მაჩვენებელი. ელექტრონული გამოცემა იძლევა იმის საშუალებასაც, რომ მოხდეს ვარიანტულ სხვაობათა კლასიფიკაცია: კალმისმიერი, ტიპოგრაფიული, ლექსიკური, მართლწერითი, გრამატიკული, კონცეპტუალური და სხვ. რაც უდავოდ საინტერესო იქნება მკითხველისათვის.

როგორც ვხედავთ, ციფრული ტექნოლოგიების ეპოქაში კვლევის შესაძლებლობები უსაზღვროდ გაიზარდა და გამარტივდა. შესაბამისად, ჩვენი აზრით, მათდამი კრეატიული მიდგომა ტექსტოლოგიის წარმატებული განვითარების მნიშვნელოვანი წინაპირობაა.

დამოწმებანი:

Gabler Hans Walter. *Theorizing the Digital Scholarly Edition*. http://www.academia.edu/214152/Theorizing_the_Digital_Scholarly_Edition published online in: Literature Compass 7/2 (2010): 43–56; the special number "Scholarly Editing in the 21st Century.

Housman, Alfred. "*The Application of Thought to Textual Criticism*". http://cnx.org/content/m11803/latest/ Proceedings of the Classical Association, August 1921, Vol XVIII.

Robinson, Peter. Current issues in making digital editions of medieval texts—or, do electronic scholarly editions have a future? Digital Medievalist (Spring 2005). ISSN: 1715-0736. Published: April 20, 2005, http://www.digitalmedievalist.org/journal/1.1/robinson/

Robinson, Peter, O'Hara Robert J., The Textual Criticism Challenge 1991, http://bmcr.brynmawr.edu/1992/03.03.29.html, July 1992

Maia Ninidze
(Georgia)

Scholarly Editions of Georgian Classic Authors and the Use of Modern Technologies

Summary

Key words: Textual Criticism, Scholarly Edition, Digital Bases, New Technologies.

Rapid development of computer technologies is putting new challenges before textual scholars. Georgian digital bases get richer day by day and it becomes easier for those who work on scholarly editions of Georgian writers to get exhaustive information for their comments and annotations. World's famous scientists say that future of scholarly editions is in digital format. There is a great number of computer programs that help them to work on manuscripts, variations, attribution etc. We should master all these tools and technologies to make our work more effective but before we are able to get some trainings and masterclasses from our foreign colleagues, we have worked out some simple technologies to help us in such tasks as e.g. attribution, dating of the undated texts, preparation of the authentic text, commentary, annotation etc. Digital catalogues make it easier to compile bibliographical data.

For the purpose of attribution we first used digital corpuses in 2006 when preparing the 11-th volume of Ilia Chavchavadze's works. Attributing the editorials of the period when the magazine "Droeba" had two editors – Ilia Chavchavadze and Sergei Meskhi we created two digital corpuses of the writings of these authors and carried out comparative statistic analysis. The results showed that the anonymous editorials resembled Ilia Chavchavadze's works in many aspects.

In the archives of Georgian classic authors there are lots of anonymous manuscripts. It would be very helpful if we had a digital manuscript album with the samples of handwritings belonging to the famous Georgian authors. It would make easier to compare the anonymous handwritings with the digital samples and identify the authors.

Digital corpuses can be used for finding out relationship between two texts – revealing identical and similar elements. It is especially useful in the voluminous literary works – novels, stories, poems, dramas etc. As a result of the study we can say _ is the text a variant (or a reduction) of the other one or not.

In the edition of Georgian writers' epistolary heritage digital corpus of all private letters of the particular authors helped us to date more than 120 undated private letters. Grigol Orbeliani's 63 letters were omitted from the previous edition because the editors could not manage to date them. Only thanks to the modern technologies it became possible to date the letters and put them in the chronological order in the appropriate volumes.

Sometimes writers use very specific words or neologisms created by themselves and editors classify them as proofs and correct them. Digital corpuses of the works of the

authors may solve the problem. If the word or its specific form is repeated in different texts it is supposed that it is not a proof and should not be corrected.

Scholarly editions have voluminous scientific apparatus containing historical comments. Internet search engines make it much easier to obtain information about personal names, geographical names and historical events mentioned in the texts but it turned out to be more convenient to create special databases by compiling texts associated with the author in one digital corpus. Here we mean memoire, critical reviews, biographies, genealogies etc. It is much easier to extract information from such purpose oriented digital corpuses than from internet.

Scholarly editions have alphabetical indices of personal names, geographical names, periodicals etc. the items of the indices are repeated from volume to volume. It is not necessary to write annotations separately for each of them. We can make one digital base of annotated indices and use them for every volume. It saves much time and energy. In scholarly editions comments are added to the phrases that are difficult to understand for average readers, therefore they are rarely identical (as the commented phrases are not identical). Nevertheless, creation of the corpus of comments turned to be useful as well.

Microsoft Word options make it easy to place items in alphabetic order. This engine is widely applied in the indices but it may also be used to avoid printing of one and the same text twice in the same edition. There are numerous cases of such mistakes. Some verses were printed twice in the same edition _ among dated and among undated ones, some verses have been printed twice with different titles, some have been printed in the section of translations and original ones. Putting all the texts in alphabetic order makes it easy to notice similarities and gives us a chance to check are they identical or not.

We started to provide scholarly editions with alphabetic indices, included all the variations of the titles into the alphabetic order and supplied with the information about the title with which the text is printed in the given scholarly edition. It is very helpful because most of the readers know the titles of some verses from popular editions and if not the index they would not be able to identify the title they know with the one, the verse is printed in the edition.

It is obvious that digital era gives textual critics tremendous opportunities if they are creative enough to work out appropriate technologies of using them.

МАРИАМ КАРБЕЛАШВИЛИ
(Грузия)

Проблема сюжета поэмы Руставели «Витязь в тигровой шкуре» в контексте геополитики: Грузия – Европа или Азия?

Весь двадцатый век в руствелологической науке прошёл в явных либо скрытых, но всегда предельно напряженных условиях острого противостояния двух руствелологических школ: акад. Н.Я.Марр (1864-1934 гг.) резко и радикально, с присущим ему высокомерием заявил себя ярым противником исконной концепции царя Вахтанга шестого (1675-1737 гг.) – основоположника школы научной руствелологии (1712 г.) и назвал её «национально-критической школой», созданную же им самим петербургскую руствелологическую школу «научно-критической» (Марр 1910: Ш, прим. 2). Кардинальным вопросом этой контроверзы была проблема такого сугубо академического характера, какой является выяснение происхождения сюжета поэмы Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре» (далее – «Вепхисткаосани» – М.К), поэтому данная контроверза с первого взгляда имела вид исключительно научного интереса в связи генезисом сюжета «Вепхисткаосани».

Но контроверза выяснения происхождения сюжета «Вепхисткаосани» – оригинальна она (Вахтанг) или «заимствована» из персидской литературы (Н.Я.Марр) – подразумевает гораздо более широкий контекст, чем кажется с первого взгляда: в данной ситуации она не является лишь литературоведческой проблемой, так как вопрос генезиса сюжета поэмы Руставели впрямую связан с ориентацией всей грузинской светской культуры – относится она к Европе или Азии, а в более широком контексте перерастает в принципиальную геополитическую проблему – по своему историческому развитию Грузия страна европейского или азиатского типа со всеми вытекающими отсюда последствиями. Если Грузия – страна азиатского типа (что с таким рвением старался доказать своей политизированно-идеологизированной квазинаучной теорией Н.Я.Марр), то она органичная и неотъемлемая часть российской евразийской империи, но если Грузия страна европейского типа, то она, подразумывается, от подобных притязаний свободна.

Таким образом, проблема сюжета «Вепхисткаосани» явно представляет научную проблему с политическим подтекстом, чему и посвящается данная статья.

* * *

Я и ранее отметила и на основе критериев, принятых в истории и теории литературы, попыталась доказать, что вся руствелологическая теория Н.Я. Марра – это величайший софизм во всей грузинской гуманитарной науке XX века (Карбелашвили 2000: 5-34), которая, начиная с 1890 года, на протяжении долгих

110 лет наложила тяжелейший отпечаток на уникальную, ныне уж трехвековую классическую руствелологическую школу, основанную Вахтангом.

Марровская теория персидского генезиса сюжета «Вепхисткаосани» в грузинской руствелологической научной литературе квалифицирована, как «мнение, высказанное в молодости» (Беридзе 1938: 111); «**упрямство пока что юного ученого**» (Абуладзе 1967: 177); «**предвзятое мнение**», «**поспешное соображение**» (Имедашвили 1941: 31,95); «**отпечаток поспешности и незрелости**» (Барамидзе 1964:10); «**предвзятые гипотезы и теории**» (Барамидзе 1971: 240), «**навязчивая мысль**» (Барамидзе 1975: 64).

В связи с руствелологической теорией Н. Я. Марра грузинские ученые акцентируют его «молодость», «юность», «незрелость», «поспешность», что не может служить аргументом, так как по объективному заключению известного ученого К.Кекелидзе Н. Я. Марр «... той мысли и вере, что сюжет заимствован, был верен до смерти» (Кекелидзе 1958:162); что же касается всего руствелологического наследия Н. Я. Марра, то по такому же объективному заключению Г. Имедашвили «**Руствелологическая работа Н. Я. Марра создает** не несколько теорий об основной проблеме, а **несколько фаз одной теории**» (Имедашвили 1941:110; подчеркнуто мной – М.К.) и этой «одной теорией» является теория персидского происхождения сюжета поэмы.

Имея в виду представленные выше оценки известных грузинских ученых, кажется совершенно необходимым задать логический и вполне легитимный вопрос: на каком основании возникли у академика российской академии столь неуместные и недостойные для истинного ученого абсолютно иррациональные «упрямство», «навязчивость», «предвзятость» и т. д. – что-то вроде idée fixe, чьи «навязчивые теории и гипотезы», как и «предвзятость» ни «мнением молодости», ни «упрямством юного ученого», не его «поспешностью» и «незрелостью» не могут быть объяснены, так как суть его теории – «заимствование» сюжета «Вепхисткаосани» из персидской литературы – на протяжении всей руствелологической деятельности Н.Я.Марра не менялась, а лишь проходила различные «фазы», и эти фазы были реакционнее одна другой.

В научной руствелологической литературе много говорится о «Теории акад. Н. Я. Марра», но нет ясной и научно аргументированной квалификации этой теории; с этой точки зрения привлекает внимание следующая оценка руствелологического наследия Н.Я.Марра, которая характеризуется весьма явной и заслуживающей внимания контрадикцией: «Для самого Марра была характерна именно многосторонность; владея большим аналитическим умом, он был явным сторонником обобщений, **любую маленькую находку он, обычно, использовал для обобщений и получения обобщенных теоретических выводов (другое дело, насколько верны были эти выводы)**, вместе с тем, следует ясно сказать и то, что **Марр** изначально же допускал серьезные ошибки не только в области языкознания. **Он долго отводил весьма большую роль значению иноземных творческих сил, так называемым влияниям и заимствованиям по сравнению с народно-национальными истоками. Свой ранний исследовательский метод он называл**

методом «реально-исторической критики», который зачастую принимал характер простого буржуазного объективизма. В своих поздних работах Марр преимущественно руководствовался принципами вульгарного материализма и вульгарного социологизма» (Барамидзе 1985а:219-220; подчеркнуто мной – М.К.)

Теперь, после стольких столь тяжких замечаний, не стану задавать праздного вопроса – чего же осталось здравого и позитивного в исследованиях Н.Я.Марра, лишь заострю внимание на факт, отмеченный А. Барамидзе с истинно научной объективностью, что «Марр изначально же допускал серьезные ошибки».

В общем, как свидетельствует история науки, ошибки в любой области науки, обусловленные определёнными факторами, совершенно тривиальное и даже неминуемое явление также, как и их исправление в последствии, но квалификация ошибок Н.Я.Марра в виде «упорства – упрямства – навязчивости» свидетельствует лишь о том, что ошибки, допущенные академиком, не умещаются в строгих рамках науки: ведь наряду с ошибкой также существует и заблуждение – это две совершенно разные вещи.

В отличие от ошибки, **заблуждение** представляет философскую категорию с вполне конкретным определением.

Заблуждение (Irrtum) определено, как представление, мысль, или ход мысли, относительно которых хотя и существует уверенность, что они правильны, но которые не соответствует истине, фактическим обстоятельствам, противоречат логическим законам. Источником заблуждения могут быть предубеждение, субъективные настроения, предрасположения, пристрастия. От заблуждений, которые возникают неумышленно, необходимо отличать заблуждения, вызываемые намеренно, являющиеся самообманом или обманом другого. Психологически заблуждение выглядит как в высшей степени субъективное или несовершенное толкование явления, как субъективное или неправильное заключение о явлении (Философский 1961:232).

На фоне данного определения **Заблуждения** особое значение приобретает как фактор веры, так и субъективное настроение как тенденция. В литературоведческой науке высказано соображение, что Н.Я.Марр «**Уверовал в универсальную роль Ирана в развитии культурной жизни соседних народов**» (Гвахариа 1988:112), но не сказано и не объяснено, почему он «уверовал», хотя главное заключается именно в этом. Для нейтрализации тенденциозности этой «веры» там же отмечается, что «... впоследствии он значительно изменил свою позицию в этом вопросе» (Гвахариа 1988:112), что не соответствует действительности. Фактически, аналогичная мысль высказана в вышецитированной статье А. Барамидзе: «**Он долго приписывал весьма большую роль значению иноземных творческих сил**», но судя по работам самого Н.Я.Марра, он «большую роль значению иноземных творческих сил» ни то что долго, а до конца жизни придавал решительное значение, к тому же не аргументировано соответствующим фактическим материалом, якобы он «впоследствии значительно изменил свою позицию»; также остается неясным, на каком основании заключил такой весьма авторитетный исследователь, каким является Г.Имедашвили, будто бы Н.Я.Марр «**...основываясь на научную**

аргументацию и факты, создает руствелологическую концепцию, по конечным итогом которой «Вепхисткаосани» оригинальное грузинское произведение» (Имедашвили 1941:110), - Так как в этом отношении теория Н.Я.Марра ни в какой мере не эволюционировала.

Самым главным и решающим в руствелологической теории Н.Я.Марра является именно то, что он поэму Руставели совершено открыто и явно объявлял составляющей, органичной, неотъемлемой принадлежностью персидской литературы, которой обязаны были заинтересоваться востоковеды – а не «западники» – и об этом он ясно и четко писал и в конце 20-х годов XX века: «**И в самом деле, кто когда-либо удосужится в кругу подлинных квалифицированных ученых**, если он не связан узами семейного, т.е. «племенного» или «расового» родства, **заняться вопросом о гениальном грузинском поэте Шоте из Рустава? Казалось бы, востоковед**. Никогда. Нам всем памятен интерес к грузинской литературе – живой интерес А.Н.Веселовского, совсем не востоковеда. Было бы большим грехом не вспомнить о живом отклике во французском востоковедческом органе «Journal Asiatique» на русский перевод вступительных строф «Витязя в барсовой коже», но это был живой отклик проф. В.Ф.Шишмарева, также не востоковеда, заинтересовавшегося по связи некоторых моментов с рыцарским бытом Запада и с ним связанным культом женщины и т.п. в средновековом романском мире. **Ведь в интересе, на который можно было бы рассчитывать в отношении к произведению Шоты Руставского** (sic! – М.К.) **среди востоковедов, должна бы сыграть свою роль не гениальность автора, а то обстоятельство, что это произведение ни замалчиванием, ни систематическим отрицанием нельзя никак удалить из круга памятников, увязывающих культурно Иран с Кавказом, в частности с Грузиейю, нельзя разлучать его с серией памятников, переводившихся с персидского языка на грузинский, и диву даешься, когда иранисты абсолютно равнодушны к богатой переводческой грузинской литературе, кой-что сохранившей и из персидских памятников, часто весьма любопытных и иногда уникальных. Ведь здесь дело идет уже об интересе не к грузинской литературе, а к персидской»** (Марр 1928:361-362; подчеркнуто мной – М.К.)

Комментировать предельно ясную и явную позицию Н.Я.Марра по отношению к «Вепхисткаосани», высказанную в рецензии по поводу исследования грузинского ученого Павле Ингороква «Rusthveliana», нет никакой надобности; знаменательно лишь то, что эту профанацию поэмы Руставели грузинские ученые обошли деликатным молчанием и молчаливым пренебрежением традиционной классической руствелологической школы Вахтанга обрекли на профанацию как Руставели, так и его поэму.

* * *

На фоне подобного явно апологетического отношения грузинских ученых к Н.Я.Марру поневоле вспоминается вопрос, заданный давно, в 1899 году Ильей Чавчавадзе по поводу известной газетной статьи Н.Я.Марра 1890 года: «Для кого и для чего старается он, что без доказательств так насильничает и намеревается

вырвать у нас из рук наш «Вепхисткаосани»? (Чавчавадзе 1941:435), на которой сам же дал ответ, когда в самом начале руствелологической деятельности Н.Марра с гениальной интуицией указал на самое главное – его субъективное настроение, его психологию и ясно дал понять, что является истинной подоплекой того, что вподследствии было названо «Руствелологической теорией Н.Я.Марра»: «Г-ну Марру великолепно известно, каким кладом является для нас «Вепхисткаосани», великолепно известно, какого рода он крепость для нашей гордости, нашей славы, и, следовательно, если кто пожелает унизить нас, лучше уж отсюда взломать крепость нашей гордости и славы. **Если не это, то какого рода сердечный порыв может объяснить подобную необузданность угрозы и самоуверенность ученого, если вдуматься психологически?**» (Чавчавадзе 1941:434; подчеркнуто мной – М.К.)

* * *

Теперь надлежит сказать несколько слов о феномене европоцентризма, т.к. преодоление европоцентризма для России – приоритетный концепт.

Известный факт: по отношении к Западу у российской евразийской империи (будь она царистской, социалистической или федеративной, не имеет значения) всегда негативное отношение и, наоборот, подчеркнуто позитивное к Востоку.

На сей раз не считаю необходимым специальный обзор европоцентризма, как характерной философской тенденции и политической идеологии, культурфилософской и мировоззренческой установки – о ней существует обширная литература. Отмечу лишь,что согласно принятому в науке мнению, Макс Вебер наиболее последовательно рассматривал рациональность, как историческую судьбу европейской цивилизации. Следует также сказать, что в течении определенного времени Восток в сознании европейца отодвигался на задний план как нечто отдалённое и сугубо экзотическое. В таких условях роль заступницы Востока взяла на себя Россия. Ее по наследству получила советская империя, что весьма рельефно отразилось в сфере литературоведения.

Следует отметить, что советское государство поддерживало сохранение интеллигенции в качестве влиятельной социальной прослойки и привилегированного идеологического субъекта, так как правящему классу была необходима идеологическая легитимация (Мартьянов 2009:79); так была создана «культурная элита», т.е. специальный «идеологический класс» (Мартьянов 2009:87), одним из представителей которого являлся лидер и знаменосец советского сравнительного литературоведения В.М.Жирмунский, чьи работы полны критики европейского литературоведения на фоне подчеркнутого неприятия европоцентризма.

Целенаправленная идеологическая борьба против европоцентризма не начиналась с В.М.Жирмунского – ему предшествовала основательная традиция, полученная от царистской евразийской империи, например, работа идеолога панславизма Н.Я. Данилевского (1822-1885) «Россия и Европа. Взгляд на культурные и политические отношения славянского мира к германо-романскому» (1869), где на фоне негативного отношения к Европе автор считал нужным союз России с Востоком.

Приведу несколько примеров из статей В.М. Жирмунского: «Разумеется, такая **подлинно всеобщая литература должна преодолеть европоцентризм традиционного литературоведения Запада, став историей литературы действительном ировой** (universalle), а не только общеевропейской или еще уже – западноевропейской. Я не вижу причин для выделения Западной Европы как обособленного культурного и литературного мира, кроме привычных навыков мысли и исторических предрассудков» (Жирмунский 1979:156).

На этом фоне особенно красноречива следующая цитата, где Россия рисуется особой покровительницей восточных народов: «Если в настоящее время буржуазная наука Запада, отказавшись от широких проблем и перспектив мирового литературного развития, целиком уходит в узкую специализацию, ограничивая себя преимущественно национальным, в крайнем случае западноевропейским материалом, **то в нашем многонациональном союзе, где народы Запада и Востока в братском единении строят новую культуру, «национальную по форме, социалистическую по содержанию»**, постановка проблемы литературного процесса в широкой сравнительно-исторической перспективе с постоянным привлечением как европейских, так и восточных материалов подсказывается сама собой» (Жирмунский 1979:45).

Под конец один весьма интересный и заслуживающий внимания факт, связанный непосредственно с Н.Я Марром, который совершенно ясно показывает его полный консенсус с В.М. Жирмунским по традиционному отношению к Европе, где говорится о «разрушительной критике» индоевропейской лингвистики, учиненный Н.Я. Марром; «Если в области лингвистики гипотеза «праязыка» и «пранарода» просуществовала в буржуазной индоевропеистике до наших дней (**она впервые была подвергнута разрушительной критике в трудах советского ученого акад. Н.Я.Марра**)...» (Жирмунский 1979:98; подчеркнуто мной – М.К.). Эта фраза взята из статьи В.М. Жирмунского 1940 года; естественно, представитель «идеологического класса» её после 1950 года уже не написал бы, но сама же цитата весьма красноречиво свидетельствует, что «Яфетическая теория» – т.е. «Новое учение о языке» – Н.Я.Марра была целенаправленно создана против западной индоевропеистики.

* * *

Безусловно позитивное отношение к Востоку – в частности, к Персии – весьма явно проступает в ниже приведенном материале, где Н.Марр с присущей ему категоричностью объявлял объективной истиной, будто «Именно к X-му, XI-му веку и относится расцвет персидского возрождения, **увлекшего своим культурно-освободительным движением и психологически тяготевшие к Ирану народы армянский и грузинский. Исконная иранизация Грузии и создала ту благодарную почву, на которой пышно привился и в значительной степени расцвел у грузин персидский национальный эпос и персидский романтизм, так могущественно содействовавшие секуляризации их литературы, освобождению грузинской письменности из-под гнета мертвящей церковности и византийской схоластики в X-м-XI-м веках**» (Марр 1907:43-44).

Чем можно объяснить утверждение Н.Марром того, будто непокалебимый форпост христианского мира на Востоке – Грузия и грузинский народ, в течении многих веков ведший кровопролитные войны – впрочем, чаще всего именно с персидскими завоевателями – ценой самоотверженной борьбы охранял свою родину, язык, христианскую веру, оказывается, был «психологически тяготевшим к Ирану», а Грузия, оказывается, была «исконне иранизирована» и с помощью Ирана освободила себя от «гнета мертвящей церковности и византийской (т.е. европейской – М.К.) схоластики.» Это всего лищь один из фактов целенаправленной ориентализации Грузии.

Но главным здесь является то, что Н.Марр неслыханным антиисторизмом, полным игнорированием исторической действительности, вопреки всякому здравому смыслу и элементарной логике в своих работах единый и неделимый менталитет грузинского народа грубым насилием расколол надвое, что я ранее сравнила с двуликим божеством римской мифологии Янусом, но ныне несравненно вернее и точнее представляется сравнение с двуглавым орлом российской евразийской империи, который, согласно традиционной интерпретации, одной своей головой обращен к Западу, другой же – к Востоку.

Приведу еще один пример своевольного, превратившегося в тенденцию антиисторизма Н.Марра: «**Проблема требует пересмотра... и того, в какой мере Тамара и ее двор, вообще знать, были церковно воспитаны и в какой мере, наоборот, вся общественность Грузии была секуляризована мусульманским просвещением, если не мусульманская по исповеданию**» (Марр 1964:158).

Здесь ясно проступает личный менталитет, пропитанный политической идеологией двуглавого орла росийского герба: существует текст, но также существует и подтекст, который, согласно авторскому субъективному «сердечному влечению» выдает латентную информацию: христианская Грузия страна азиатская, а не европейская, ergo: Грузия – сфера влияния России.

Если добавить ко всему этому явно тенденциозную конъюнктурную оценку известных исторических фактов, элементарную недостойную ложь по поводу несуществующей «злокачественной опечатки» (Марр 1917:418, прим.2) в вопросе принципиального значения, объявление «желанной новостью» расширение «круга влияния» на грузинскую литературу «иноземных» – именно, турецких – «творческих сил», впрочем, недоказанного, что в научной литературе зафиксировано объективно, то реальная оценка сути руствелологической деятельности Н.Марра вовсе не является сложной.

Наряду с этим Н.Марр вполне разделял одну из основных, закрепленной политической традицией, идеологем российской империи: крайне негативное отношение к Европе, что также недусмысленно отразилось в его специальных работах по руствелологии.

Одну из своих известнейших руствелологических работ – кстати сказать, крайне тенденциозную и совершенно необоснованную – «Грузинская поэма «Витязь в барсовой шкуре» Шоты из Рустава (sic! – М.К.) и новая культурно-историческая проблема», где выдвинутое им положение о мусульманстве Руставели является

одним из составных его цельной концепции, согласно которой «Вепхисткаосани» был создан «в христианско-мусульманской среде в Месхетии» (Имедашвили 1941: 102), которая полностью основана на ложном, ненаучном, крайне субъективном шатком фундаменте – Н.Марр заканчивает пассажем, где Европа объявляется инициатором разжигания вражды между христианами и мусульманами: «Нашей же тезой является то, что знаменитая грузинская поэма возникла в определенной не только национальной, но и племенной среде в фокусе общекавказских культурно-исторических течений, в частности мусульманского и христианского живого народного взаимодействия. И возникающая в связи с этим новая проблема состоит в необходимости разъяснить факт культурного в древности содружества в крае мусульман и христиан, которые ныне **по усиленному европейским односторонним христианским влиянием убеждению всех образуют два культурно непремиримых, взаимноисключающих друг друга лагеря**» (Марр 1917:506; подчеркнуто мной – М.К.).

Н. Марр свое принципиально негативное отношение к Европе и позитивное к Азии, следуя русской политической доктрине, не раз весьма открыто выражает. В этом отношении привлекает внимание та – если не сказать более – негативная характеристика европейцев, которую находим в его работах, и которая рельефно отражает его «влечение сердца» и «психологию». Суммируя мнения Н. Я. Марра, по отношению к Востоку для европейцев характерна шаблонность представлений и поверхностность наблюдений, пристрастность, самообман, самодовольное лицемерие, возвеличение Европы и унижение Востока, где в подтексте подразумевается, что Россия является защитницей чести и гарантом Востока. Стоит обратить внимание, сколько иронии по отношению к Европе в намеренно включенной латинской фразе "in majorem gloriam Europae" – «к вящей славе Европы», но этого еще мало – в цитате, на которую сошлюсь, все это лишь подготовительная часть к заключительному предложению, где христианская, причастная к античному культурному наследию Грузия безапелляционно, пренебрегая историей, объявляется Азией: «**В обстановке такой действительности неразумно спешить решением нашего вопроса с плеча по современным поверхностным наблюдениям или по шаблонным представлениям европейцев. Европейцы не всегда беспристрастные судьи, когда они берут на себя смелую оценку «восточной» нравственности. От самодовольного лицемерия или самообмана не бывают свободны в таких случаях и ученые [...]. Ал.Ходзько [...] мимоходом дает любопытную характеристику восточной женщины в противопоставлении западной, европейской [...]. Я не остановлюсь на том, сколько в этом суждении европейского лицемерия, когда идеализованные романтические женские типы, созданные христианством и рыцарством, рекомендуются как реальные, и в качестве таковых сопоставляются in majorem gloriam Europae с заведомо низшими типами Востока! Если бы можно было не касаться этой фактической неправды в самой основе сравнения, если бы на минуту мы согласились принять характеристику женской любвы на Востоке, как оно дается у Ходзько,**

правильною, нам оставалось бы признать, что Грузия не часть Азии, а часть Европы» (Марр 1910:XLV–XLVI; подчеркнуто мной – М.К.).

Естественно, в элементарных разумных рамках не умещается спор о том, Европа лучше или Азия; более того – любое противопоставление Европы и Азии само собой подразумевает отказ от культуры и цивилизации, но к чему фальсифицировать историю? Ответ на этот вопрос находим в вышеприведенных словах Ильи Чавчавадзе.

* * *

Поневоле напрашивается вопрос: чем было обусловлено создание руставелологической теории Н.Я. Марра? Или же иначе: была бы ли развита подобная антигрузинская теория, если б Грузия была независимым государством? Начиная с 90-х годов XIX века, на протяжении всего XX века проблема сюжета поэмы Руставели не была лишь академической проблемой – она являлась академической проблемой с политическим подтекстом.

Создание руствелологической теории Н.Марра не было обусловлено ни его «упрямством», ни его «упорством», ни его «невязчивым мнением», а было проявлением и реализацией его субъективного настроения, т.е. «сердечного влечения» и «психологии» по славам Ильи Чавчавадзе. Это антинациональная теория академика российской академии, которую он вполне сознательно противопоставил истинно академическому европейскому дискурсу основоположника научной руствелологической школы Вахтанга, могла возникнуть лишь в определенной эпохе, в конкретных исторических условиях, в контексте совершенно специфической политико-идеологической системы: с 1801 года Грузия, как субъект международного права на политической карте мира уже не существовала и на протяжении долгого времени представляла колонию России со всеми вытекающими отсюда последствиями; искоренение национального самосознания и обесценение культурного наследия Грузии представляла составную часть многогранного порабощения. Именно колониальное состояние Грузии в евразийской империи России обусловило появление столь идеологизированной, антинаучной, контрпродуктивной руствелологической теории Н.Марра.

Теория создателя руствелологической «научно-критической школы» в петербургском университете возникла не на пустом месте – у нее были предшественники. Известный руствелолог Г.Имедашвили пишет: **«Научная мысль с конца XIX века все же миновала верный путь национальной концепции в восприятии творчества Руставели, что было связяно с целым движением недоверчивого отношения вообще к грузинской литературе, которое было зачато в клеветнических взглядах по вопросам истории и культуры Грузии ориенталиста барона Брамбеус-Сенковского. Иноземный либо национальный нигилизм в малочисленной нации отрицал возможность появления гения, оригинальность «Вепхисткаосани» и его большое всемирное значение. По его словам, культура, искусство, в частности, художественное творчество будто бы являлось рабским подрожанием византийско-персидского и не имело самостоятельной ценности**. После Сенковского подобной ученой «эрудицией», как известно, особенно отличились Иоганн Шерр, Патканов, Вермышев, а у нас – Иване

Джабадари, которым надлежащим образом ответили акад. Броссе, Илья Чавчавадзе, Нико Николадзе.

Своеобразным продолжением этого движения явилось поспешно высказанное мнение тогда еще молодого ученого Н. Марра, будто «Вепхисткаосани» не является оригинальным грузинским творением, что он представляет перевод персидского подлинника лишь на том основании, что описанное в поэме действие не происходят в Грузии, действующие лица не являются грузинами, и сам Руставели называет поэму персидским сказом» (Имедашвили 1968:53; подчеркнуто мной – М.К.).

Если принять во внимание, что Н.Я.Марр «до самой смерти был верен той мысли и вере, что сюжет заимствован: «сюжет поэмы – персидская сказка, все её герои – чужеземцы востока, мусульмане по религии», вот его последние слова в руставелологии» (Кекелидзе 1958:162), то получается логическое заключение, что академик российской академии не только будучи «еще молодым ученым», а на протяжении всей своей долгой руствелологической деятельности на самом деле «миновал верный путь национальной концепции в восприятии творчества Руставели», что не может быть объяснено ни «молодостью», ни «поспешностью» ученого, ви все не соответствует действительности, будто бы Н.Марр «создал руствелологию как науку» (Имедашвили 1941:94).

* * *

С точки зрения оценки руствелологических трудов Н.Марра заслуживает внимания следующее: «С начала же должен отметить, что **Н.Марр, как руствелолог, не был последовательным исследователем, он допускал грубые ошибки, развивал взаимоисключающие мнения, иногда проблема «Вепхисткаосани» приносилась в жертву разнообразным конъюктурным концептуальным замыслам Н.Марра**» (Барамидзе 1971:263; подчеркнуто мной – М.К.).

Истинного уважения заслуживает эта объективная квалификация руставелологических работ Н.Марра, принадлежащая большему его апологету – акадкмику Александру Барамидзе (Барамидзе 1985b:164-179), но именно эта объективность побуждает задуматься и ответить на вопрос: стоило ли, чтоб непоследовательности исследователя, его грубым ошибкам, его взаимоисключающим мнениям и его разнообразным конъюктурным концептуальным замыслам приносить в жертву «Вепхисткаосани» Руставели? И вместе с поэмой Руставели древнюю и богатую, самобытную, европейского типа культуру Грузии?

* * *

Но вот парадокс: оказалось,что для прояснения истинной сути руствелологической теории Н.Марра – конъюктурного концептуального замысла – не было никакой необходимости привлекать и анализировать обширный материал, так как в грузинской литературоведческой науке давно, еще 70-х годов прошлого века существует всего два предложения, ясно формулирующих изложенное выше: **«Руставели – представитель восточной поэзии... Поэме Руставели нечего**

делать в Европе» (Кобидзе 1974:25; подчеркнуто мной – М.К.). Автор этих слов, известный грузинский ученый-востоковед, без всяких задних замыслов и совершенно объективно в двух кратких, почти что афористических высказываниях, ясно и четко, талантливой лапидарнастью отразил всю квинтэссенцию контрпродуктивной руствелологической теории Н. Я. Марра, что оказалось не под силу многочисленным руствелологам. Справедливость вынуждает и мы, руствелологи, должны признать, что суть руствелологической теории Н. Я. Марра грузинские востоковеды поняли и разъяснили несравненно лучше, чем сами руствелологи.

Если обобщить эти два предложения Д.Кобидзе, получим не только суть руствелологической псевдонаучной теории Н. Я. Марра, но и политизированную идеологему, подразумываемую в основе этой теории: «Вепхисткаосани» и вкупе с ним вся грузинская светская литература является неотъемлемой частью муслимской персидской литературы; ergo: Грузия – это Азия, Грузии «нечего делать» в Европе, она неотъемлемая часть российской евразийской империи.

* * *

Для полного освещения вопроса следует сказать несколько слов о концепции Вахтанга, согласно которой Руставели «сам сделал» (т.е. сам придумал) сюжет поэмы, в основе которой заложена «народная сказка», т.е., по современной научной терминологии – фольклорная волшебная сказка. Вахтанг, благодоря своей неординарной талантливости с поразительной точностью разрешил проблему реального генезиса сюжета «Вепхисткаосани», что находит своё подтверждение в современном литературоведении о происхождении светской литературы европейского типа; общая формула зарождения и развития западноевропейской литературы «миф > фольклор > литература» (Фрейденберг 1978:9).

Зарождение и развитие светской литературы раннего средневековья на Западе определяется взаимодействием трёх основных факторов: традиции народного творчества, т.е. фольклора, и культурных воздействий античного мира и христианства (История 1947: 9). Структура фольклорной волшебной сказки является конструктивной основой рыцарского романа: «Новая светская литература создавалось на базе национального фольклора, главным образом фольклора повествовательного, и прежде всего сказки» (Пропп 1984:28), где художественный вымысел занял ведущую роль, а фантазия способствовала созданию такого феномена, каким является европейский роман. Совершенно ясно, что поэма Руставели – произведение, принадлежащее европейской культуре (Карбелашвили 2003: 29-34; Карбелашвили 2011-2012: 9-28; Карбелашвили 2012а: 284-291; Карбелашвили 2012б: 10-21).

Еще несколько слов теперь уж о теории Н.Я. Марра насчёт персидского происхождения сюжета «Вепхисткаосани»: непременно следует особо отметить, что генезис персидской средневековой светской литературы в корне отличается от генезиса западноевропейской светской литературы; согласно современному научному заключению «...главными источниками персоязычного романического

эпоса являются, с одной стороны, исторические и квазиисторические предания, сохраненные книжным героическим эпосом (этот тип источников – основной для «Вис и Рамина» и «Хосрова и Ширин»), а с другой – арабские романические предания о поэтах (к ним восходят сюжеты «Варки и Гюльшах» и «Лейли и Меджнуна»). Параллельно романизации героических сказаний о древних царях происходила эпизация отрывочных полуфольклорных сказаний о поэтах» (Мелетенский 1983:161). В связи с этим необхлдимо сказать, что специфику персидской художественной литературы составляет использование готовых сюжетов, из коих особо популярые разрабатывались многократно разными авторами.

«Научно-критическая школа» акад. Н. Я. Марра потерпела крах не потому, что она антинациональна, а потому, что антинаучна – находится в полном противоречии с кардинальными выводами как истории, так и теории литературы.

Еще раз должна повторить, что более чем вековая контроверза царя - руствелолога Вахтанга и академика - руствелолога Н. Я. Марра закончилась, закончилась победой т.н. «национально-критической школы» царя - руствелолога и полным поражением так называемой «научно-критической школы» академика - рутвелолога, что подтверждается литературоведческой наукой. Вместе с крахом квази «научно-критической школы» академика-руствелолога закончилась и идеологизированная ориентализация как поэмы Руставели, так и Грузии.

Литература:

Abuladze I. *Rustvelologiuri Nashromebi.* K'rebuli Shcadgina da Gamosatsemad Moamzada Ioseb Megrelidzem. Tb.: Tbilisis universitetis gamomtsemloba, 1967 (აბულაძე ი. *რუსთველოლოგიური ნაშრომები.* კრებული შეადგინა და გამოსაცემად მოამზადა იოსებ მეგრელიძემ. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1967).

Baramidze A. Dzveli kartuli Mts'erlobis Mk'vlevarni. 1. Nik'o Mari // Baramidze A. *Nark'vevebi Dzveli Kartuli Lit'erat'uris Ist'oriidan.* V. Tb.: gamomtsemloba "metsniereba" (1971. ბარამიძე ა. ძველი ქართული მწერლობის მკვლევარნი. 1. ნიკო მარი // ბარამიძე ა. *ნარკვევები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან.* V. თბ.: გამომცემლობა „მეცნიერება", 1971).

Baramidze A. *Shota Rustveli.* Tb.: Tbilisis sakhelmts'ipo universit'et'is gamomtsemloba, 1975. (ბარამიძე ა. *შოთა რუსთველი.* თბ.: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1975).

Baramidze A. Dzveli Kartuli Mts'erlobis Mk'vlevari // Baramidze A. *Nark'vevebi Dzveli Kartuli Lit'erat'uris Ist'oriidan.* VIII. Tb.: gamomtsemloba "metsniereba", 1985. (ბარამიძე ა. ძველი ქართული მწერლობის მკვლევარი // ბარამიძე ა. *ნარკვევები ქართული ლიტერატურის ისტორიდან.* VIII. თბ.: გამომცემლობა „მეცნიერება", 1985a).

Baramidze A. Nik'o Maris Ghvats'lisatvis Kartuli Mts'erlobis K'vlevis Sarbielze. *Matsne, els,* № 2, 1985. (ბარამიძე ა. *ნიკო მარის ღვაწლისათვის ქართული მწერლობის კვლევის სარბიელზე.* მაცნე, ელს, № 2, 1985b).

Beridze V. Rustvelologiis Ist'oriisatvis. Nik'o Mari. // *Rustavelis K'rebuli _ 750.* Tf.: sakhelgami, 1938. (ბერიძე ვ. რუსთველოლოგიის ისტორიისათვის. ნიკო მარი. // რუსთაველის კრებული — 750. ტფ.: სახელგამი, 1938).

Gvakharia A. Nik'o Mari da Orientalist'ik'a // *Akademikosi Niko Mari - 120* (Akad. N. Maris Dabadebis 120 Ts'listavisadmi Midzghvnili Saiubileo Sesiis Masalebi). Tb.: gamomtsemloba "metsniereba" 1988. (გვახარია ა. *ნიკო მარი და ორიენტალისტიკა* // აკადემიკოსი ნიკო მარი — 120 (აკად. ნ. მარის დაბადების 120 წლისთავისადმი მიძღვნილი საიუბილეო სესიის მასალები). თბ.: გამომცემლობა „მეცნიერება", 1988).

Imedashvili G. *Rustvelologia* (Ist'oriul-K'rit'ik'uli Mimokhilva). Tb.: Stalinis sakhelobis Tbilisis sakhelmts'ipo universit'et'is gamomtsemloba, 1941. (იმედაშვილი გ. *რუსთველოლოგია* (ისტორიულ-კრიტიკული მიმოხილვა). თბ.: სტალინის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1941).

Imedashvili G. *Vephkist'q'aosani da Kartuli K'ult'ura*. Tb.: gamomtsemloba "metsniereba", 1968. (იმედაშვილი გ. *ვეფხისტყაოსანი და ქართული კულტურა*. თბ.: გამომცემლობა „მეცნიერება", 1968).

Istoria *Zapadnoevropeiskoi Literaturi. Rannee Srednevekov'e I Vozrozhdenie.* Pod Obshchei Redaktsiei V. M. Zhirmunskogo. M: 1947 (*История западноевропейской литературы. Раннее средневековье и Возрождение.* Под общей редакцией В. М. Жирмунского. М.: Государственное учебно-педагогическое издательство. Министерство просвещения РСФСР, 1947).

K'arbelashvili M. Rustvelologia XX-XXI Sauk'uneta Mijnaze: XX Sauk'unis P'roblemebi da XXI Sauk'unis P'ersp'ek't'ivebi // *Shota Rustaveli.* Sametsniero Shromebis K'rebuli. I. Tb.: 2000. (კარბელაშვილი მ. რუსთველოლოგია XX-XXI საუკუნეთა მიჯნაზე: XX საუკუნის პრობლემები და XXI საუკუნის პერსპექტივები // *შოთა რუსთაველი.* სამეცნიერო შრომების კრებული. I. თბ.: 2000).

K'arbelashvili M. Vakht'angis "Targmani" Vepkhist'k'aosnisa da Dro // *Rustvelologia.* II. Edzghvneba Vepkhist'q'aosnis Vakhtangiseuli Gamotsemis 290 Ts'listavs. Tb.: 2003. (კარბელაშვილი მ. ვახტანგის თარგმანი ვეფხისტყაოსნისა და დრო // *რუსთველოლოგია.* II. ეძღვნება ვეფხისტყაოსნის ვახტანგისეული გამოცემის 290 წლისთავს. თბ.: 2003).

K'arbelashvili M. Vakht'angis "Targmani" Vepkist'q'aosnisa Tanamedrove Medievist'ik'is k'ont'ekst'shi // *Rustvelologia.* VI. Tb.: Lit'erat'uris int'it'ut'is gamomtsemoba, 2011-2012. (კარბელაშვილი მ. ვახტანგის „თარგმანი" ვეფხისტყაოსნისა თანამედროვე მედიევისტიკის კონტექსტში // *რუსთველოლოგია.* VI. თბ.: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2011-2012).

K'arbelashvili M. Metsnieruli Rustvelologiis Pudzemdeblis Vakht'ang Meekvsis Evrop'uli Disk'ursi // *VI Saertashoriso Simp'oziumi. Lit'erat'uratmtsodneobis Tanamedrove P'roblemebi. Edzghvneba Vepkist'q'aosnis P'irveli Bech'duri Gamotsemis 300 Ts'listavs. Masalebi.* Nats'ili I. Tb.: Lit'erat'uris int'it'ut'is gamomtsemoba, 2012. (კარბელაშვილი მ. მეცნიერული რუსთველოლოგიის ფუძემდებლის ვახტანგ მეექვსის ევროპული დისკურსი // *VI საერთაშორისო სიმპოზიუმი. ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები. ეძღვნება „ვეფხისტყაოსნის" პირველი ბეჭდური გამოცემის 300 წლისთავს. მასალები.* ნაწილი I. თბ.: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2012).

K'arbelashvili M. *Vakht'ang Meekvse - Rustvelologiuri Metsnierebis Pudzemdebeli.* Mts'ignobari '12. Ilia Ch'avch'avadzis Sakhelobis Mts'ignobarta Asotsiatsiis Q'ovelts'liuri Organo, Tb.: 2012. (კარბელაშვილი მ. *ვახტანგ მეექვსე — რუსთველოლოგიური მეცნიერების ფუძემდებელი.* მწიგნობარი '12. ილია ჭავჭავაძის სახელობის მწიგნობართა ასოციაციის ყოველწლიური ორგანო, თბ.: 2012).

K'ek'elidze K. *Kartuli Lit'erat'uris Ist'oria. Dzveli Lit'erat'ura.* II. Tb.: St'alinis sakhelobis Tbilisis sakhelmts'ipo universit'et'is gamomtsemloba, 1958. (კეკელიძე კ. ქართული ლიტერატურის ისტორია. ძველი ლიტერატურა. II. თბ.: სტალინის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1958).

Marr N. O Paskop'kakh I Rabotakh d Ani Letom 1906 goda. S-Peterburg, 1907 (Марр Н. *О раскопках и работах в Ани летом 1906 года.* С.-Петербург, 1907).

Marr N. I. Vstupitil'nye I Zaklyuchitel'nye strofy "Vitjazya v barsovoj kozhe" Shoty iz Rustava. ZhMNP' XII, 1910. (Марр Н.Я. *Вступательные и заключительные строфы «Витязя в барсовой коже» Шоты из Руставa.* ЖМНП, XII, 1910).

Marr N. Gruzinskaja Poema "Vitjaz' v Barsovoj Shkure" i Novaja Kulturno-Istorivhkaja Problema. Izvestija Akademii Nauk, 1917. (Марр Н.Я. *Грузинская поэма «Витязь в барсовой шкуре» Шоты из Руставa и новая культурно-историческая проблема.* Известия Академии Наук, 1917.

Marr N. Rusthveliana. *Izvestiya Akademii Nauk SSSR*, 1927, Izd. AN SSSR, L.: 1928. (Марр Н.Я. К Rusthveliana. *Известия АН СССР*, 1927, Изд. АН СССР, Л.: 1928).

Marr N. Ob Istokakh Tvorchestva Rustaveli i Ego Poeme. Podgotovka Sbornika k Pechati. Redaktsia Teksta, Kommentarii i Primechanija I. V. Megrelidze. Tb.: Izd. AN GSSR, 1964. (Марр Н.Я. *Об истоках творчества Руставели и его поэме. Подготовка сборника к печати, редакция текста, комментарии и примечания И.В. Мегреоидзе.* Тб.: Изд. АН ГССР, 1964.

Martjanov V. Postsovetskaya Rossiya. Sotsial'no-teoreticheskie Razmishleniya // Mislyasshchiya Rossiya. M.: Nekommercheskii Fond "Nasledie Evrazii" 2009. (Мартьянов В. Постсоветская Россия. Социально-теоретические размышления // Мыслящая Россия. М.: Некоммерческий фонд «Наследие Евразии», 2009).

Meletinskii E. M. Srednevekovii Roman. Proiskhozhdenie I Klassicheskie formi. M.: "nauka", 1983. (Мелетинский Э. М. *Средневековый роман. Происхождение и классические формы.* М.: «Наука», 1983).

P'rop'i V.I. *Zghap'ris Morpologia.* Targmna da Ts'inasit'q'vaoba Daurto M. Karbelashvilma. Tb.: gamomtsemloba "Metsniereba", 1984. (პროპი ვ.ი. *ზღაპრის მორფოლოგია.* თარგმნა და წინასიტყვაობა დაურთო მ. კარბელაშვილმა. თბ.: გამომცემლობა „მეცნიერება", 1984).

Zhirmunskii V. M. Sravnitelnoe Literaturovedenie. Zapad i Vostok. L. "nauka", 1979 (Жирмунский В.М. *Сравнительное литературоведение. Восток и Запад.* Л.: «Наука», Ленинградское отделение, 1979).

Filosofskij Slovar'. Perevod s Nemetskogo. M.: izdatelstvo inostrannoj literatury. 1961. (*Философский словарь.* Перевод с немецкого. М.: Изадтельство иностранной литературы, 1961).

Freidenberg O. M. Mif i Literature Drevnosti. M.: 1978. (Фрейденберг О. М. *Миф и литература древности.* М.: Главная редакция восточной литературы, 1978).

Ch'avch'avadze I. Somekhta Metsnierni da Kvata Ghaghadi // Ch'avch'avadze I. *Tkhzulebata Sruli K'rebuli Khut T'omad.* t. II. P. Ingoroq'vas Redaktsiit. Tb.: Sakhelmts'ipo gamomtsemloba, 1941. (ჭავჭავაძე ი. სომეხთა მეცნიერნი და ქვათა ღაღადი // ჭავჭავაძე ი. *თხზულებათა სრული კრებული ხუთ ტომად.* ტ. II. პ. ინგოროყვას რედაქციით. თბ.: სახელმწიფო გამომცემლობა, 1941).

Mariam Karbelashvili
(Georgia)

Problem of the Plot of "The Knight in the Panther's Skin" in Geopolitical Context: Georgia – Europe or Asia?

Summary

Key Words: *Plot of Rustaveli's poem, Europe, Asia, Literary Criticism, Geo-poetics.*

Entire 20th century passed in the conditions of whether apparent or covered but always dramatic contradiction of two schools of Rustaveli studies: N. Marr radically confronted Vakhtang's traditional national concept and called it "national-critical school", while he called "scientific-critical school" the St. Petersburg's school of Rustaveli studies founded by him. The central problem of this controversy was such issue of academic nature as the genesis of the plot of The Knight in the Panther's Skin – therefore, at one glance, this confrontation was based on purely scientific interests.

But the controversion related to clarification of the substance of the plot of Rustaveli's poem – whether it is of original nature (Vakhtang) or "borrowed" from Persian literature (N. Marr) – implies much wider context than it seems; this is not only academic problem of the literary criticism, as genesis of the plot of Rustaveli's "The Knight in the Panther's Skin" is directly related to the orientation of Georgian mental culture – whether it belongs to Europe or to Asia and in the wider context it transforms into more significant geopolitical problem – is Georgia Europe or Asia with its historical development, with all relevant outcomes.

Thus, the issue of genesis of the plot of "The Knight in the Panther's Skin" was a scientific problem with political implication.

In the scientific literature the authors note that N. Marr was not a consistent researcher, he made significant mistokes in Rustaveli Studies, developed mutually excluding views and various conceptive ideas desired in given political environment, to which Rustaveli's poem was sacrificed. In this respect it should be noted that except for the mistakes, there are the errors belonging to the philosophical category and is defined as a view, though deemed correct but in reality far from the truth, factual circumstances and contradicting to the laws of logic. Source of error may be the subjective attitude and bias. It should be noted that from the commencement of N. Marr's work in Rustaveli studies when he stated the issue of Persian origin of the poem's fable, Ilia Chavchavadze, with his genial intuition, focused attention on N. Marr's personal psychology.

And indeed, analysis of N. Marr's works in the sphere of Rustaveli Studies shows that he fully shared the doctrine of Russia's Eurasian Empire: stressed negative attitude to the Europe and similarly stressed positive one to Asia; it is well known that overcoming of Europoecentrism was the priority concept for Russia.

Development of N. Marr's biased theory in Rustaveli studies was conditioned by absolutely clear factor: since 1801, Georgia was the colony of Russia, with all relevant outcomes, including devaluation of the cultural values of the colony. So N. Marr with his theory in Rustaveli studies has deviated from the correct way of Georgian national conception.

According to Vakhtang's conception, Rustaveli's poem is based on the "folk tale", i.e., in scientific terms, it is based on folklore-fairy tale; by this significant sign the poem could be categorized as European literature with the formula "myth > folklore > literature"; history and theory of literature state that medieval European secular literature _ medieval romance of chivalry _ was created on the basis of the national folklore and primarily - on fairy-tales.

Genesis of Persian secular literature is absolutely different from European one: it is based, on one hand, on the historical and quasi-historical stories maintained by written epos and on the other hand – Arabian legends about some poet's tragic love. Existence of the plot similar to the one of The Knight in the Panther's Skin in Persian literature is not practically but also theoretically excluded.

"Scientific-Critical School" of Academician N. Marr has failed not because it is anti-national but rather because it is anti-scientific: it contradicts with the generalized fundamental conclusions of the history of literature and literary theory.

Controversion between the king Rustaveli scientist and academician Rustaveli scientist ended by victory of many-aged traditional school of Vakhtang and defeat of pseudo-scientific school of academician Rustaveli scientist N. Marr and this ended biased orientalisation of "The Knight in the Panther's Skin" and Georgia as well.

მარიამ კარბელაშვილი
(საქართველო)

„ვეფხისტყაოსნის" სიუჟეტის პრობლემა გეოპოლიტიკის კონტექსტში: საქართველო — ევროპა თუ აზია?

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: ვეფხისტყაოსნის სიუჟეტის გენეზისი, ევროპა, აზია, ლიტერატურული კრიტიკა, გეოპოლიტიკა.

მთელმა XX საუკუნემ რუსთველოლოგიის დარგში ორ რუსთველოლოგიურ სკოლას შორის ცხადი თუ ფარული, მაგრამ ყოველთვის მკვეთრი კონტრადიქციის ფეთქებად პირობებში ჩაიარა: ნ. მარი მძაფრად და რადიკალურად, მისთვის ჩვეული ქედმაღლობით დაუპირისპირდა ვახტანგის ტრადიციულ ეროვნულ კონცეპტს და მას „ნაციონალურ-კრიტიკული სკოლა" შეარქვა, თავის მიერ შექმნილ პეტერბურგულ რუსთველოლოგიურ სკოლას კი „მეცნიერულ-კრიტიკული სკოლა" უწოდა. ამ

კონტროვერზის ცენტრალურ პრობლემას ისეთი აკადემიური ხასიათის საკითხი წარმოადგენდა, როგორიც ვეფხისტყაოსნის სიუჟეტის წარმომავლობაა — ამიტომ ამ დაპირისპირებას გარეგნულად ვეფხისტყაოსნის გენეზისის გარკვევის წმინდა მეცნიერული ინტერესი ედო საფუძვლად.

მაგრამ რუსთაველის ვეფხისტყაოსნის სიუჟეტის რაობის გარკვევის კონტროვერზა — ორიგინალურია (ვახტანგი) თუ სპარსული ლიტერატურიდან „ნასესხები“ (ნ. მარი) — შეუდარებლად უფრო ფართო კონტექსტს გულისხმობს, ვიდრე ერთი შეხედვით ჩანს: ეს არ არის მხოლოდ ლიტერატურისმცოდნეობითი აკადემიური პრობლემა, რადგან ვეფხისტყაოსნის სიუჟეტის გენეზისი პირდაპირ კავშირშია მთელი ქართული სულიერი კულტურის ორიენტაციასთან — განეკუთვნება იგი ევროპას თუ აზიას, ხოლო უფრო ფართო კონტექსტით აქტუალურ გეოპოლიტიკურ პრობლემაში გადადის — საქართველო თავისი ისტორიული განვითარებით ევროპაა თუ აზია აქედან გამომდინარე ყველა შედეგით. თუ საქართველო აზიური ტიპის ქვეყანაა (რასაც ასეთი დიდი მონდომებით ამტკიცებდა ნ. მარი თავის პოლიტიზირებულ-იდეოლოგიზირებული ფსევდომეცნიერული რუსთველოლოგიური თეორიით), მაშინ ის რუსული ევრაზიული იმპერიის ორგანული და მიუცილებელი ნაწილია; მაგრამ თუკი საქართველო ევროპული ქვეყანაა (რასაც ასეთივე დიდი მონდომებით უარყოფდა ნ. მარი თავისი თეორიით), მაშინ იგულისხმება, რომ იგი რუსეთის პრეტენზიებისგან თავისუფალია.

ამრიგად, ვეფხისტყაოსნის სიუჟეტის გენზისის საკითხი აშკარად წარმოადგენდა მეცნიერულ პრობლემას პოლიტიკური ქვეტექსტით, რასაც ეძღვნება ეს ნაშრომი.

სამეცნიერო ლიტრატურაში აღნიშნულია, რომ ნ. მარი არ იყო თანამიმდევრული მკვლევარი, რუსთველოლოგიაში უშვებდა მძიმე შეცდომებს, ავითარებდა ურთიერთგამომრიცხავ შეხედულებებს და სხვადასხვა კონიუნქტურულ კონცეფციურ ჩანაფიქრებს, რასაც მსხვერპლად ეწირებოდა რუსთაველის პოემა. ამასთან დაკავშირებით აღსანიშნავია, რომ შეცდომის გარდა არსებობს ცდომილებაც, რომელიც ფილოსოფიურ კატეგორიას განეკუთვნება და განიმარტება როგორც წარმოდგენა, რომლის მიმართ თუმცა არსებობს რწმენა, რომ ჭეშმარიტია, მაგრამ სინამდვილეში არ შეესაბამება ჭეშმარიტებას, ფაქტობრივ ვითარებას, ეწინააღმდეგება ლოგიკის კანონებს. ცდომილების წყარო შეიძლება იყოს სუბიექტური განწყობა, წინასწარშეგონება, მიკერძოება. აღსანიშნავია, რომ ნ. მარის რუსთველოლოგიური მუშაობის დაწყებისთანავე, როდესაც მან პოემის სიუჟეტის სპარსული წარმომავლობის საკითხი დააყენა, ილია ჭავჭავაძემ გენიალური ინტუიციით ნ. მარის პიროვნულ ფსიქოლოგიაზე გაამახვილა ყურადღება.

მართლაც, როგორც ნ. მარის რუსთველოლოგიური ნაშრომების ანალიზი მოწმობს, იგი სავსებით იზიარებდა რუსეთის ევრაზიული იმპერიის დოქტრინას: ხაზგასმით ნეგატიურ დამოკიდებულებას ევროპის მიმართ და ასევე ხაზგასმით პოზიტიურ დამოკიდებულებას აზიის მიმართ; როგორც ცნობილია, ევროპოცენტრიზმის გადალახვა რუსეთისთვის პრიორიტეტული კონცეპტია.

ნ. მარის ტენდენციური რუსთველოლოგიური თეორიის შექმნა სრულიად გარკვეულმა ფაქტორმა განაპირობა: საქართველო 1801 წლიდან რუსეთი კო-

ლონიას წარმოადგენდა, ამ ვითარებაში აქედან გამომდინარე ყველა შედეგით, რომელთაგან ერთ-ერთს კოლონიურ მდგომარეობაში მყოფი ქვეყნის კულტურულ ღირებულებათა გაუფასურება წარმოადგენდა. ნ. მარი თავის რუსთველოლოგიური თეორიით ასცდა ქართული ეროვნული კონცეფციის სწორ გზას.

საკითხის სისრულისთვის რამდენიმე სიტყვა ვახტანგის კონცეფციის შესახებ, რომ ვეფხისტყაოსნის სიუჟეტი რუსთაველმა „თვითან გააკეთა“ და მას „სოფლიო ზღაპარი“, ანუ, თანამედროვე მეცნიერული ტერმინოლოგიით, ფოლკლორული ჯადოსნური ზღაპარი უძევს საფუძვლად. ვახტანგმა თავისი არაორდინალური ნიჭიერებით საოცარი სიზუსტით განსაზღვრა ვეფხისტყაოსნის სიუჟეტის რეალური გენეზისის პრობლემა, რაც დაადასტურა თანამედროვე მეცნიერებამ ევროპული სეკულარული ლიტერატურის გენეზისის თაობაზე: ევროპული ტიპის ლიტერატურის განვითარების ზოგადი ფორმულაა: მითი > ფოლკლორი > ლიტერატურა.

კვლავ რამდენიმე სიტყვა ახლა უკვე ვეფხისტყაოსნის სიუჟეტის მარისეული თეორიის შესახებ; სპარსული საერო ლიტერატურის გენეზისი რადიკალურად განსხვავდება ევროპული საერო ლიტერატურის გენეზისისგან: ძველი დროის სპარსელ მეფეთა შესახებ არსებული საგმირო თქმულებათა რომანიზაციის პარალელურად ხდებოდა პოეტების შესახებ არსებული ნაწყვეტ-ნაწყვეტი ნახევრად ფოლკლორული არაბული თქმულებების ეპიზაცია.

აკად. ნ. მარის „მეცნიერულ-კრიტიკულმა სკოლამ“ მარცხი განიცადა არა იმიტომ, რომ ანტიეროვნულია, არამედ იმიტომ, რომ ანტიმეცნიერულია: იგი ეწინააღმდეგება ლიტერატურის ისტორიისა და ლიტერატურის თეორიის განზოგადებულ ფუძემდებლურ დასკვნებს.

А.С.СКУРТУЛ
(Украина)

Эмиграция и метаистория

Осмысление исторических судеб стран и народов в метаисторическом контексте принимает тотальный характер. Метаистория трактуется как завершающая стадия развития современной цивилизации. Экологические катастрофы, природные катаклизмы, распад государств и смещение границ, войны, террористические акты, экономический кризис, этническая и религиозная нетерпимость, всевозрастающее несоответствие между бедными и богатыми – сегодня это и многое другое определяет апокалиптическое мировоззрение большинства. В прошлом устойчивая оппозиция цивилизационный прогресс или «закат Европы» распадается, прочно утверждая мифологему всеобщего уничтожения, сопровождаемую разве что вопросом места и времени грядущей катастрофы. Симптоматика подобного рода умонастроений что называется «витает в воздухе» – все указывает на будущую катастрофу. Показательный пример – массовый интерес к предсказаниям «конца света» (дата: 21 декабря 2012 г., к примеру).

Столь масштабные, в сущности, концептуальные сдвиги в сознании современного человека провоцируют явления, кардинально моделирующие социально-экономическую, политическую, культурную, национальную и религиозную карту планеты. Человечество, окруженное эсхатологическими предзнаменованиями, симулякрами исхода «не находит места»; массовое переселение, рассеивание по миру – эмиграция – показатель глубоко внутренних трансформаций в истории планеты, намечающих большие перемены. Эмиграция – энергия перемен.

Метаисторическая фаза – фаза заката, крушения мира и т.п. определяет природу эмиграции сегодня. Это в полной мере сказывается в письменном выражении, в котором осмысливается природа эмиграции. Цель настоящего исследования заключается в репрезентации художественных представлений об эмиграции в метаисторическом контексте. В таком ракурсе наиболее актуальными представляются аспекты, получившие свое отражение в художественной, в частности, украинской литературе:

- **пантеистический аспект**: извечно подвижный космос, звездное небо, миграция веществ в недрах земли, расширение и сужение жизненного ареала во флоре и фауне – все предопределяет интенцию передвижения людей и этносов, пересечения ими границ, осваивание новых мест проживания. Процессы эти содержат в себе моменты раскола, разрыва, расставания, упадка, гибели и возрождения. Тут эмиграция – в «природе вещей». Показательный пример – роман С.Жадана «Ворошиловград», один из главных, обозначенных, но отсутствующих как действующее лицо героев которого – вынужденный эмигрант, покинувший

Украину из-за произвола властей и криминала. Само название текста задает своеобразно реверсную рецепцию: восприятие микро и макромира как целого посредством «путешествия в прошлое», многообразно явленного в настоящем. В таком понимании, с одной стороны, можно говорить о переселении в прошлое по каналам памяти, когда все окружающее подает сигналы из былого, возвращает в прошлое. Настоящее, с другой стороны, – кодифицированное минувшее как своего рода «программное обеспечение» всего, что происходит и произойдет, что открывается при условии соблюдения топографической чувствительности и особой, ментально зрящей пространственной рефлексии: «Если верно выбрать место, иногда это можно вдруг почувствовать – как, скажем, переплетаются корни, как текут реки, как наполняется океан, как в небе пролетают планеты, как по земле перемещаются живые, как в потустороннем перемещаются мертвые» (здесь и далее перевод – *А. С.*) (Жадан 2010: 234) – во вселенной все проникнуто токами перемен, сменой мест, освоением пространств. Определение «верного угла» (В. Хлебников) в отношении к вмещающему живую и неживую природу пространству – основание в чем-то особого, пространственного зрения. «Пока мы не видим собственную суть пространства – читаем у М. Хайдеггера – речь о каком-то художественном пространстве тоже остается туманной. (...) Простор есть высвобождение мест. В просторе и сказывается, и вместе таится событие. (...) Место всякий раз открывает ту или иную область, собирая вещи для их взаимопринадлежности в ней» (Хайдеггер 1991:96-97). Именно в пространственном зрении, моделирующем и художественное пространство, природа у С. Жадана открывается как мигрирующее сущее; в его наблюдении можно «увидеть то, чего ранее не видел» (Жадан 2010:259) падение звезд, перелет птиц, пересечение животными границ, снование бесплотных материй, перемещение теней в чужую страну, нашествия змей, прорастание через грунтовые массы корней, устремления пауков и лисиц «пересечь последнюю черту, что отделяла их от неведомых территорий» (Жадан 2010:259). В таком по сути мифологическом мигрирующем художественном пространстве пантеистический план органично наслаивается на антропологический: природа принимает черты человека («Со звездного неба сделана твоя голова. Из лунного сияния сделан твой правый глаз, из солнца – левый. Из комет и небесных каменьев сделаны твои зубы» (Жадан 2010:318). Однако если вечное становление космоса в «Ворошиловграде» самобытно, самодостаточно и внечувственно, то постигаемое человеком динамично видоизменяющееся мироздание соизмеримо с понятиями пустоты и забвения. Но и пустота и беспамятство соразмерно сопровождается и уравновешивается ожиданием любви и спасения. Здесь, пожалуй, оправданно говорить об амбивалентной метаисторической природе художественно актуализируемого пантеизма в его отношении к явлениям миграции/эмиграции. И тут память как вместилище свершившегося, коллективных и личностно пережитых историй оказывается квинтэссенцией исторического пути, всех историй, что полагают собой проекцию будущего. Об этом в джазовой композиции из романа «Кто стоит на причалах и рейдах, продолжая солнце?»: «В памяти остались города, из которых нас вывезли //

старыми вагонами. (...) // Нам так легко делиться прошлым. // Жизнь – это машина, которую сделали для нас, // и мы знаем, что бояться этой машины не стоит. // (..) И все, что ждет нас – пустота и забвение, // все, что ждет нас – любовь и спасение» (Жадан 2010:382-383);

- **антропологический аспект**: внутренний человек в его нередко противоречивом, часто клиническом неравновесии – потенциальный эмигрант. Психическая неустроенность – это начальное звено в цепи эмиграционных мотивов. Внутренняя эмиграция принимает порой самое неожиданное выражение – шизоидное, эротическое, маргинальное и пр. Возникают изоляционистские, протестные и прочие краевые формы мышления, генерирующие эмиграционные сигналы и стимулирующие при том устойчиво депрессивные, суицидальные, эсхатологические представления. Скажем, в романе «Пафос» В. Ешкилева, сюжетный объем которого включает в себя среди прочего и историю эмиграции в Израиль. Однако, заурядный случай из жизни украинских женщин на «земле обетованной» – только внешний контур эмиграционного существования в ситуации суицидального напряжения, когда все, сопряженное с переселением в чужую страну преисполнено знаками катастрофы: «...общество, в котором всевластье ментов называют демократией, мафиозную тусовку – государством, воровство – реформами, маячню пьяных неуков – духовностью, не имеет будущего. Все там обречено на катастрофу. Вопрос лишь в ее сроках...» (Ешкилев [on-line]). Очевидно, что грозящая отовсюду трагедия не может не вызывать «естественного» осознания жизни и эмиграции, в частности, как самоубийства. Отсюда у В. Ешкилева органичность парадигмы эмиграция – суицид, в границах которой личная история (неудавшейся) жизни сопряжена с пафосом вселенского Хаоса и конца всех и всяческих историй: «Я там (в Украине – А. С.) через день плакала и тут через день плачу. Почему? За что?... Я, когда уезжала, это было будто самоубийство. (...) Это было классное самоубийство» (Ешкилев [on-line]). Заметим, что в последней фразе сочетание определения превосходного качества («классное») и действия самоубийства, если не говорить о постмодернистских клише, несколько неожиданно. Суицид в превосходной степени – нонсенс, возведенный до уровня философии и искусства. Именно с этой точки зрения в дальнейшем и рефлексирует автор, развивая суицидально-эмиграционную линию, утверждая, что самоубийство (мысленное или осуществленное) – «... Послание о неполноценности жизни вообще, о неблагодарности и жестокости близких, о неизбежности оплаты всех авансированных нам радостей бытия, о безжалостности или равнодушии любимого существа (...) об Изгнании из воображаемого мира (...), о несправедливости Творца ...» (Ешкилев [on-line]). И тут, в «Пафосе», изобилующем всевозможными реляциями и ссылками на «авторитеты», жизнь как катастрофа и самоубийство переносится посредством цитации Р. Барта на театральные подмостки, причем, в риторике эмиграционного – пограничного – и богоборческого мышления: «Замечательный исследователь границ человеческого-слишком-человеческого Ролан Барт так описывает создание Послания: «Я беру на себя роль: я тот, кто будет плакать, и эту роль я буду играть перед собой – и от нее я плачу: я сам себе собственный театр. (...) Суицид, таким образом, оказывается чем-то большим, чем событие. (...) Это религия смерти как

осознанного выбора. Это вызов Творца животной тварью: «Ты сотворил жизнь, а я сотворю смерть и уравняюсь с Тобой!» . Здесь антропологический ракурс развернут в онтологическом пространстве, вследствие чего и эмиграционная синусоида движется по двойным и двойственным (антропология и онтология) путям. Показательно, что театрализация эмиграционно-суицидальной идеи принимает у автора «Пафоса» и психопатологический характер с явными признаками шизоидного мировосприятия и поведения. Но прежде, предваряя фрагмент из романа, сошлемся на точку зрения классика психиатрии Р. Лейнга, так определяющего понятие «шизоидный»: «Термин «шизоидный» относится к индивидууму, тотальность чьего опыта расщеплена главным образом двояко: в первую очередь существует разрыв в его отношении с его миром, и, во вторую, уязвлена цельность его отношений с самим собой. Такая личность не способна испытывать себя «вместе с» другими или в мире «как дома» (Лейнг 1992:167). Разделение с другими (симптом инаковости, чужести) и необычный способ возмещения Родины/дома характеризуют одну из героинь романа, «истовую трансмигрантку и германофилку», что промышляет в борделе вблизи Вены, избрав для себя «трахаться только с украинцами, курвам на удивление. После оргий писать послания родным, интересуясь их язвами и количеством жуков на огородах. (...) И неожиданно лет через двадцать, когда уже никто не будет в тебе узнавать чужую, проснуться на рассвете, обозвать всех по-украински опять же всем на удивление и, не снимая с себя наряд путаны, пуститься в путь в намерении не возвращаться, поражая тех, кто не знал, что собирание жуков содержит в себе силу возвращения» (Ешкилев [on-line]). Здесь жизнь в эмиграции парадоксально предопределена режиссурой «исполнителя роли», «действующего лица», заблаговременно задавшего нетривиальное и во-многом шизоидное сценическое решение, как-бы производное, но и не тождественное небезызвестному – «мир – театр»;

- **социальный аспект:** великое переселение с континента на континент, из неблагополучного государства в относительно благополучное кардинально трансформирует демографическую, культурную, религиозную, политическую структуру принимающего эмигрантов общества. Как следствие – напряженные взаимоотношения аборигенов и пришельцев, возникновение границы («свой – чужой»), конфликты, образование автономных анклавов, определяемых принципом вероисповедания (скажем, феномен исламизации европейской цивилизации), заметно деформирует традиционные институты, нарушает социальный баланс. Тут эмиграцией программируется «вавилонское» развитие современной истории. С этой точки зрения показателен один из ранних романов Ю. Андруховича «Московиада». Эмоциональный строй текста передает атмосферу крушения Империи в самом центре («сердце Родины») – в Москве. Эпоха развала СССР, глубочайшего социально-экономического упадка, кардинальных геополитических трансформаций воспринималась многими в апокалиптическом измерении. Событие упадка и всеобщий эсхатологический нерв передается в типично эмиграционной рефлексии главного героя текста украинского поэта Отто фон Ф. Всем и всему чужой «в семиэтажном лабиринте посреди ужасной столицы, в загнивающем сердце полусуществующей Империи. (...) хребтом чувствовал как трещат все ее швы, как разбегаются во все

стороны страны и народы, каждый из которых ныне целый космос, или, по крайней мере, континент» (Андрухович [on-line]). В художественном сознании открываются явные знаки упадка теперь уже иллюзорной, но оттого еще более загадочной, едва ли не мифической Империи, гибель которой по своим масштабам и восприятию – конец мира. Во множестве этих примет рельефно актуализируются несколько: тотальная умственно-психологическая деградация, типично имперская агрессия к соседним, «братским» народам, катастрофическая нехватка алкогольных напитков.

Последнее особенно показательно. Казалось бы обычная ситуация социального значения, «злоба дня», вырастает у «Его Королевской Милости» (Андрухович [on-line]), как себя именует Отто фон Ф. до масштабов вселенского, трансрелигиозного порядка, соизмеримого с процессами крушения мироздания, смертью человека (убийства в водочных очередях) и распада государства: «... впервые в российской истории – не хватает (водки – А. С.) на всех. (...) Водка стала абсолютом, священной целью, небесной валютой, чашей Грааля, алмазами Голконды, золотом мира» (Андрухович [on-line]). При этом, социальные потрясения, вызванные дефицитом «продукта первой необходимости» автор развивает в иронично-трагедийном мировоззренческом фокусе поэмы Венедикта Ерофеева «Москва-Петушки», оказавшей, заметное влияние на Ю. Андруховича. В связи с недостачей спиртного открывается прямая перспектива последнего бунта и полного исчезновения (водка–человек–общество–мир), в чем-то соотносимая с упадком Римской цивилизации: «...Римская Империя погибла под ударами рабов и колонов. Эта Империя погибнет под ударами пьянчужек. Когда-то они все выйдут на Красную площадь и, требуя пива, двинутся на Кремль. По ним будут стрелять, но пули будут отскакивать от их заспиртованных непробиваемых грудей. Они все сметут» (Андрухович [on-line]). Картину народного гнева можно рассматривать в качестве художественно актуализированной и специфично переосмысленной философемы «восстания масс» (Ортега-и-Гассет), центральное место в которой занимает собирательный образ Пролетария, Рабочего, социальная энергия которого, всех и каждого – энергия космоса. Неожиданность, известная парадоксальность народного бунта у Ю.Андруховича только на первый взгляд поражает причинами его порождающими. «Однако восстание Рабочих – как проницательно замечает Э. Юнгер – не будет чемто бесцветным и вторичным, подобно раствору, приготовленному по устаревшим рецептам. (...) революционные средства, которые узаконивает Рабочий, значительнее абстрактно-духовных, поскольку они имеют *предметную* (курсив – А. С.) природу» (Юнгер 1991:224). В «Московиаде» в качестве предметного раздражителя и глубинного источника социальных волнений масс является водка, что в метаисторическом коллективном сознании принимает статус Абсолютной ценности, перед которой все остальное представляется искусственно привнесенным. Пьющая нация в таком, сказать бы революционно-религиозном статусе, – движущая сила метаистории и поэтому «империям следует своевременно позаботиться о своих пьяницах. Не воевать с ветряками либерализмов и национализмов, не охотиться на ведьму религиозности или на эфемерность правозащитников...» (Андрухович [on-line]).

Что же до охватившей убывающий имперский мир национал-патриотической и мессианской риторики («Глазами тысячелетий смотрит на нас космическая миссия Державы» (Андрухович [on-line]), то ее эпидемия оценивается автором «Московиады» как всеобщая интеллектуальная деградация, особенно поразившая круги т.н. художественной интеллигенции. Именно им, представителям «творческих профессий» в эпоху заката свойственно утешение потерявшими свой изначальный смысл представлениями, переродившимися в симулякры. Бессмысленность и некоторая комичность повального увлечения можно сказать риторикой спасения, как бы, последним (иных нет) у края бездны аргументом явлена в следующей псевдомессианской смысловой какофонии: «Духовность! – ответил ты. Православие, монархия, духовность, народность, партийность... Самодержавие, братолюбие, чаепитие...» (Андрухович [on-line]). То есть, метаистория у Ю. Андруховича порождает феномен «последнего слова»; взятое из прошлой традиции, наделявшей особым, сакральным значением каждое из понятий, на стадии распада и диффузии ценностей употребление «последнего слова» – мимикрия великодержавности, иллюзия исторической перспективы. Так, в девальвации тотально распространенной метаисторической семантики, семантики конца времени, автор словно дезавуирует саму действительность: исчезновение смысла, смерть слова – это не просто одно из знамений конца истории, но в телесно-чувственном отношении это разложение самой реальности. Заметим, кстати, верность художественной рецепции Ю. Андруховича, воссоздающей «дух конца времени», подтверждаются и другим наблюдениями, аналитическими представлениями. Скажем, в одном из интервью «последний философ» минувшего века М. Мамардашвили, так оценивал ситуацию демагогических, ничего не значащих и даже губительных словопрений общеупотребительного характера. Причем эта оценка непосредственно сопряжена с мыслью о том, что последние годы советского государства отличаются такой едва ли не метафизической практикой словоупотребления, что претворяет реальность в ирреальность, действительность в фантом: «Сознательность», «духовность» – это все из словаря «зомби» или некоей монгольской орды, которая выжгла пространство страны словами «план», «морально-политическое единство народа» и тому подобными прелестями, инсценирующими какое-то ритуальное действо вместо реального действия и жизни. (...) Так вот я утверждаю: судя по тому, что я вижу сквозь эту морализаторскую кашу, душащую любую мысль, этой действительности нет, реальность просто отменили, испарили ее. (...) Я уж не говорю о том, что нет и империи» (Мамардашвили 1990:203-204). Заметим, что эти наблюдения, философ вынес после одного из последних партийных съездов, на котором многие выступающие говорили на «каком-то странном, искусственном, заморализованном языке» (Мамардашвили 1990:201). Так, деструкция языкового поля в глубинном смысле может расцениваться в качестве первейшего признака распада государственности, конца истории и перехода в новую – метаисторическую – фазу развития.

На этом этапе, особенно остро возникает вопрос межнациональных отношений, диалога исторически близких, но и ментально разных народов,

проживающих в одном мегагосударстве. Крушение последнего, как это иллюстрирует Ю.Андрухович, влечет за собой межэтнические распри и великодержавный шовинизм, сказывающийся, среди прочего, как в обыденной обстановке (застольные беседы, выяснение национальной принадлежности и т.п.), так и в сфере художественных коммуникаций. Показательный пример – лирика периода упадка, насыщенная колоритным выражением откровенной агрессии, державной фразы и неприкрытых инвектив. Притом, казалось бы, дикая эклектика подобного рода стихов как выражения времени распада в интерпретации автора «Московиады» вполне органична, триедина. Явная же реляция с одним из российских императоров, Николаем Первым и актуализация мифологемы Рима только подчеркивает момент великодержавности в эпоху кризиса: «Серия «Русская идея». Основана в 19... г. Николай ПАЛКИН. Расплела косу береза. Новые стихи. Издательство Третий Рим. На обложке изображена береза, перечеркнутая звезда Давида и очень даже живой двухголовый орел... Пока Ваня беспрерывно глаголит, то есть цитирует и шутит, успеваешь прочесть первую строфу:

Россия кровью изошла
За что, скажите, Бога ради,
Терзают Русского Орла
Иуды, стервачи и б(...) ?!

С чувством возрастающего кайфа переходишь к следующей:

За что, Прибалтика, скажи,
Святую Русь так ненавидишь?
Замри, Эстонь! Литва, дрожи!
Ты русский х(...) еще увидишь!
(Андрухович [on-line]).

В целом, в поэтическом созерцании внутреннего эмигранта Отто фон Ф. социальная сторона жизни в ее столичной, имперской емкости этапа перехода истории в метаисторию открывается в свете эсхатологических превращений;

- **онтологический аспект**: эмиграция – поиск лучшего, запредельного, идеального мира, соотносимого с несовершенством мира людей (мифологема «земли обетованной», «утерянного (обретенного) рая» и т.п.). На этом уровне стремление к переселению обуславливается внутренней полярностью относительных («земных») и абсолютных («небесных») модусов существования (быта и бытия) в канун «последнего дня» и Суда как конечной стадии метаистории. Говоря об онтологическом проявлении эмиграционного феномена в контексте конца истории, обратимся к творчеству Э. Андиевской – одной из наиболее заметных фигур т.н. нью-йоркской группы украинских литераторов. Ее «Роман о предназначении человека» – произведение метаисторического идеологического формата. Главный, структурообразующий смысловой центр этого текста – безусловное сопротивление злу, непримиримая борьба добра со злом, энергии Света с силами тьмы. Тут, гово-

ря об онтологическом статусе метаисторического романа Э. Андиевской (именно в таком истолковании, на наш взгляд, следовало бы рассматривать жанровую модификацию произведения), стоит конкретизировать явление метаистории в ее апокалипсической перспективе, нами воспринятую в формулировке С. Аверинцева: «взрыв истории и ее и переход в метаисторию, последнее сражение добра и зла и «тот свет» (Аверинцев 2004:99). Сюжет и стилевая специфика «Романа...» в высшей степени своеобразны: история судеб и взаимоотношений украинских эмигрантов в западном мире раскрыта в мозаике картины мира – в многообразии вселенских процессов и законов. Вынужденные (вслед второй мировой войны) переселенцы авторским произволом воссоединены в одну большую украинскую семью, окрыленную идеей национального спасения и противостояния мраку. Число героев сочинения поражает: можно говорить о беспримерной в истории мировой литературы концентрации, типологии и характерологии действующих лиц. Заметим, что герои названного текста отличаются всеми признаками мифологических персонажей и свойствами мифического мышления: они наделены талантами переселения во временах, пересечения пространств, освоения фантастических методов войны с силами тьмы – в постоянном и категорически необходимом сродстве с Украиной.

Основной посыл преображения и спасения мира, что в прямом и в переносном смыслах «на границе» – национальная идея. Спасение мира непосредственно сопряжено со спасением Украины и каждого украинца. В частности, повествуя о всевозможных новациях, направленных на укрепление позитивных сдвигов во вселенной, автор, в числе другого, предлагает избавление от зла посредством гармонизации своего организма, избавления тела, души, ментальных основ от гибели: «Сколько же в человеке энергии, и почему на каждом уровне сознания эта безликая энергия, имеющая быть добром, от малейшего дуновения заряжается чугуннозубым злом...» (Андиевская 1992:203). Больше того, автор воссоздает физиологически-космогонический процесс противоборства человека с мощью темного мира. Один из героев произведения, зараженный относительно невинной страстью чрезмерного и хронического употребления крепких напитков – Славко – наделен способностью экстраполяции в космическом масштабе. Совмещение индивидуально телесного и абстрактно вселенского – отличительная черта миросозерцания персонажа, сознающего свою ничтожность и удивленного своим назначением: «... это световое поле, что ярко так проясняется на графитовых окоемах небес – это судьба мира и, одновременно, и его, Славка, судьба, как и судьба всего украинского народа, а вместе и всего человечества, и оно пульсирует в его взоре, давая понять, что он мизерная, никому не нужная песчинка, наделенная узким интеллектом и никак не осознающая ... почему именно она, а не кто-то достойный обладает силой воздействия на это поле, от чего зависит развитие мировых событий... и кто он такой, чтоб влиять на судьбы мира?» (Андиевская 1992:160).

Наделяя героев романа поистине воинскими достоинствами в их противостоянии силам тьмы, Э. Андиевская посвящает читателя что называется в тонкости, в нюансы психологического порядка, особенности стратегии и тактики этой борьбы. Так, Федор Безручко, центральный персонаж произведения, обладает

умением преодоления времени и умственного распознания не только света, но и ада. Можно сказать, что Безручко – это своего рода предводитель светлого воинства, его идейный вождь, познавший и силу и слабости воплощения зла. Живописуя первую битву героя с сатаной (подобия которого зверствуют в Украине, высылая невинные жертвы в лагеря Сибири и Мордовии), автор особое внимание уделяет деталям, в частности, говорит об извергаемом мраком специфичном запахе или о физиологических особенностях врага рода человеческого. Тут телесность обретает свое метафизическое и одновременно физическое выражение: « … метнул нож в средину вихря и, уже падая в отвратительном потоке гнойно-фиалковой крови. … что брызнувши из глубины вихря, свалила с ног, но Федор, не успев сомлеть, все же запомнил тот осиянный меч, поразивший малейшую клетку тела и превративший его совсем в другого: и он, Федор, хоть на мгновение остановил духа тьмы, впервые встретившись с глазу на глаз со злом» (Андиевская 1992:142). Столь чудное превращение устроено не только волею высших сил, но и тем внутренним потенциалом, что концентрирует в себе полузабытый опыт неисчислимых поколений рода и человечества. Из этого опыта следует, что сила дьявола стоит исключительно на человеческой боязни и «зло не терпит, когда с него срывают личину, распознавши, что оно и в самом деле существует и пытается ликвилировать слишком прозорливых свидетелей, чтоб человек не только никогда не догадался, но даже и не осознал своего назначения, ради которого… и запущены с нуля в движение все галактики с мирами и антимирами…» (Андиевская 1992:143). В такой транскрипции метаисторическое поле расширено до космических масштабов – телесно осуществленный микромир (человек – песчинка) и макромир (умопостигаемое и неосознаваемое сущее) включены в план последней битвы светлых и темных энергий; в масштабе битвы особое, если не центральное место занимает история человечества и душа человека, вовлеченная в сражение на той или другой стороне.

Поэтому доминирующая идеологема повествования Э. Андиевской реализуется в размышлениях о действительно высоком и, пожалуй, единственном назначении человека: «каждому человеку суждено решать судьбу всего мира, разве что он об этом не догадывается, пока само Провидение в сердцах подтолкнет ленивую креатуру к свету…» (Андиевская 1992:158).

Заметим, что столь грандиозная миссия насельников планеты артикулируется, среди прочего, и в русле национальной идеи. Спасение земли и всего мира зависит не просто от решающего исхода борьбы добра со злом, но и от таких казалось бы периферийных событий как сохранение этноса, развитие его культуры, в целом – спасение духовно-генетического национального кода. Ведь, будучи неотъемлемой частью вселенной, нация, ее духовные кладовые содержат в себе и воплощают программу гармонизации космоса. Однако же в контексте истребляющего противостояния, в ситуации пока еще не выясненного исхода битвы со злом и уже у предела окончательного, в полном смысле метаисторического решения этой борьбы, автору приходится вновь и вновь активировать вопрос национального сохранения. При этом, возрождение народа обуславливается и в ракурсе превратного мнения о национализме как крайне агрессивном проявлении мироощущения: «… некий

украинский сдвиг, являющийся пусть даже микроскопичным шагом вперед, – ведь разве вселенная не творение с нуля? – до самостоятельности Украины... национальное самосознание – это не людоедская фикция, не терпимая к чему-то иному – людоедство начинается там, где кончается терпимость...» (Андиевская 1992:169). Ведь истребление какого-либо народа влечет за собой и гибель космоса.

Личностно пережившая времена репрессий и голода, пусть даже в годы детства и юности, Э. Андиевская включает в текст реалии минувшего, переносит их в эмигрантскую среду, что также заражена просоветской, пагубной пропагандой – при том, что в глобальном измерении речь на самом деле идет о возможно последней возможности избегнуть полного исчезновения человека и мира. Так, повествуя о судьбоносном изобретении Федора Безручка (волшебная емкость/выварка), автор отмечает: «... это изобретение, неразрывно связано с обновлением всего человечества, духовным перевоплощением человека, а вместе с тем и независимостью Украины, как предусловия внутреннего очищения, так как иначе никогда не установится равновесие между светом и тьмой, что зажала мир в кровавые тиски» (Андиевская 1992:126). Катастрофичность этого ведет к свертыванию мироздания и, как итог, к самой окончательной стадии истории – Судному дню, что, собственно, и отвечает логике метаисторического сознания.

Но если и далее следовать этой логике, в сознании реципиента и, что, вероятно, актуальней, автора, возникает т.н. перформативный аспект. Ведь написание художественного текста кроме всего эстетически значимого содержит в себе и жизнестроительные тенденции – тем более в метаисторическом сознании писателя. «Роман о предназначении человека» Э.Андиевской в полной мере отвечает типологии и, главное, идеологии перформативного высказывания. Некогда высказанное Д. Остином (Остин 1986) суждение о перформативности речи получила самое разнообразное толкование – начиная с того, что Библия это книга-перформатив (Грязнова [on-line]) и завершая тем, что каждый текст в некотором смысле перформативен. Однако существует категория текстов, в основу которых изначально положены мотивы переустройства человека и жизни. К этой категории относится и произведение Э. Андиевской, главное, можно предположить, назначение которого как раз и состоит в идее переустройства действительности. Тут слово оказывается действием: в целом весь лексический состав, стилевая стратегия (в данном случае весьма своеобразная, требующая, несомненно, своего истолкования) и само смысловое наполнение подчинено замыслу преобразования и улучшения мира. Но и всего в «Романе о предназначении человека» воспроизведен сам процесс, можно сказать механизм воздействия человека на человека: «... достаточно ему коснуться пальцем своей груди, и эта внутренняя слепая сила мощнее чем из пожарной кишки ударит из его нутра в нутро другого, пренебрегая медлительными способами человеческого взаимопонимания... в эпицентре всемирного конца... что также содержит в себе и начало нового существования» (Андиевская 1992:159). Так, в соотношении микро и макрокосмоса, в сопряжении трансцендентального и телесного, в связи национального, психофизиологического, духовного и вселенского

происходит осмысление истории, но уже в новой, онтологически воспринятой метаисторической перспективе.

Обозначенные аспекты далеко не исчерпывают потенциал эмиграционной художественной мысли в украинской письменности. Ведь распад советской империи и образование независимого украинского (как и другого на постсоветском пространстве) государства – проект «конца и вновь начала» (Л. Н. Гумилев), продуцирующий рефлексию завершения бытия и открытых вдруг перспектив.

Полагаем, что современная цивилизация, ее геополитические и социокультурные горизонты, пронизанные миграционными путями и одушевленные эмиграционными судьбами, генерируют исключительно пограничную рефлексию, тем более в канун всеми предощущаемого события возможно давно уж длящейся третьей и вероятно последней мировой войны как предтечи конца одной и начала новой истории.

Литература:

Andrievska E. *Roman pro ljudske priznachennja*. K., 1992 (Андієвська Е. *Роман про людське призначення*. К., 1992).

Andruxovich J. (Андрухович Ю.) on-line:_http://lib.aldebaran.ru/author/andruhovich_yurii/andruhovich_yurii_moskoviada/

Averincev S. *Poetika rannevizatijskoj literatury*. SPb., 2004 (Аверинцев С. *Поэтика ранневизантийской литературы*. СПб., 2004).

Grjaznova J. (Грязнова Ю.) on-line: http://www.sbiblio.com/biblio/archive/grjasnova_analis/

Xajdegger M. Iskusstvo i prostranstvo. *Samosoznanie evropejskoj kul'tury*. M.: 1991 (Хайдеггер М. Искусство и пространство. *Самосознание европейской культуры*. М., 1991).

Lejng R. Rasshcheplennoe Ja (Ekzistencial'noe issledovanie dushevnogo zdorov'ja I sumasshedstvija). *Logos, #3, 1992* (Лейнг Р. Расщепленное Я (Экзистенциональное исследование душевного здоровья и сумасшествия). *Логос, №3, 1992*).

Mamardashvili M. Filosofija dejstvitel'nosti. *Kak ja ponimaju filosofiju*. M., 1990. (Мамардашвили М. *Философия действительности // Как я понимаю философию*. М., 1990).

Ostin J. L. Slovo kak dejstvie. *Novoe v zarubezhnoj lingvistike. Vyp. 17. Teorija rechevyx aktov*. M., 1986. (Остин Дж. Л. Слово как действие. *Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 17: Теория речевых актов*. М., 1986).

Juger E. Rabochij. Gospodstvo i obraz. *Inostrannaja literatura*, 1991, №11 (Юнгер Э. Рабочий. Господство и образ. *Иностранная литература*, 1991 №11).

Zhadan S. Voroshilovgrad. Kharkiv, 2010 (Жадан С. *Ворошиловград*. Харків, 2010).

Anna Skurtul
(Ukraine)

Emigration and Metahistory

Summary

Key words: emigration, emigrant, metahistory, aspect, prose.

In the article the author makes a complex research of the fictional perceptions about emigration in the metahistorical context. The most actual are those facts that have been reflected in the Ukrainian modern literature. They are pantheistic, anthropological, social and ontological facts. The author pays attention to the performativity of the literary text but not only to its aesthetic component.

ანნა სკურტული
(უკრაინა)

ემიგრაცია და მეტაისტორია

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: ემიგრაცია, ემიგრანტი, მეტაისტორია, ასპექტი, პროზა.

ქვეყნებისა და ხალხების ისტორიული ბედის მეტაისტორიულ კონტექსტში გააზრება სულ უფრო ტოტალურ ხასიათს იღებს. მეტაისტორიას განმარტავენ, როგორც თანამედროვე ცივილაზიის განვითარების დამამთავრებელ სტადიას. ეკოლოგიური კატასტროფები, ბუნებრივი კატაკლიზმები, სახელმწიფოთა რღვევა და საზღვრების მოშლა, ომები, ტერორისტული აქტები, ეკონომიკური კრიზისი, — ყოველივე ზემოჩამოთვლილი და არა მარტო ეს, ადამიანთა უმრავლესობის აპოკალიფსურ მსოფლმხედველობას განაპირობებს.

მსგავსი მასშტაბური და არსებითად კონცეპტუალური ძვრები იწვევს ისეთი მოვლენების პროვოცირებას, რომლებიც კარდინალური ცვლილებების წინაპირობაა, რაც თავის მხრივ, სრულიად ცვლის მსოფლიოს სოციალურ-ეკონომიკურ, პოლიტიკურ, კულტურულ, ეროვნულ და რელიგიურ რუქას. მასობრივი გადასახლებები, მსოფლიოში გაფანტვა — ემიგრაცია, კაცობრიობის ისტორიის ღრმა შინაგანი ცვლილებების სიმპტომია და დიდი გარდატეხას მოასწავებს.

მეტაისტორიული ფაზა — „ევროპის დაისი“, სამყაროს ნგრევა და ა.შ. — დღევანდელი ემიგრაციის ბუნებას განსაზღვრავს. იგი სრულად აისახება იმ პროზაიკოსთა შემოქმედებაზე, რომლებიც ემიგრაციის ბუნების გააზრებას ცდილობენ. ამ რაკურსით, განსაკუთრებით აქტუალური მოჩანს უკრაინულ მხატვრულ ლიტერატურაში წარმოჩენილი შემდეგი ასპექტები:

— პანთეისტური ასპექტი: მუდმივმოძრავი კოსმოსი, ვარსკვლავიანი ცა, ნივთიერებათა გადანაცვლება მიწის წიაღში, ფლორისა და ფაუნის საარსებო არეალის გაფართოება — ეს ყოველივე განსაზღვრავს ხალხებისა და ეთნოსთა გადაადგილებას, მათ მიერ საზღვრების გადაკვეთას, ახალ საცხოვრებელ ადგილებზე დამკვიდრებას. ამ შემთხვევაში „ემიგრაცია საგნების ბუნებაა“ (ს. ჟადანი „ვოროშილოვგრადი“).

— ანთროპოლოგიური ასპექტი: ადამიანის შინაგანი ბუნება, არცთუ იშვიათად, ურთიერთსაწინააღმდეგო, ხშირად კლინიკურ ფსიქოლოგიურ არსებობაში — პოტენციური ემიგრანტია. ფსიქიკური მოუწყობლობა საემიგრაციო მოტივაციის საწყისი რგოლია (ვ. ეშკილევი „პათოსი“).

— სოციალური ასპექტი: კონტინენტიდან კონტინენტზე გადასახლება. ღარიბი და მოუწყობელი სახელმწიფოდან შედარებით კეთილმოწყობილ სახელმწიფოში გადასახლება კარდინალურად ცვლის მიმღები საზოგადოების დემოგრაფიულ, კულტურულ, რელიგიურ სტრუქტურას. შედეგად ვიღებთ დაძაბულ ურთერთობას აბორიგენებსა და მოსულებს შორის, ახალი საზღვრების გაჩენას („შენიანი“ — „უცხო“) (ს. პრიკალოვი „არ იფიქრო ფულზე“).

—ანთოლოგიური ასპექტი: ემიგრაცია, უკთესი, მიღმიერი, იდეალური სამყაროს ძიებაა, რაც ადამიანთა სამყაროს არასრულყოფილებითაა განპირობებული (მითოლოგემა „აღთქმული მიწა“, „დაკარგული სამოთხე“ და ა. შ.) (ე. ანდიევსკაია „რომანი ადამიანთა დანიშნულებაზე“).

დასახელებული ასპექტები ოდნავადაც ვერ ამოწურავენ ემიგრანტული მხატვრული აზრის პოტენციალს უკრაინულ მწერლობაში. საბჭოთა — იმპერიის ნგრევა და დამოუკიდებელი უკრაინული (ისევე, როგორც სხვა არაერთი პოსტსაბჭოთა სივრცეში) სახელმწიფოს შექმნა წარმოადგენს პროექტს „დასასრული და კვლავ დასაწყისი“ (ლ.ნ. გუმილევი), რომელიც ახდენს რეფლექსიის — ყოფიერების დასასრული და ახალი პერსპექტივების წარმოჩენა — პროდუცირებას.

ვვარაუდობთ, რომ თანამედროვე ცივილიზაცია, მისი გეოპოლიტიკური და სოციოკულტურული ჰორიზონტები, რომლებიც გაჯერებულია მიგრაციული გზებით და ფრთაშესხმულია ემიგრაციული ბედისწერით, ახდენენ მხოლოდდამხოლოდ სასაზღვრო რეფლექსიის გენერირებას, მით უმეტეს, მესამე და, შესაძლოა, უკანასკნელი მსოფლიო ომის მოლოდინით გაჟღენთილ სამყაროში. ომისა, რომელიც ძველი ისტორიის დასასრულის და ახლის დასაწყისის წინაპირობად აღიქმება.

მაია ვარსიმაშვილი-რაფაელი
(საფრანგეთი)

მასალები გრიგოლ რობაქიძის შესახებ ჟენევის სახელმწიფო არქივიდან

გრიგოლ რობაქიძის ცხოვრება და შემოქმედება, მიუხედავად ბოლო წლებში გაწეული ინტენსიური მუშაობისა, ჯერ კიდევ კვლევას მოითხოვს. დასაზუსტებელია მწერლის ბიოგრაფიის ბევრი თარიღი თუ ფაქტი, შესაჯერებელია ინფორმაციები და წყაროები. კვლევას საარქივო დოკუმენტური მასალების სიმწირეც ართულებს, რაც განსაკუთრებით ემიგრანტულ პერიოდს შეეხება. მწერლის მიერ შვეიცარიაში გატარებული 17 უკანასკნელი წელიწადი თითქმის მთლიანად ბუნდოვანებით არის მოცული. მის შესახებ წარმოდგენას გვიქმნის გრიგოლ რობაქიძის პირადი მიმოწერა, ახლობელთა მოგონებები. ძალზე საყურადღებოა მასალა, რომელსაც ხუთტომეულში თავს უყრის ლ. ცომაია. ა. ბაქრაძე წიგნში *კარდუ ანუ გრიგოლ რობაქიძის ცხოვრება და ღვაწლი* აჯამებს მის ხელთ არსებულ წყაროებს, რათა მწერლის ცხოვრების შვეიცარიული პერიოდი აღწეროს. ფაქტობრივი მასალა საკმაოდ მცირეა. შესაძლოა, ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის მიერ დამუშავებულმა მწერლის პირადმა არქივმა, რომელიც 378 ერთეულს მოიცავს და ძირითადად კალისტრატე სალიას მიერ გადაცემული მასალისაგან შედგება, ნათელი მოჰფინოს გრიგოლ რობაქიძის შვეიცარიაში ცხოვრების ზოგიერთ დეტალსაც.

ამჯერად, მსურს ახალი, ჯერ გამოუქვეყნებელ მასალა შემოგთავაზოთ. ჩემს ხელთაა ჟენევის კანტონის სახელმწიფო არქივში დაცული ორი დოსიე (265263 და 10968). დოსიეთა საერთო მოცულობა 77 ერთეულია და შედგება ადმინისტრაციული და იურიდიული დოკუმენტაციისაგან. დოკუმენტები 1945 წლიდან 1955 წლამდეა დათარიღებული. საინტერესო და აუხსნელია ის ფაქტი, რომ 1955 წლიდან რობაქიძის კვალი ჟენევაში იკარგება, მაშინ, როდესაც ვიცით, რომ იგი აქ ცხოვრობდა 1962 წლამდე და აქვე გარდაიცვალა.

საბუთები შედგენილი და გაცემულია ჟენევის ოლქის ტერიტორიული პოლიციის, ბაზელის კომენდატურისა და პოლიციის, უცხო ქვეყნის მოქალაქეთა კანტონალური პოლიციის, სასამართლო და პოლიციის ფედერალური დეპარტამენტის, გაერთიანებული ერების ორგანიზაციის, ჟენევის ადვოკატთა ბიუროს, მისახლეობის კონტროლის ბიუროს მიერ. რამდენიმე გერმანული საბუთის გამოკლებით, მასალები ფრანგულენოვანია. აქვეა მწერლისა და მისი მეუღლის მიერ შევსებული და ხელმოწერილი კითხვარები, ანკეტები, თხოვნები და ხელწერილები, ძირითადად, ფრანგულ ენაზე. საყურადღებოა, რომ ფრანგულ ენაზევეა გრიგოლ რობაქიძის ხელით შესრულებული მინაწერები და შენიშვნები, რაც მწერლისრლის მიერ ამ ენის ფლობაზე მიგვანიშნებს.

ეს ოფიციალური, მშრალი ქაღალდები — ბინადრობისა და გადაადგილების ნებართვები, სასამართლო გამოძახებები, სამხედრო და სამოქალაქო კონტროლის

ანგარიშები, აღრიცხვის ფურცლები, ანკეტები — უდიდესი სიზუსტითა და გულმოდგინებით აგვიწერს გრიგოლ რობაქიძისა და ელენა ფიალკინას ოდისეის ათ წელიწადს. შევეცადოთ, აღვადგინოთ იგი საარქივო მასალებზე დაყრდნობით.

შვეიცარია ჯერ კიდევ ომამდე აღმოჩნდა ჭარბი არაასიმილებური ემიგრაციისა და უმუშევრობის ზრდის საფრთხის წინაშე. ნაციონალურ-სოციალისტური დიქტატურის თორმეტწლიანი ბატონობის პერიოდში ათეულ ათასობით ადამიანმა სცადა აქ შეხიზვნა. ამ ნეიტრალურ ტერიტორიაზე თავის შეფარებას ლამობდნენ პოლიტიკური, რასობრივი, რელიგიური თუ სხვა ნიშნით დევნილი ადამიანები, გამოქცული სამხედროები, საომარი ზონების მკვიდრნი, აგრეთვე შურისძიებას გამოქცეული ნაცისტები. ომის დროს შვეიცარიამ შეიფარა 60 000 ლტოლვილი, რომელთაგან თითქმის ნახევარს ებრაელები შეადგენდნენ* (დამოუკიდებელ... 2002: 109). ომის წლებში მოზღვავებულ, ძირითადად გერმანიიდან და ავსტრიიდან გამოქცეულ ლტოლვილთა ნაკადის მართვა მეტად ძნელი შეიქნა და მათი მიღების პოლიტიკა ომის პირველ წლებში საკმაოდ გამკაცრდა. სამთავრობო ინსტრუქციით, „არასასურველი პირებს" დაუყოვნებლივ აძევებდნენ. ამ კატეგორიას მიეკუთვნებოდნენ ებრაელები, ექსტრემისტები, ჯაშუშურ საქმიანობაში ეჭვმიტანილები (ფლუკინჟერი... 2000: 70-71). 1943 წლიდან საიმიგრაციო პოლიტიკა შერბილდა. შემცირდა გაძევებულთა რიცხვი. 1944 წელს შვეიცარიამ 18 ათას ახალ ლტოლვილს გაუღო კარი. ამავე წლის სამთავრობო ბრძანების თანახმად, ოფიციალურად ნებადართული გახდა ყველა იმ სამოქალაქო პირის მიღება, რომელთა სიცოცხლესაც საფრთხე ემუქრებოდა.

ერთ-ერთ სიაში, რომელიც შვეიცარიული ხელისუფლების მიერ 1945 წელსაა შედგენილი, მრავალი ასეული ადამიანია. გვართა უმრავლესობა ებრაულ წარმოშობას ამხელს. ამ სიაში ორი ლტოლვილიც ურევია: გრიგოლ რობაქიძე და ელენა ფიალკინა. ჟენევის პოლიციის მიერ მოსახლეობის კონტროლის დამადასტურებელ ცნობებში ამავე დღეს შემოსულად იხსენიება ელენა ფიალკინას დისწული, ელენა პოგორელოვა, დაბადებული 1925 წლის 17 ოქტომბერს. მონაცემები, რომელთაც ცოლ-ქმარი შვეიცარიის ტერიტორიაზე შემოსვლისას, 1945 წლის 23 აპრილს, მიუთითებს, უცვლელად განმეორდება ყველა ოფიციალურ დოკუმენტში:

ელენა ფიალკინა, დაბადებული 1900 წლის 22 აპრილს, ორიოლში.
მშობლები: ვლადიმერ ფიალკინი და ანტონინა კონდრატიევა.
მოქალაქეობა: აპატრიდი**.
რელიგია: მართლმადიდებლობა.

გრიგოლ რობაქიძე, დაბადებული 1884 წლის პირველ ნოემბერს.
მშობლები: ტიტე რობაქიძე და ქეთევან ბოჭორიშვილი.
მოქალაქეობა: აპატრიდი.
რელიგია: მართლმადიდებლობა.

* სტატიაში მოყვანილი სტატისტიკური მონაცემები ეყრდნობა დამოუკიდებელ ექსპერტთა კომისიის 2000-2001 წლის ანგარიშს „შვეიცარია, ნაციონალ-სოციალიზმი და მეორე მსოფლიო ომი".
** 52 000 ლტოლვილს შორის, რომელთაც შვეიცარიის საზღვარი 1935 წლის სექტემბრიდან 1945 წლის 8 მაისამდე გადალახეს, აპატრიდად ჩაიწერა მხოლოდ 2 200 ადამიანი.

პროფესია: მწერალი.
მოქალაქეობის ჩამორთმევის/უარყოფის მიზეზი: პოლიტიკური.
ქორწინების თარიღი და ადგილი: 1921 წლის დეკემბერი, თბილისი.

მწერლის დაბადების თარიღად ყველგან 1884 წლის 1 ნოემბერია (ახალი სტილით) ჩაწერილი. აკაკი ბაქრაძე მიუთითებს რობაქიძის მიერ საკუთარი დაბადების თარიღის შეგნებულ გაყალბებასა თუ მისტიფიკაციაზე (ბაქრაძე, 2005: 2-4). იგი ემყარება ორ არგუმენტს: დაბადების აქტის ახლადმიკვლეულ ჩანაწერსა და გერმანელი მწერლის ჰანს-ჰასო ფონ ველტჰეიმისადმი* მიწერილ რობაქიძის წერილს, დათარიღებულს 1955 წლის 25 სექტემბრით. ამ წყაროთა მიხედვით, გრიგოლ რობაქიძე დაბადებულა 1880 და არა 1884 წელს. თავად მწერალმა მხოლოდ ერთი ავტობიოგრაფიული მონათხრობი, „ჩემი ცხოვრება“, დაგვიტოვა, რომელშიც თარიღები საკმაოდ ძუნწად არის მინიშნებული.

მწერლის დისწული, როსტომ ლომინაშვილი, დაბადების თარიღად ადგენს 1880 წლის 1 ნოემბერს („თარიღის დადგენისათვის“, გაზ. *ლიტერატურული საქართველო*, 1988 წლის 18 მარტი) და მასვე უთითებს კრებულში *ჩემთვის სიმართლე ყველაფერია*. იგი ამავე კრებულს ურთავს დაბადების მოწმობის განმეორებით ასლს. საბუთი, რომელიც ზესტაფონის მმაჩის არქივის მიერ გაცემულია 1988 წლის 10 მარტს, აშკარა უზუსტობას შეიცავს: დაბადების ადგილად მითითებულია საქართველოს სსრ. სამწუხაროდ, ჩვენთვის უცნობია სვირის ეკლესიის ჩანაწერი, რომლის საფუძველზეც გაიცა განმეორებითი ცნობა.

რაც შეეხება ველტჰეიმისადმი მიწერილ წერილს, მასში რობაქიძე ნაგვიანევ სინდისის ქენჯნას გამოხატავს საზღვარგარეთულ პასპორტში დაბადების თარიღის შეცვლის გამო, რაც, მისი სიტყვით, ყველა ოფიციალური დოკუმენტის დოკუმენტის მცდარი ქრონოლოგიის წყარო გამხდარა. მწერალი დაბადების ჭეშმარიტ თარიღს უმხელს ადრესატს: 1880 წლის 15 ოქტომბერი. ხომ არ არის ეს სურვილი იმისა, რომ საკუთარი დაბადების დღე მეგობრისას დაამთხვიოს (ჰანს-ჰასო ველტჰეიმი დაბადებული იყო 15 ოქტომბერს). რაც შეეხება თარიღს, ხომ არ ენიჭება მას განსაკუთრებული სიმბოლიკა, თუ გავიხსენებთ რომ წერილის ადრესატი ეზოთერიზმითა და მისტიურ-სპირიტუალური თეორიებით არის გატაცებული?

რობაქიძის „აღსარების“ მოწმეა კიდევ ერთი პიროვნება — მისი ნათესავი და ახლობელი ალექსანდრე ფანჩულიძე. მისი ცნობით, 1962 წლის აგვისტოში, ის და ნიკო ყურულაშვილი მწერალს ჟენევაში ეწვიენ (ეს შეხვედრა უკანასკნელი აღმოჩნდა). უკვე ხანდაზმულმა რობაქიძემ მას გაუმხილა, რომ საზღვარგარეთ წასვლისას დაბადების თარიღი გადააკეთა: პირადობის მოწმობის 1881 წელი ადვილად გადაასწორა 1884 წლად. ამრიგად, სანდრო ფანჩულიძე კიდევ ერთ, ამჯერად მესამე, თარიღს ასახელებს — 1881 წელს.

* ჰანს-ჰასო ველტჰეიმ ოსტრავა (1885-1956), გერმანელი ერუდიტი, მოგზაური, მწერალი, ხელოვნების ქმნილებათა კოლექციონერი. იყო რუდოლფ შტაინერის მიმდევარი, აღმოსავლური ფილოსოფიითა და სულიერებით გატაცებული. 1951-1958 წლებში აქვეყნებდა „აზიის გაზეთს“. ახლო ურთიერთობა და მიმოწერა ჰქონდა მრავალ პოლიტიკურ მეთაურსა და ინტელექტუალურ ლიდერთან.

როდის დაიბადა გრიგოლ რობაქიძე? დასახელებული წყაროების უნდობლობის საფუძველი არ გაგვაჩნია, მაგრამ მაინც იბადება კითხვა: სინამდვილეში როდის ეწვია მწერალს მისტიფიკაციის სურვილი, საზღვრის გადალახვისას თუ უცხოეთის მარტოობაში? სურს უფრო ახალგაზრდამ დაიწყოს საკუთარი ქვეყნიდან მოშორებული ცხოვრება თუ ამ ცხოვრებით დამძიმებულს, წლების მომატება სურს, რათა ვაიმარელი ბრძენის ასაკში დაასრულოს სიცოცხლე?

მწერალი, როგორც ცნობილია, 1962 წლის 19 ნოემბერს გარდაიცვალა. სანდრო ფანჩულიძის მოგონებების მიხედვით, მან 19 ნოემბერს შეიტყო გარდაცვალების ამბავი, ხოლო 23 ნოემბერს იგი უკანასკნელ გზაზე გააცილა ცოლქმარ სალიებთან, ხარიტონ შავიშვილსა და რამდენიმე სხვა ქართველთან ერთად. გარდაცვალების თარიღად 19 ნოემბერს ასახელებს აკაკი ბაქრაძეც. რამდენადაც ვიცით, არსებობს 19 ნოემბრით დათარიღებული გარდაცვალების სამედიცინო დასკვნა, რომელზედაც ამჟამად, სამწუხაროდ, ხელი პირადად არ მიგვიწვდება. რაც შეეხება შვეიცარიულ ცნობებს, გარდაცვალების თარიღად ყველგან 1962 წლის 21 ნოემბერია აღნიშნული. შესაძლოა, ეს განსხვავება იმით აიხსნებოდეს, რომ ჟენევის პოლიციამ გარდაცვალების კონსტატაცია რეალური თარიღიდან ორი დღის შემდეგ მოახდინა.

დავუბრუნდეთ ლტოლვილ ცოლ-ქმარს. სანამ მათ განვლილ გზას გავყვებით, საჭიროდ მიმაჩნია, ორიოდე სიტყვით აღვწერო ომისდროინდელ შვეიცარიაში ლტოლვილთა მიღებისა და კონტროლის სისტემა. 110 კილომეტრიან საზღვარს ერთობლივად აკონტროლებდნენ სასაზღვრო, საბაჟო სამსახურები, პოლიცია, ჯარი, კანტონის ჟანდარმერია. საზღვრის არალეგალურად გადამკვეთი პირები გადაეცემოდნენ სამოქალაქო ან სამხედრო ხელისუფლებას. მათ საკითხს წყვეტდა სასამართლოსა და პოლიციის ფედერალური დეპარტამენტი პოლიციის განყოფილებასთან ერთად. სწორედ ისინი განაგებდნენ ლტოლვილთა ბანაკებს და აგვარებდნენ უკანონოდ შემოსულ პირთა განაწილების, გაძევებისა და სხვა საკითხებს. ლტოლვილთა ბანაკები ტერიტორიულ ოლქებს ექვემდებარებოდნენ. ტერიტორიული ოლქი, ლტოლვილთა დაკითხვისა და მათზე ცნობების მოძიების შემდეგ, ახდენდა მათ გადანაწილებას. რაც შეეხება სამხედრო ლტოლვილებს, ისინი სამხედრო ხელისუფლების განკარგულებაში განკარგულებაში იმყოფებოდნენ. ეს უკანასკნელი მართავდა აგრეთვე საპატიმროებსა და საავადმყოფოებს (ფლუკინჟერი... 2000).

თავიდან არალეგალურად შემოსულ პირებს ათავსებდნენ საზღვრისპირა ბანაკებში, საიდანაც, დაახლოებით სამი კვირის ვადით, გადაჰყავდათ საკარანტინო ბანაკებში. შემდეგ ეტაპს საერთო ბანაკი წარმოადგენდა. აქ ისინი უცდიდნენ განაწილებას შრომის ბანაკებსა და საერთო თავშესაფრებში ე.წ. *home*-ებში. თავისუფალი ადგილების სიმცირის გამო, ეს ლოდინი კვირაობით და ხშირად თვეობითაც გრძელდებოდა. აქვე უნდა ითქვას, რომ ომის პირველ წლებში ბანაკის ცხოვრების პირობები მეტად მძიმე იყო. ოჯახის წევრებს აცალკევებდნენ, მამაკაცებს, ქალებსა და ბავშვებს სხვადასხვა ადგილას ანაწილებდნენ. ბანაკები არ თბებოდა, გაუმართავი იყო სანიტარიული მოწყობილობები, არ კმაროდა საკვები. შრომისუნარიან სამოქალაქო ლტოლვილებს სამუშაო და დისციპლინარულ ბანაკებში ფიზიკური, ძირითადად სასოფლო-სამეურნეო და სამშენებლო სამუშაოების შესრულება ევა-

ლებოდათ. ქალთა სამუშაოში შედიოდა შრომის ბანაკში მყოფთა ტანსაცმლისა და თეთრეულის რეცხვა, გაუთოება, კემსვა. ბანაკის ბინადრებზე მკაცრი მეთვალყურეობა იყო დაწესებული: წერილები მოწმდებოდა, აკრძალული იყო უცხო ენაზე მიმოწერა. ლტოლვილებს ეკრძალებოდათ ტერიტორიული ოლქის დატოვება და ორმაგ, სამოქალაქო და სამხედრო კონტროლს ექვემდებარებოდნენ.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ნებისმიერი ადამიანი, ვინც შვეიცარიაში თავშესაფარს ეძებდა, საზღვრის გადალახვისთანავე მოვალე იყო ფული და ნებისმიერი ქონება, რომელიც 100 ფრანკის ღირებულებას აჭარბებდა, სასამართლოსა და პოლიციის ფედერალური დეპარტამენტისათვის ჩაებარებინა. ეს ქონება სამართავად გადაეცემოდა შვეიცარიის ეროვნულ ბანკს. სახელმწიფოს ამ გზით სურდა, უფრო ადვილად გაეწია კონტროლი შეფარებულ პირებზე, თავიდან აეცილებინა ქურდობისა და შავი ბაზრის გაჩენის საფრთხე და თანაც, სცოდნოდა, შეეძლოთ თუ არა მათ საკუთარი რჩენის ხარჯების გაღება. თავის სარჩენ თანხას ლტოლვილები ბანკში დადებული საკუთარი ქონებიდან იხდიდნენ, თუმცა მოვალენი იყვნენ, ყოველი დანახარჯის შესახებ მოეხსენებინათ პოლიციის განყოფილებისათვის. თუ რამდენად გამართლებული იყო ესა თუ ის დანახარჯი, თუნდაც წამლის საყიდლად გაღებული ფული, პოლიციას უდა გადაეწყვიტა. ასე რომ, ლტოლვილობაში ყველა საერთო გაჭირვებას განიცდიდა, მდიდარიც და ღარიბიც.

რობაქიძეების წყვილი ქალაქ ბალის ბანაკში გაანაწილეს და როგორც ყველა ლტოლვილი, ორმაგ კონტროლზე აიყვანეს. უნდა ითქვას, რომ ამ დროისათვის ბანაკთა პირობები შედარებით გაუმჯობესებული იყო და არც ოჯახის წევრებს აშორებდნენ ერთმანეთისგან. არსებობდა ლტოლვილთა საცხოვრებლის სხვა ფორმებიც — პანსიონები და ინდივიდუალური ბინა იმათთვის, ვისაც საარსებო სახსრების საკმარისი გარანტია გააჩნდა. 1943 წლიდან იმათ, ვინც სწავლა საკუთარი ქვეყნიდან გამოქცევის გამო შეწყვიტა, იმის საშუალებაც კი მისცეს, რომ სწავლა შვეიცარიის უნივერსიტეტებში განეგრძო. ამ უფლებით სარგებლობა შეძლო ელენა (ალია) პოგორელოვამაც.

ბანაკის პირობები მეტად რთული აღმოჩნდა ფიზიკურ შრომას შეუჩვეველი, უკვე ასაკში შესული მწერლისა და მისი მეუღლისათვის. მისდა სასიხარულოდ, მას კეთილისმყოფელები გამოუჩნდნენ, რომლებიც შეეცადნენ, საერთო ბანაკიდან დაეხსნათ მწერალი და მისთვის ინდივიდუალური საცხოვრებელი მოეპოვებინათ ან თავად შეეფარებინათ.

ერთ-ერთ დოსიეში აღმოჩნდა ჟენეველი ადვოკატის, ბ-ნი გერშეს, წერილი ჟენევის მოსახლეობის კონტროლის უფროსისადმი, დათარიღებული 1945 წლის 29 ივნისით. მოგვყავს იგი არასრული სახით:

„ნება მიბოძეთ, თქვენი ყურადღება მივაპყრო ერთ შემთხვევას:

ამჟამად ბალის ბანაკში იმყოფებიან ლტოლვილები: ბ-ნი გრიგოლ რობაქიძე, ქართველი მწერალი და ქ-ნი ელენა ფიალკინა, მისი მეუღლე.

ამ ადამიანთა ჯანმრთელობა შერყეულია. მათ სასწრაფოდ ესაჭიროებათ მკურნალობა. განსაკუთრებით მძიმეა მწერალ რობაქიძის მდგომარეობა.

ისინი ითხოვენ, მისცეთ 3 თვით ჟენევაში ცხოვრების უფლება. ამ ხნის განმავლობაში ყოველგვარ ფორმალობას შეასრულებენ იმისათვის, რომ გაემგზავრონ საფრანგეთში, სადაც ქართული სათვისტომო აიღებს თავზე მათ რჩენას.

კავკასიელთა დახმარების ჟენევის კომიტეტი მზადაა, შეასრულოს თქვენს მიერ წამოყენებული ყოველგვარი ვალდებულება და გაიღოს მათი რჩენის ყოველგვარი ხარჯი.

ორმა ადამიანმა უკვე შეიტანა თხოვნა ბალსა და ბერნში. აქ თავიდან აგაცილებთ ამ თხოვნათა განმეორებით ჩართვას.

ამასთან, ბატონი შავიშვილი, მცხოვრები გოეც მონინის 23-ში, ტელ. 4 57 09, მზად არის შეასრულოს ყოველგვარი პირობა, რასაც რასაც წაუყენებთ".*

ვინ არიან ზემონახსენებ თხოვნათა ავტორები და ვის ინტერესებს წარმოადგენს ადვოკატი გერშე? დოსიეში ჩართულია ერთი თხოვნა, ჟენეველი ემიგრანტის, ხარიტონ შავიშვილის, მიერ შევსებული. მეორე თხოვნის ავტორს თავად რობაქიძე იხსენიებს ერთ-ერთ ანკეტაში: პროფესორი ალბერტ მალში**.

დოსიე მოსახლეობის კონტროლის ბიურომ სასამართლოსა და პოლიციის ფედერალურ დეპარტამენტს გადაუგზავნა, რომელიც მის შესწავლას შეუდგა და საბოლოო გადაწყვეტილება მხოლოდ დეკემბერში გამოიტანა. პასუხი უარყოფითია: თავმდების, ხარიტონ შავიშვილის, შემოსავალი არასაკმარისია იმისათვის, რომ მწერალს ინდივიდუალური საცხოვრებელი მიუჩინონ.

რობაქიძეების კვალს 1945 წლის ივლისში ბაზელის ბალის ბანაკში მივყავართ. 1945 წლის 1 აგვისტოს ისინი უკვე ჟენევის ბანაკში არიან. 3 აგვისტოს გაცემული ბინადრობის დროებითი ნებართვა მიუთითებს, რომ ისინი იმყოფებიან ჟენევის ტერიტორიული ოლქის პოლიციის მეთვალყურობის ქვეშ. 7 სექტემბერს მათ ლტოლვილის ბარათებიც მიიღეს. ტერიტორიული ოლქის პოლიციის 1946 წლის 28 თებერვლის გადაწყვეტილებით, ცოლ-ქმარი ჟენევაში, პიქტე დე როშმონის გამზირის 23-ე ნომერში მდებარე ლტოლვილთა პანსიონში გადაიყვანეს და გაათავისუფლეს სამხედრო კონტროლისაგან, თუმცა სამოქალაქო კონტროლი არ შეუწყვეტიათ.

პანსიონის ყოველი ბინადარი მკაცრ წესებს ექვემდებარება. აი, გრიგოლ რობაქიძის მიერ ხელმოწერილი ვალდებულებები:

„მე, გრიგოლ რობაქიძე, დაბადებული 1884 წელს (....), ვადასტურებ:

ჟენევის ტერიტორიული ოლქის პოლიციის ოფიცერმა მაცნობა იმის შესახებ, რომ მეძლევა შვეიცარიაში დროებითი ცხოვრების ნება თუ დავაკმაყოფილებ ქვემოთ დასახელებულ პირობებს.

ვალდებულებას ვიღებ, რომ:

1. პატივიპატივი ვცე შვეიცარიას, როგორც მიმღებ ქვეყანას. არ ჩავიდინო ამ ქვეყნის საზიანო არავითარ მოქმედებას, როგორიცაა პოლიტიკური საქმიანობა და მესამე პირის სასარგებლოდ ჯაშუშობა.

2. შვეიცარიის ფარგლებს გარეთ მოსალოდნელი მგზავრობის შესახებ 24 საათით ადრე ვაცნობო პოლიციას.

---

* ციტატები თარგმნილია სტატიის ავტორის მიერ.

** ალბერტ მალში (1976-1956), ცნობილი ფილოლოგი, ჟენევის უნივერსიტეტის პროფესორი. სხვადასხვა დროს იგი არის ჟენევის კანტონის სახალხო განათლების გენერალური მდივანი, დაწყებითი განათლების ხელმძღვანელი. 1931-1951 წლებში კი სახელმწიფო საბჭოს წევრია.

3. ვიცხოვრო შემდეგ მისამართზე: Av. Pictet de Rochemont, 23, ჟენევა და არ შევიცვალო მისამართი ჟენევის ტერიტორიული ოლქის პოლიციის ნებართვის გარეშე.

4. არ დავტოვო ჟენევის კანტონი პოლიციის საგანგებო ნებართვის გარეშე.

5. ბინაში ვიმყოფებოდე მუდამ საღამოს 22 საათიდან დილის 7 საათამდე.

6. დროულად გადავიხადო პანსიონის ხარჯები და თავიდან ავიცილო დავალიანება და გაუმართლებელი ხარჯები.

7. ვიღონო ყველაფერი, რაც საჭიროა იმისათვის, რომ რაც შეიძლება სწრაფად მივიღო შვეიცარიის დატოვებისათვის საჭირო საბუთები.

8. არ ვცადო შეღწევა სამხედრო ზონაში.

9. არ ვიარო ბარებში და საცეკვაო მოედნებზე.

10. ვეცადო, ყველგან მოკრძალებულად დავიჭირო თავი.

11. არ ვაწარმოო არანაირი საშემოსავლო საქმიანობა, თავი შევიკავო საკვებისათვის გაცემული ტალონებისა და ჩემი კუთვნილი საკვებით ვაჭრობისაგან.

12. ავადმყოფობის შემთხვევაში, იმავე დღეს გავაფრთხილო ტერიტორიული ოლქის ექიმი და მას გადავცე ჩემი მკურნალი ექიმის მიერ გაცემული ცნობა.

13. საცხოვრებელ ხარჯებს გავიღებთ ჩვენ თვითონ.

14. გავეცანი ყველა ბრძანებას, რომელიც მეხებოდა.

15. ვიცი, რომ საცხოვრებლის ხარჯების გადაუხდელობის, ცუდი ქცევის ან წინამდებარე ვალდებულებათა შეუსრულებლობის შემთხვევაში, ჩემს მიმართ გამოყენებული იქნება მკაცრი დამსჯელობითი ზომები“.

პანსიონში ცოლ-ქმარს დიდი ხანი არ დაუყვია. მალე გადაწყდა მათი მოთავსება *ჟენევაში თავშეფარებულ ინტელიგენტთა სასწავლო პანსიონში*, ფრონტენექსის პლატო 11-ში. აქ ისინი 1946 წლის 25 მარტიდან 1948 წლის 10 მარტამდე დარჩნენ. რა ტიპის დაწესებულებას წარმოადგენდა ეს თავშესაფარი, სადაც გრიგოლ რობაქიძე მოათავსეს როგორც მწერალი და როგორც შრომის ფიზიკურ უნარს მოკლებული პირი?

შრომის ბანაკებში ლტოლვილთა თანაცხოვრებას საკმაოდ ართულებდა მათი ეროვნული, რელიგიური, სოციალური თუ ასაკობრივი სიჭრელე. შვეიცარიის ხელისუფლებამ 1943 წელს შექმნა ახალი ტიპის ბანაკი, სადაც შედარებით ერთგვაროვან ბინადართ მოუყარა თავი. ამგვარი იყო საუნივერსიტეტო ბანაკი, აგრეთვე ინტელიგენტთათვის შეამნილი ბანაკი, სადაც რობაქიძეებს მიუჩინეს ბინა და რომელიც ყოფილ სასტუმროში იყო განთავსებული. თუმცა მისი ბინადარნი სამოქალაქო კონტროლისაგან არ თავისუფლდებოდნენ და არც უნებართვოდ გადაადგილების უფლება გააჩნდათ, შეეძლოთ, ეწარმოებინათ პროფესიული საქმიანობა. ისინი თავიანთ ნაწერებს აქვეყნებდნენ კონფედერაციის ხარჯზე გამომავალ პანსიონის ჟურნალში, რომელსაც *ფრონტენექსის დღიურები* ეწოდებოდა. სავარაუდოა, რომ 1945 წელს გამოსულ ჟურნალის სამ ტომში გრიგოლ რობაქიძის პუბლიკაციებიც ურევია.

ელენა ფიალკინამ, რომელსაც პროფესიული საქმიანობა არ გააჩნდა, ითხოვა, დაერთოთ რუსულის კერძო გაკვეთილების ჩატარების ნება, კვირაში 5 საათის

ოდენობით. სასამართლოსა და პოლიციის ფედერალურმა დეპარტამენტმა მას 1946 წლის 25 ივლისს მისცა სასურველი ნებართვა, მაგრამ მხოლოდ სამი თვის ვადით.

გრიგოლ რობაქიძემ, როგორც ჩანს, შესძლო მოეკრიბა მხნეობა და სამწერლო საქმიანობა განეგრძო. 1947 წლის დეკემბერში იგი პოლიციას წარუდგენს წლიური საქმიანობის გეგმას:

„1948 წლისათვის დაგეგმილი მაქვს, განვაგრძო მუშაობა ჩემს ორ ქმნილებაზე: *ისრაელი, საიდუმლო და ბედისწერა* და *ი ზიდას ჭებთან*, რომელთა წერაც აქ დავასრულე. ამისათვის დამჭირდება ჟენევის ბიბლიოთეკებში მუშაობა, მათ შორის ჟენევის რუსული მართლმადიდებლური ეკლესიის ბიბლიოთეკაში არსებული ლიტერატურის გაცნობა“.

ფედერალური პოლიტიკის თანახმად, შვეიცარია იყო ტრანზიტის და არა ემიგრაციის ქვეყანა. თავშესაფარი შვეიცარიის ტერიტორიაზე მიჩნეული იყო როგორც დროებითი ეტაპი, რომელიც ლტოლვილის სხვა ქვეყანაში ემიგრაციით უნდა დასრულებულიყო. ხელისუფლება ყოველნაირად უბიძგებდა აქ თავშეფარებული პირებს, სხვა ქვეყნებისაკენ განეგრძოთ თავიანთი მარშრუტი. მართლაც, ლტოლვილთა უმრავლესობამ ომის დასასრულისთანავე დატოვა ქვეყანა. დოსიეებში ჩართულ ანკეტებში გრიგოლ რობაქიძე აცხადებს, რომ შვეიცარიაში დარჩენის განზრახვა არ გააჩნია. ადვოკატი გერშეს ზემოხსენებული წერილი მიუთითებს, რომ რობაქიძის მიზანი შვეიცარიის გავლით საფრანგეთში გადასვლა და ფრანგულ სათვისტომოსთან შეერთებაა. მიუხედავად ამისა, ჩვენთვის უცნობ გარემოებათა გამო, მწერალი აზრს იცვლის და 1947 წელს მუდმივ თავშესაფარს სთხოვს შვეიცარიას. შესაძლოა, ამ გადაწყვეტილების მიზეზი შვეიცარიული პოლიტიკის ცვლილებაა. 1947 წლის 7 მარტს გამოვიდა სამთავრობო დადგენილება, რომლის თანახმადაც, მუდმივი თავშესაფრის მოთხოვნის უფლება მიენიჭათ იმ პირებს, რომელთაც, გარკვეული მიზეზის გამო (ავადმყოფობა, ასაკი და ა. შ.) სხვა ქვეყანაში გამგზავრება არ შეეძლოთ. უნდა ითქვას, რომ მუდმივი თავშესაფრის მინიჭება საკმაოდ მკაცრად ხდებოდა და მისი მიღება მხოლოდ 1345-მა ადამიანმა შეძლო (სამოქალაქო... 2000: 100).

1948 წელმა წყვილს შედარებითი მშვიდობა მოუტანა. მარტის დამდეგს ელენა ფიალკინამ სამსახური იშოვა. იგი გაერთიანებული ერების ორგანიზაციის ევროპული ბიუროს ჟენევის წარმომადგენლობაში დაქტილოგრაფისტად მიიღეს.

1948 წლის 19 მარტს *ჟენევაში თავშეფარებულ ინტელიგენტთა სასწავლო პანსიონი*, სადაც რობაქიძეები ცხოვრობენ, უნდა დახურულიყო და მწერალმა ხელახლა აღძრა ინდივიდუალური ბინის საკითხი. ამჯერად მის თხოვნას მეტი საფუძველი ჰქონდა: გაერო-ში მუშაობა ელენა ფიალკინასა და მის მეუღლეს არა მხოლოდ აუცილებელ საარსებო სახსარს, არამედ შვეიცარიაში გრძელვადიანი ცხოვრების უფლებასაც აძლევდა, რაც მათ 1948 წლის 15 მაისს ოფიციალურად დაუდასტურა მისახლეობის კონტროლის ბიურომ. ელენე ფიალკინა, რომელიც საერთაშორისო მოხელეთა ლეგიტიმაციის ბარათის მფლობელი გახდა, გათავისუფლდა ლტოლვილის საცხოვრებელი პირობების შესრულების ვალდებულებისაგან და ივნისში ერთწლიანი შვეიცარიულ პირადობის მოწმობაც მიიღო. სანაცვლოდ, მან ჩააბარა უცხოელთათვის გაცემული გერმანული პასპორტი.

გროგოლ რობაქიძემ, როგორც გაერო-ს თანამშრომლის მეუღლემ და ელენა ფიალკინას დის შვილმა, ელენა პოგორელოვამ, მოითხოვეს შვეიცარიაში მუდმივი ცხოვრების ნებართვა. მოსახლეობის 1948 წლის 7 ივნისს კონტროლის ბიუროდან გრიგოლ რობაქიძეს დადებითი პასუხი მოუვიდა. სანამ მისი მეუღლე მსახურობდა, მწერალი თავისუფლდებოდა ლტოლვილთა სახცოვრებელში ყოფნის ვალდებულებისაგან. ამასთან, 1947 წლის 16 თბერვლის სამთავრობო დადგენილების თანახმად, რომელიც საარსებო სახსრების გარეშე მყოფ ლტოლვილთა და ემიგრანტთა დახმარებას ითვალისწინებდა, პოლიცია განაგრძობდა გრიგოლ რობაქიძის რჩენის ხარჯების გაღებას. რაც შეეხება ელენა პოგორელოვას, მისი თხოვნა დაუკმაყოფილებელი დარჩა. მოსახლეობის კონტროლის ბიურომ დაასკვნა, რომ მისი საბუთები და ლტოლვილთათვის განკუთვნილი სასწავლო სტიპენდია მისი მდგომარობის შესაცვლელად არ კმაროდა.

დოსიეში ჩართულია გრიგოლ რობაქიძის *Curriculum vitae*, რომელიც მისი თხოვნის შესწავლასთან დაკავშირებით უნდა იყოს პოლიციის მიერ შედგენილი.

„გრიგოლ რობაქიძე, ქართველი მწერალი.

დაიბადა 1884 წლის 1 ნოემბერს. სწავლობდა ლეიფციგის უნივერსიტეტში. სწავლა განაგრძო ჯერ იურევის, შემდეგ ყაზანის უნივერსიტეტებში. დაასრულა იურიდიული ფაკულტეტი.

თავის ქვეყანაში, საქართველოში, ცნობილია, როგორც რომანების, ესეების ავტორი, დრამატურგი და ლირიკული პოეტი.

მოსკოვში, 1930 წელს, სსრკ ხალხთა თეატრალურ ოლიმპიადაზე, მისმა პიესა *ლამარამ* დიდი წარმატება მოიპოვა.

რუსულ ენაზე დაწერა წიგნი *პორტრეტები.*

რუსულ ენაზევე ცალკე წიგნად გამოქვეყნდა ერთი თავი მისი რომანიდან *გველის პერანგი.*

ბროშურა სომხეთზე *ჰაიასტანი* ითარგმნა სომხურ ენაზე.

გერმანულ ენაზე შედგენილ კრებულში *ულამაზესი ლექსები მსოფლიო ლიტერატურიდან* შესულია მისი ლექსი „დიდი შუადღე“.

თბილისის ქალთა გიმნაზიასა და ბაქოს უნივერსიტეტში წაიკითხა ლექციები ქართულ ლიტერატურასა და ენაზე და გერმანულ რომანტიზმზე.

სსრკ დატოვა 1933 წლის დამდეგს.

გერმანულად გამოქვეყნებული აქვს მრავალი ნაწარმოები: რომანები, ესეები, ნოველები, პორტრეტები.

მისი ორი რომანი თარგმნილია ჩეხურად, ერთი რომანი — იტალიურად, ერთი ნოველა — ესპერანტოს ენაზე. ჩანახატი „იმამ შამილი“ თარგმნილია არაბულად.

1938 წელს, ციურიხის უნივერსიტეტში, ჰოტინგერის ლიტერატურული საზოგადოების მიწვევით, წაიკითხა ლექცია „მსოფლიოს ხატი ქართველთა მიხედვით“.

1945 წლის აპრილში თავი შეაფარა შვეიცარიას. 1946 წლის 25 მარტიდან 1948 წლის მარტამდე ცხოვრობდა *ჟენევაში თავშეფარებულ ინტელიგენტთა სასწავლო პანსიონში.*

შვეიცარიაში დაასრულა ოთხი წიგნი. ჯერ არც ერთი მათგანი არ გამოცემულა.

მისი სახელი და ნაწარმოებები მოხსენიებულია შემდეგ გამოცემებში: Grand Brockhaus, 1933 და Schwetzer Lexikon, ტ. 6."

1948 წლის 19 ნოემბერს გრიგოლ რობაქიძემ ყოველწლიურად განახლებადი პირადობის მოწმობასაც აიღო.

ცოლ-ქმარი ახალ საცხოვრებელში გადავიდა, რომელიც ჟენევაშივე, სამედიცინო სკოლის სანაპირო ნომერ 8-ში მდებარეობდა და რომელიც მათ მდგმურისაგან, ვინმე აშიეროსგან უკონტრაქტოდ დაიქირავეს. 1949 წლიდან ბინა გათავისუფლდა, მაგრამ რობაქიძეებისათვის მისი დაქირავება არც ისე ადვილი აღმოჩნდა: ქალაქში საცხოვრებლის გაჭირვება იყო და ქალაქის მმართველობამ მოინდომა, ბინა თავად ჩაებარებინა. საქმეში გაერო-ს ერთა დარბაზი ჩაერთო, სადაც ელენა ფიალკინა მუშაობს და თხოვნით მიმართა საბინაო ბიუროს დირექტორს. თხოვნამ გაჭრა: ქირავნობის ხელშეკრულება ელენე ფიალკინას სახელზე გაფორმდა. სამთავიანი ხელშეკრულება სამ-სამი თვით გაგრძელებას ითვალისწინებდა.

საუბედუროდ, სიმშვიდე ხანმოკლე აღმოჩნდა. 1950 წლის 21 თებერვალს ელენა ფიალკინას დამბლა დაეცა. იგი იძულებული გახდა, მუშაობა შეეწყვიტა და მკურნალობას შესდგომოდა. რით ცხოვრობდა გრიგოლ რობაქიძე? 1952 წლის 11 თებერვლის ანკეტაში მწერალი მიუთითებს, რომ იგი ლტოლვილთა ცენტრალური ოფისისაგან თვიურად იღებს 330 ფრანკს, რომელსაც ემატება 50 ფრანკი ავადმყოფი მეუღლის წამლებისა და 100 ფრანკი, რომელიც ელენა პოგორელოვას ეძლევა.

ელენა ფიალკინამ სამუშაო დაკარგა, მაგრამ მისი ავადმყოფობა მეუღლეებს ბინის შენარჩუნების, შვეიცარიაში დარჩენისა და ერთწლიანი განახლებადი საბუთების მიღების საშუალებას აძლევდა. ამ პერიოდში ლტოლვილთა მიმართ შვეიცარიის მთავრობის დამოკიდებულება კიდევ უფრო შემწყნარებლურია. 1951 წლიდან სხვა ქვეყნებში იმიგრაცია საერთოდ აღარ შედის ლტოლვილთა ვალდებულებაში და ზოგიერთ მათგანს მუშაობის ნებართვაც ეძლევა.

1953 წელს, თითქმის ერთი წლით, ავადმყოფი ელენა ციურიხის ერთ-ერთ სამკურნალო დაწესებულებაში მოათავსეს. მკურნალობის საფასური დღეში 24 ფრანკს შეადგენდა. ამ ხარჯის დიდი ნაწილის გაღება „მართლმადიდებელ ლტოლვილთა კომისიამ" იკისრა. გრიგოლ რობაქიძე ამ პერიოდის განმავლობაში ჟენევაში იმყოფებოდა.

1954 და 1955 წლებით დათარიღებული დოკუმენტები, ძირითადად, პირადობის საბუთების განახლებასა და მოგზაურობათა ნებართვებს შეეხება. ამ უკანასკნელი ტიპის საბუთებს გარკვეული ადგილი უჭირავს დოსიეებში. მეტი თვალსაჩინოებისათვის, გთავაზობთ დოსიეთა მიხედვით შედგენილ ცხრილს:

ნებართვის მფლობელი	გაცემის თარიღი	დანიშნულების ადგილი	მგზავრობის მიზანი
გ.რობაქიძე	1945, 24-29 სექტემბერი	ციურიხი	————
გ. რობაქიძე	1945, 6-10 ოქტომბერი	ციურიხი	————
გ. რობაქიძე	1945, 19-20 ოქტომბერი	————	————
გ. რობაქიძე	1945, 29 ნოემბერი	ლოზანა	————
გ. რობაქიძე	1945, 8 დეკემბერი	ლოზანა	————
ე. ფიალკინა	1946, 8 თებერვალი	ნეშატელი, ციურიხი	————
გ. რობაქიძე	1949, 5 იანვარი	პარიზი	კონფერენცია ლიტერატურის საკითხებზე
გ.რობაქიძე	1955, 7 ივლისი	პარიზი	სსრკ-დან ემიგრირებულ მწერალთა კონგრესი ვიზიტი ორ მეგობართან პარიზსა და ბრიუსელში

1945-1946 წლების გადაადგილებები, ძირითადად, ადმინისტრაციული მოთხოვნებით აიხსნება და ნებართვების გაცემაც უმტკივნეულო პროცესად მოჩანს. პირადობის საბუთების მიღების შემდეგ მწერალს ქვეყნის საზღვრებს გარეთ მოგზაურობის უფლებაც ეძლევა, თუმცა ვიზის მიღებას გაცილებით მეტი დრო სჭირდება და იგი ვალდებულია, დაწვრილებით აუხსნას სასამართლოსა და პოლიციის ფედერალურ დეპარტამენს მოგზაურების მიზნები და ვადები.

გრიგოლ რობაქიძე შვეიცარიაში ერთი ლტოლვილთაგანია. სხვა ათეულ ათასობით ლტოლვილთა მსგავსად, მასაც რის ვაი-ვაგლახით გააქვს თავი და მისი ყოველდღიური ცხოვრება ადმინისტრაციული საზრუნავით, საარსებო სახსრებსა და ავადმყოფ ცოლზე ფიქრით არის მოცული. შვეიცარია ყველა ჯურის ემიგრანტთა მოზღვავებული ნაკადების მართვას ვერ აუდის. ამ ორომტრიალში ლტოლვილს აღარა აქვს ეროვნება, წარსული, ბურუსით არის მოცული მისი მომავალი. მწერალს თავს არავინ არიდებს ჰიტლერსა და მუსოლინიზე დაწერილი ესეების გამო, აქ მათ არც არავინ ახსენებს. მას ზურგს არავინ აქცევს: დასახმარებლად მზად არიან თავადაც გაჭირვებული ქართველი ემიგრანტები, შვეიცარიელი კეთილისმყოფელები.

მისი წიგნები არ იბეჭდება არა იმის გამო, რომ იმ ავადსახსენებელი ესეებით გაიტეხა სახელი, არამედ იმიტომ, რომ როგორც ემიგრანტს, ეკრძალება ყოველგვარი საშემოსავლო საქმიანობა და ამის თაობაზე, როგორც კანონი ითვალისწინებს, წერილობით პირობასაც დებს შემფარებელი ქვეყნის ხელისუფალთა წინაშე. შვეიცარიული ხელსუფლების ორგანოები შესანიშნავად არიან ინფორმირებულნი (სამოქალაქო... 2000:109) და ძნელი დასაჯერებელია, მკაცრი საიმიგრაციო პოლიტიკის კონტექსტში, გრიგოლ რობაქიძეს მუდმივი თავშესაფარი მიანიჭონ, მის ბიოგრაფია შავი ლაქებით რომ იყოს დაჩრდილული. გრიგოლ რობაქიძე მარტოა, რადგან ის ემიგრანტია, ადამიანურ და მწერლურ თავისუფლებას მოკლებული და როგორც ყველა ემიგრანტმა, მარტომ უნდა ზიდოს თავისი ჯვარი.

რა თქმა უნდა, ადმინისტრაციულ და სასამართლო საბუთებში ვერ ამოვიკითხავთ იმ სულის ღაღადისს, რასაც მწერლის პირადი წერილები გვიმხელენ. მათი მნიშვნელობა დოკუმენტურია. საარქივო მასალათა ზუსტი თარიღები და ფაქტები აუცილებლად საჭიროებს ქართულ წყაროებთან შეჯერებას. მე მხოლოდ მიკვლეული დოკუმენტაციის მოკლე მიმოხილვა შემოგთავაზეთ. მისი სრული შესწავლა და ქართველ მკვლევართა ხელთ არსებულ მასალასთან გამთლიანება კი მომავლის საქმეა.

უკანასკნელი დოკუმენტი, რომელიც ჩემს ხელთაა, 1955 წლის 7 ივლისით არის დათარიღებული. სამწუხაროდ, მწერლის ცხოვრების უკანასკნელი შვიდი წლის კვალს, მიუხედავად გულმოდგინე ძებნისა, ჟენევის არქივში ვერ მივაგენი.

გრიგოლ რობაქიძის შესახებ მასალები არ აღმოჩნდა არც შემდეგ საცავებში:

1. შვეიცარიის ეროვნული ბიბლიოთეკის ლიტერატურული არქივი, ბერნი.
2. ჟენევის ბიბლიოთეკის ხელნაწერთა განყოფილება.

რობაქიძის მემკვიდრეობის ინვენტარი და დოსიე ინახება ჟენევის ერთ-ერთ სანოტარო ბიუროში. მისი კონსულტაცია მხოლოდ და მხოლოდ მწერლის მემკვიდრეთა უფლებას წარმოადგენს.

დასასრულს, განხილული საარქივო მასალის მოკვლევაში გაწეული დახმარებისთვის მადლიერებით მინდა მოვიხსენიო ჟენევის სახელმწიფო არქივის არქივარიუსი ბ-ნ ჟაკ ბარელე, აგრეთვე მადლიერება გამოვხატო ქართველი მკვლევარების, პროფ. ირმა რატიანის, დოქ. ლალი ცომაიას, დოქ. კონსტანტინე ბრეგაძის მიმართ გამოჩენილი ყურადღებისა და თანადგომისათვის.

დამოწმებანი:

Bakradze, Ak'ak'i, *Txzulebebi*, t. II, Tbilisi: gamomcemloba "nek'eri"; "lomisi", 2005 (ბაქრაძე აკაკი. *თხზულებანი*. ტ. II. თბილისი: გამომცემლობა „ნეკერი", „ლომისი", 2005).

Commission des Experts Indépendants, rapport final 2000-2001: "La Suisse, le national-socialisme et la Seconde Gerre mondiale", Pendo Verlag GmbH Zurich, 2002.

Fluckinger, Pierre et Bergnond, Gérard, *Les Réfugiés civils et la frontière genevoise durant la Deuxième Guerre mondiale. Fiches d'Archives,* Archives d'Etat de Genève, 2000.

დოსიეები:

AEG, Ef/2-09 n° 10968

AEG 1985 va 22 n° 265263

Votre autorisation de séjour échéant prochainement, vous êtes invité à répondre aux questions ci-dessous et **à retourner cette formule, d'ici au** .....
au Bureau des permis de séjour, Contrôle de l'Habitant, rue de l'Hôtel-de-Ville 14.
Joindre le permis de séjour et les autres pièces de légitimation (passeport, certificat de nationalité, etc.).

Questionnaire C

Mai 1933

Demande de renouvellement d'une autorisation { de séjour / d'établissement / de tolérance

(Prière d'écrire très lisiblement)

1. **Nom de famille** (lettres majuscules imprimées) Robakidse — Prénom Grigol
2. Date de naissance 1.11.1884 — Lieu de naissance Swiri
3. Nationalité Apatride — Lieu d'origine U.S.S.R.
4. Etat civil (célibataire, marié, veuf, divorcé) — Religion Orthodoxe-Grec
5. Profession Ecrivain
6. Marié à : (pour autant que l'épouse séjourne avec l'intéressé)
   Prénom Hélène — Nom de jeune fille Fiaktine
   Date de naissance 22.4.1901 — Lieu de naissance Ozéle
   Nationalité avant le mariage Russe — Nationalité actuelle Apatride
   Religion Orthodoxe-Grec
7. Enfants, vivant avec les parents :
   1. Prénom — Date de naissance — Religion
   2. Prénom — Date de naissance — Religion
   3. Prénom — Date de naissance — Religion
   4. Prénom — Date de naissance — Religion
   5. Prénom — Date de naissance — Religion
8. Activité lucrative de l'épouse .....
   Activité lucrative des enfants ou des autres membres de la famille .....
9. Adresse exacte Genève, 8, q. [illegible] Médecine
10. Durée de la prolongation demandée .....

T. S. V. P.

8.31.

OFFICE EUROPÉEN DES NATIONS UNIES

CARTE D'IDENTITÉ

N° 173 E

La présente carte est valable jusqu'au 31 décembre 1950.



La présente carte est exclusivement destinée à certifier que le titulaire a la qualité d'épouse, fils ou fille d'un fonctionnaire de l'Office européen des Nations Unies.

Le Directeur de l'Office européen des Nations Unies, représentant le Secrétaire général de l'Organisation des Nations Unies, certifie que

M. **onsieur Grigol ROBAKIDSE**

réside à **Genève**

en qualité d'épouse xxxxxx de

M. **adame Hélène ROBAKIDSE**, fonctionnaire de l'Office européen des Nations Unies, détenteur de la carte de légitimation

N° 378 C

Le Chef du Département Politique Fédéral, p. o.

Le Directeur de l'Office européen des Nations Unies, représentant le Secrétaire général

Berne, le 19.XI.1949.

Genève, le 19 NOV. 1949

DUPLICATA

DÉPARTEMENT POLITIQUE FÉDÉRAL

Carte de Légitimation

à l'usage des

Fonctionnaires de l'Office européen des Nations Unies

mis au bénéfice des immunités et facilités conférées par la section 15 de l'Arrangement provisoire du 19 avril 1946 conclu entre le Conseil fédéral et le Secrétaire général de l'Organisation des Nations Unies.

La présente carte est valable jusqu'au



La signature du titulaire doit être apposée sur la photographie

N° 378 C Carte délivrée à Madame Hélène ROBAKIDSE

Fonctions : Secrétaire

Nationalité : Apatride

Adresse : Genève

Le Chef du Département Politique Fédéral, p. o.

Le Directeur de l'Office européen des Nations Unies, représentant le Secrétaire général

Maia Varsimashvili-Raphael
(France)

Information about Grigol Robakidzé Obtained from the Geneva State Archives

Summary

Key words: Robakidzé, Giraudoux, myth, memory.

There is still only hazy knowledge of the years Grigol Robakidzé spent in Switzerland (1945-1962).We studied unedited material kept in the Geneva State Archives. This consists of two files which constitute 77 items in total. The documents, dating from 1945 to 1955, established by Swiss Police and Swiss Administration, throw light on certain facts and certain dates in the writer's biography.

During Germany's National Socialist period and that of the Second World War, Switzerland took in a great number of refugees, people fleeing the war, persecuted in their home countries for political, religious or racial reasons. Immigration policy hardened during the first years of the War, turning thousands of « undesirables » away. From 1943 onwards, the authorities became more tolerant towards asylum-seekers. The refugee situation was administered by the Federal Justice Department and the Police. Other bodies involved were the Federal Political Department, the Army, the Cantons, and combined aid organisations.

Work camps were created with the aim of putting the immigrants to work in the interests of the country and this internment also enabled them to be controlled and monitored. People were forbidden to work or engage in political activities or to harbour any attitude other than that of neutrality. Switzerland was considered, not as a country of definitive refuge, but as one of transit, and refugees were encouraged to continue their journey towards other countries. After the War, the authorities granted lasting asylum to those people who, by reason of their age or failing health, were unable to leave Swiss territory. The Law adopted by Parliament in 1947, decreed that the Confederation and the Cantons should provide financial aid for them.

Grigol Robakidzé, accompanied by his wife Hélène Fialkina and her niece, Hélène Pogorelova, left Germany and crossed the Swiss border on 23rd April 1945.

Available documents enable us to follow his peregrinations over ten years.

On their arrival in Switzerland, all clandestines were placed in camps near the borders. Then they were transferred to quarantine camps for three weeks then sent on to work camps or disciplinary camps.

The Robakidzé family was sent firstly to the camp at Basle. Here they were subjected to double monitoring, civil and military. The writer's friends tried to make his life as a refugee easier. Khariton Chavichvili, a Georgian emigrant living in Geneva, applied to the Residents' Control Service for permission for Grigol Robakidzé to move to Geneva

for three months in order to prepare his departure for France, where he would be taken care of by the Georgian Community.

Despite the fact that this type of civil internment sheltering was permitted after the War, Mr Chavichvili's application was refused : the Residents' Control Service considered his means for living insufficient to merit a favourable reply.

In July 1945, the couple were still in Basle, then, in August, they were transferred to the Geneva camp. In 1946, the writer and his wife were placed in the *Intellectual Refugees' Home* where they stayed until 1948. Grigol Robakidzé benefited from internment in this establishment, created specially for intellectuals, which allowed them to pursue their professional activities, but without being able to escape their refugee status.

The *Home* closed in 1948 and Robakidzé applied for permission to have an individual lodging. Thanks to the fact that his wife, Hélène Fialkina had obtained a post as a typist at the European Office of the United Nations and therefore had an income, his application was granted. In 1949, the couple became tenants of an apartment at 8 Quai de l'Ecole, in Geneva.

The writer evidently changed his intention to join his Georgian emigrant compatriots in France. In 1947, he had already lodged a long term residency permit application in Switzerland ; in 1948 he renewed his application and obtained an annually renewable residency permit. Grigol Robakidzé continued writing. He finished two books : « *Israël : Mystery and Destiny* » and « *At Isis' Wells* ».

In 1950, the Robakidzé family's relative stability was shattered. Hélène Fialkina was afflicted with apoplexy and lost her job. The couple succeeded in keeping their apartment, living on aid from the Central Refugees' Office as well as sickness benefit. Hélène Fialkina was in need of permanent care and in 1953 she was sent to a clinic in Zürich for several months while her husband remined in Geneva.

Travel permits issued by Swiss authorities show that Grigol Robakidzé didn't travel much, and principally within the country. They also show rare trips to Paris for a variety of reasons.

The most recent document of the two files date from 7th July 1955. We found no documents concerning the writer's life and work, neither in the Manuscripts Service of the Geneva Library, nor in the Archives of the Swiss National Library in Bern.

მაკა ელბაქიძე
(საქართველო)

ტანსაცმლის ტარების ეტიკეტი შუასაუკუნეების მწერლობაში

ტანსაცმლის ტარებისა და საკვების მიღების ეტიკეტს ნებისმიერი ცივილიზებული საზოგადოების კულტურაში უმნიშვნელოვანესი ადგილი განეკუთვნება. ამ თვალსაზრისით გამოირჩევა შუასაუკუნეები, რომელსაც პირობითად „რიტუალიზირებული ეპოქა“ შეიძლება ვუწოდოთ. ტანისამოსს, „სოციალური ცხოვრების ამ სიმბოლურ ჟესტს“ (ლე გოფი), ფასეულობათა სისტემაში უმნიშვნელოვანესი ადგილი ეჭირა. ტანსაცმელი არა მარტო ათბობდა ან ამშვენებდა შუასაუკუნეების ადამიანს, არამედ მიჩეული იყო პიროვნების სოციალური სტატუსის განმსაზღვრელ უმთავრეს კრიტერიუმად.

ადრეულ შუასაუკუნეებში „მამაკაცისა და ქალის, წარჩინებულთა თუ მდაბიოთა, სამღვდელოებისა თუ ერისკაცთა კოსტიუმის კონსტრუქციის პრინციპები ერთნაირი იყო და ერთმანეთისაგან უფრო ქსოვილის ხარისხით ანდა სამკაულით თუ განსხვავდებოდა, ვიდრე თარგის ნაირფერობით“ (იასტრებიცკაია 1981: 76). სქესობრივი და სოციალური გრადაციები მხოლოდ მოგვიანებით, XI-XII საუკუნეებისათვის, აისახა ჩაცმულობაზე და თავისი ღრმა კვალი დაამჩნია. გამიჯვნა, უპირველეს ყოვლისა, ფერით დაიწყო. მდაბიოთ მხოლოდ ლეგა, შავი ან ყავისფერი ტანსაცმლის ტარების ნება ჰქონდათ, ხოლო დიდებულები მწვანე, ცისფერ ან წითელ ფერებში იყვნენ გამოწყობილნი. დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა ქსოვილის ხარისხსა და დეკორსაც - ტანსაცმლის მოსირმვა-მოვარაყებას. სამღვდელოება განსაკუთრებულ, საეროთაგან განსხვავებულ ტანსაცმელს ატარებდა, რომელიც, სავარაუდოდ, ბიზანტიურის გავლენით იყო შექმნილი. ფეოდალთა კლასის მიერ საზოგადოებრივ სისტემაში განსაკუთრებული ადგილის დამკვიდრებამ განაპირობა ტანსაცმლის თარგის შეცვლაც: მოკლე, მოსახერხებელი სამოსი გრძელი კაბა-ჯუბებით შეიცვალა. დაგრძელდა ფეხსაცმლის ჭვინტი, პერანგის, მოსასხამის თუ ტანსაცმლის სახელოს სიგრძეც. თუმცა გრძელი ტანსაცმელი, რომელიც გაბატონებული კლასის უზრუნველყოფილ ცხოვრების წესსაც ასახავდა და, ამავე დროს, მკვეთრად გამოარჩევდა მას ე.წ. პლებეებისგან, მხოლოდ ერთ-ერთი გამოვლინება იყო „ჩაცმულობის რევოლუციისა“. უმთავრესი მნიშვნელობა ამ თვალსაზრისით ენი-



ჭებოდა ქსოვილის ხარისხს, კერძოდ, ქსოვილის ახალი სახეობების — აბრეშუმისა და ბამბის — დანერგვას. მეთორმეტე საუკუნემდე აბრეშუმი იშვიათად შემოჰქონდათ ევროპაში და ძალიან ძვირადაც ფასობდა, XII საუკუნის შუახანებიდან კი მეაბრეშუმეობა უკვე იტალიაში, საფრანგეთსა და გერმანიაშიც გავრცელდა. მოგვიანებით (XII-XIII სს) „არისტოკრატული მოდა“ ჩაცმულობის ახალმა ტიპმა შეცვალა. შეძლებულმა მოქალაქეებმა და რაინდებმა „მოუხერხებელ“ აბრეშუმის ფარჩას (რომელსაც მხოლოდ საზეიმო დღეებში თუ იცვამდნენ) მაუდის „პრაქტიკული“, უფრო „ქალაქური“ სამოსი (ხშირად ბეწვით გაწყობილი) ამჯობინეს, რომელიც ძალზე მოსახერხებელი იყო ყოველდღიური ექსპლოატაციისა და შორეული მოგზაურობებისთვის. ჩვევად იქცა ძვირფასი ქვების ტარებაც, სხვადასხვა აქსესუარის — ქამრის, ხელთათმანის, ბაფთების გამოყენება. ასე რომ, ჩაცმის საკითხი გვიანდელ შუასაუკუნეებში მორალისა და სოციალური სტატუსის პრობლემებთან იყო გადაჯაჭვული. მდიდარი მოქალაქენი ცდილობდნენ, ამ თვალსაზრისით არ ჩამორჩენოდნენ თავიანთ სენიორებს, ამგვარი „სახიფათო შეჯიბრით“ შეშფოთებული ფეოდალური ძალაუფლება კი ყოველნაირად იბრძოდა თავისი კლასის პრივილეგიების შესანარჩუნებლად.

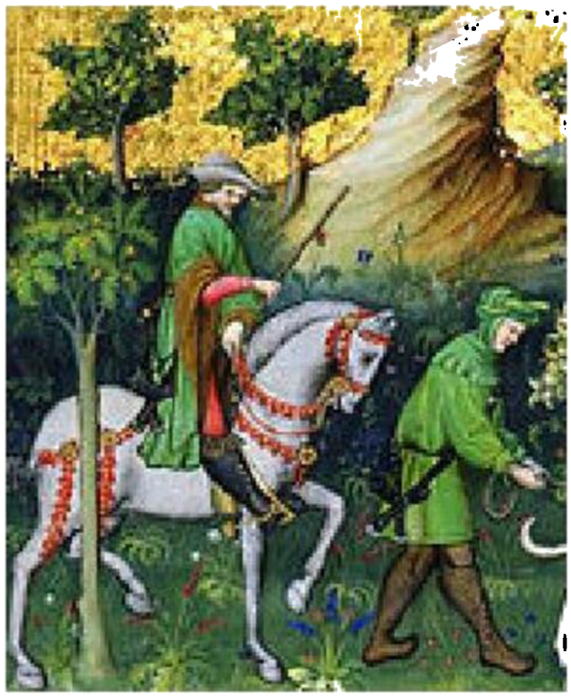
ტანსაცმლის ტარების ეტიკეტის როლის შესწავლა ისევე მნიშვნელოვანია ხელოვნებასა და ლიტერატურაში, როგორც სოციალურ პრაქტიკაში, ვინაიდან ლიტერატურულ ძეგლებში ამ ეტიკეტით განისაზღვრებოდა არა მარტო პერსონაჟთა საზოგადოებრივი მდგომარეობა, არამედ ხდებოდა გარკვეული სიუჟეტური სვლების სიმბოლიზირება და ნარატივის მნიშვნელოვანი მომენტების აქცენტირება“ (Ле Гофф 2001: 235).

ცნობილია, რომ ლიტერატურული ჟანრები არ მიეკუთვნება ტაქსონომიურ კატეგორიათა რიგს. ისინი კონსტრუირებულია კონვენციური ცნებებით, რომელთა მეშვეობით ხდება ამა თუ იმ ჟანრის „ამოცნობა“ (Cooper 1998: xxi). შუასაუკუნეების რომანის „იდენტიფიცირებისთვის“ ამოსავალია სწორედ მისი კონვენციების (სპეციფიკური ქრონოტოპი, პერსონაჟთა მხატვრული სახეები, მოტივები და ეთიკური იდეალები) იდენტურობა, მის ჟანრობრივ თავისებურებას კი განსაზღვრავს რაინდული იდეალების წინ წამოწევა*, რაც ხორციელდება სხვადასხვა ხერხით, მათ შორის ტანსაცმლის ეტიკეტის გამოყენებითაც.

ევროპულ რაინდულ რომანში, ისევე როგორც *ვეფხისტყაოსანში*, ტანისამოსს აქვს როგორც სოციოკულტურული და სოციოპროფესიონალური, ისე რიტუალურ-სიმბოლური ფუნქცია, შესაბამისად: ა) მისი საშუალებით ხდება პიროვნების (ამ შემთხვევაში პერსონაჟის) იდენტიფიცირება საზოგადოებაში, მისი სოციალური სტატუსისა და როლის ხაზგასმა; ბ) ის (ძვირფასეულობასთან ერთად) გვევლინება ფეოდალური საზოგადოების უმთავრესი პრინციპის — ჩუქება-ბოძების — უცილობელ ატრიბუტად; გ) სიმბოლურად ასახავს ფეოდალური საზოგადოებისთვის დამახასიათებელ გარკვეულ რიტუალურ თუ საწესჩვეულებო ნორმებს; დ) მთელ რიგ შემთხვევებში ტანსაცმლის სიმბოლიკას აქვს არა იმდენად წმინდა ეთნოგრაფიულ-რიტუალური, რამდენადაც მხატვრულ-ესთეტიკური დატვირთვა.

* ცნობილი მედიევისტის, ჰელენ კუპერის განმარტებით, რაინდული რომანი „დაჟინებით მოითხოვს მკითხველისაგან, ირწმუნოს ადამიანის სრულყოფილება“ (Cooper 1998: xxi).

რაინდულ რომანებში პერსონაჟთა ჩაცმულობის აქცენტირება ძირითადად საკარო ცხოვრებისთვის დამახასიათებელი ცერემონიების დროს ხდება.* შუასაუკუნეების საზოგადოებაში, განსაკუთრებულ მიდრეკილებას რომ იჩენდა ჟესტისადმი, მკაცრად განსაზღვრულ ეტიკეტს ექვემდებარებოდა საზოგადოებრივი ყოფიერების ყველა სფერო — ნადირობა, ნადიმი, დარბაზობა, სასიყვარულო პაემანი, ქორწილი, გლოვა და სხვ. რაინდის ცხოვრებაში, თუ არ ჩავთვლით რომანტიკულ ურთიერთობებს, უმთავრესი ადგილი ტურნირებსა და ნადირობას განეკუთვნებოდა, ვინაიდან ორივე ასპარეზზე თანაბრად იყო შესაძლებელი მამაკაცის ჰეროიკული თვისებების გამოვლენა. შესაბამისად, საომარ აღკაზმულობასთან ერთად, რომლის უმცირეს დეტალებსაც კი (ფარი, შუბი, ჩაფხუტი, ცხენის მოსართავები და ა.შ) აქვს თავისი სიმბოლური მნიშვნელობა, მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა სანადირო სამოსის აღწერასაც („ის (ერეკი. მ.ე.) იჯდა საომარ ცხენზე, შემოსილი ყარყუმის მოსასხამით; კონსტანტინეპოლში დამზადებული მისი აბრეშუმის ქურთუკი ოქრომკედით იყო ამოქსოვილი. ფეხსაცმელს ოქროს დეზები უმშვენებდა“. Кретьен де Труа 1980: 94-104).



„ვეფხისტყაოსანში“, ისევე როგორც *ერეკის* შემთხვევაში, პირველი აქცენტი პერსონაჟის ჩაცმულობაზე სწორედ ნადირობის სცენაში კეთდება. აღნიშნულ ეპიზოდს ორმაგი ფუნქციური დატვირთვა აქვს რომანის სიუჟეტის შემდგომი განვითარებისთვის: ა) იდეალური პერსონაჟის უპირატესობის გამოკვეთა ან „გარდასრულ“ პატრონთან მიმართებით (ნადირობამ უნდა გადაწყვიტოს დავა როსტევანსა და ავთანდილს შორის, თუ რომელია მათ შორის უკეთესი მოისარი); ბ) სიუჟეტური კვანძის შეკვრა და რომანის ძირითადი კონფლიქტის ჩასახვა (უცხო მოყმის გამოჩენა). ამ შემთხვევისთვის რომანის ძირითადი პერსონაჟი (ავთანდილი), რომლის „იდეალურობა“ საგანგებოდაა ხაზგასმული („ნაზარდი სოსანი“) ირჩევს სიტუაციის შესაბამის სამოსს (შდრ. ერეკი), რომელიც ერთდროულად საპარადოც არის („ძოწეულითა მოსილი“), საბრძოლო აღკაზმულობაც და, იმავდროულად, ძვირფასიც („პირ-ოქრო



* მართალია, XII საუკუნიდან მოყოლებული სამხედრო საქმის მონოპოლია ძირითადად გაბატონებული კლასის პრივილეგიაა, მაგრამ წინამდებარე სტატიაში საგანგებოდ შევიკავებთ თავს საბრძოლო აღჭურვილობის მიმოხილვისგან, ვინაიდან ეს საკითხი ცალკე განხილვას თემაა, თანაც ქართული ტექსტები, რომლებსაც, ძირითადად, ეყრდნობა ჩვენი მსჯელობა, ამ თვალსაზრისით საკმაოდ მწირ მასალას გვიჩვენებს.

რიდე ეხვია, შვენოდა ქარქაშოსანი"), რითაც ხაზი ესმება როგორც პერსონაჟის *სოციალურ სტატუსს*, ისე მის *საზოგადოებრივ მდგომარეობას* („ავთანდილ იყო სპასპეტი, ძე ამირსპასალარისა")*. ეს უკანასკნელი კი შუასაუკუნეების რომანების ავტორთა (მათ შორის რუსთველის) კონცეფციაში სრულყოფის ერთ-ერთ არსებითი ელემენტია, რაც იმას ნიშნავს, რომ მეფობა (ერეკი, კლიჟესი) ან თითქმის მეფობა (ავთანდილი, ტარიელი, ივენი) პერსონაჟს ყოველგვარ ჩვეულებრივობასა და სოციალურ ტიპურობაზე მაღლა აყენებს. *მაღალი მდგომარეობა* „წმიდა ფსიქოლოგიურადაცაა მნიშვნელოვანი იდეალური გმირებისათვის, რადგან ის მათ სოციალურ სიამაყეს და სოციალურ პასუხისმგებლობას ანიჭებს" (ნათაძე 1974: 202), შესაბამისად, საზოგადოებრივი სტატუსის აქცენტირება უმთავრეს როლს ასრულებს პერსონაჟის ფსიქოლოგიური პორტრეტის შექმნაში, რომლის ანტურაჟს — საკარო ყოფის ფუფუნება, გამომსახველობით საშუალებებს კი დეკორის ცალკეული ელემენტები, მათ შორის ტანსაცმელი, ქმნის**.

თინათინთან პირველ პაემანზე მიმავალი ავთანდილი გამორჩეულ ტანისამოსში გამოეწყობა („ადგა და კაბა ჩაიცვა, მჯობი ყოვლისა ჭრელისა"; 122)***, თინათინიც სიტუაციის შესაბამისად შემოსილი დახვდება მიჯნურს („გაძრცვილსა ტანსა ემოსნეს ყარყუმნი უსაპირონი,/ ებურნეს მოშლით რიდენი, ფასისა თქმად საჭირონი"; 124). ამ ეპიზოდში სამოსს არა აქვს ოდენ დეკორატიული ფუნქცია. პერსონაჟთა სტატუსის აქცენტირებასთან ერთად ის ერთგვარად შლის სოციალურ ზღვარს მეფე-ქალსა და მასზე გამიჯნურებულ სპასპეტს შორის. რასაკვირველია, შუასაუკუნეების ძეგლთან მიმართებაში გამორიცხულია ყოველგვარ გენდერულ თანასწორობაზე საუბარი, ამიტომ სოციალური ზღვარის წაშლა აქ დასაშვებია მხოლოდ პოტენციურ ან რეალურ მეუღლეებს შორის (იხ. რომანის ფინალი: „მას დღე ავთანდილ პატრონად ზის და ხელმწიფე ზენია" (1548)).

მსგავსი ტენდენცია შეინიშნება კრეტიენ დე ტრუას პირველივე რომანში, *ერეკი და ენიდა*, რომელშიც ავტორი საგანგებოდ უსვამს ხაზს ცოლსა და ქმარს შორის არსებულ თანასწორობას, თუმცა, იმავდროულად, არ გამორიცხავს არც მამაკაცის გარკვეულ უპირატესობას ქალთან შედარებით (რაც, ბუნებრივია, შესაბამისობაში მოდის შუასაუკუნეების ქრისტანულ წარმოდგენებთან ქორწინებისა და ცოლ-ქმრული ურთიერთობის შესახებ****. შდრ. „ვეფხისტყაოსანი": „თუმცა

---

* საკმარისია ავთანდილი მოხვდეს ისეთ გარემოში, რომელშიც მისი სოციალური სტატუსი სამოსით გამჟღავნდება, საკუთარი პიროვნების მოხერხებულად შენიღბვის მიზნით იგი სხვა კლასის ტანისამოსში გამოეწყობა: „მე სავაჭროსა ჩავიცვამ, დავიწყებ ჯუბაჩობასა" (რუსთაველი 1966: 1058)

** „ქალბატონი დედოფალივით იყო გამოწყობილი. შეუძლებელი იყო მასზე უფრო მდიდრული სამოსის სადმე ხილვა. მხრებზე მოესხა ყარყუმის ბეწვით გაწყობილი მოსასხამი, სპეტაკ შუბლს კი ლალებით მოოჭვილი გვირგვინი უმშვენებდა" (Кретьен де Труа 1974: 83).

*** ვიკტორ ნოზაძე თავის წიგნში „ვეფხისტყაოსნის ფერთამეტყველება" განიხილავს სიტყვა „ჭრელის" დეფინიციას ხელოვნების სხვადასხვა დარგში (მათ შორის არქიტექტურასა და მუსიკაში) და ასკვნის, რომ მოცემულ კონტექსტში რუსთველი გულისხმობს არა ფერად სამოსს, არამედ „მონემსულ-მოქარგულ ქსოვილს, რომელიც დიდად ძვირფას სამოსად ითვლებოდა" (ნოზაძე 2004: 172).

**** როდესაც მეფის ვაჟი, ერეკი, კეთილშობილი, მაგრამ გაღარიბებული რაინდის ქალიშვილზე, ენიდაზე, დაქორწინებას დააპირებს, გადაწყვეტს, საცოლე მეფე არტურის კარზე მისი ძველი და დაკერებული ტანისამოსით წარადგინოს. ამ ეპიზოდის კომენტირებისას არაერთი მეცნიერი შესულა ჩიხში, რადგან ისინი ახსნას ვერ უძებნიდნენ ერეკის ასეთი სიჯიუტის მიზეზს. ჟაკ ლე გოფი მიიჩნევს, რომ ერეკის საქციელი აიხსნება შუასაუკუნეების ორი ეტიკეტის თავისებური სინთეზით: პირველი — ეს არის საქორწინო რიტუალი, რომელიც მოასწავებს არა მხოლოდ სოციალური სტატუსის (გასათხოვარი/გათხოვილი), არამედ სოციალური მდგომარეობის (სიღარიბე/სიმდიდრე)

ჰმართებს დედაკაცსა მამაცისა დიდი კრძალვა"; 415). ეს თანასწორობა, პირველ ყოვლისა, გულისხმობს ქალისა და მამაკაცის ერთგვაროვან დამოკიდებულებას ფასეულობათა არისტოკრატიული სისტემის (კურტუაზულობა, სილამაზე, დიდბუნოვნება, სიმამაცე) მიმართ, რომლის ფარგლებშიც პიროვნების იდეალურ ადამიანად ფორმირება უნდა განხორციელდეს.

წოდებრივი ეტიკეტი მაღალი სოციალური სტატუსის მქონე ადამიანს მორალური კრიტერიუმების დაცვასთან ერთად რაინდული ეთიკის უმნიშვნელოვანესი პრინციპის – სიუხვის დემონსტრირებისკენაც მოუწოდებს. სიმდიდრეს შუასაუკუნეებში აქვს არა იმდენად მატერიალური კეთილდღეობით ტკბობისა თუ მისით თავმოწონების, რამდენადაც სიმდიდრის დემონსტრირების ფუნქცია*. სენიორის კარი ის ადგილია, სადაც „გასცემენ" და „იღებენ". როგორც ვასალებთან, ისე შეყვარებულ ქალბატონთან დამოკიდებულებაც დაკავშირებულია ხარჯვასთან. მაგრამ, უნდა აღინიშნოს, რომ საჩუქრის მნიშვნელობა არ განისაზღვრება მისი მატერიალური ფასეულობით. ფრანგი ტრუბადურები მკაცრად განსჯიდნენ ხოლმე იმ ადამიანთა საქციელს, რომელებიც საჩუქრის მატერიალურ მხარეზე ამახვილებდნენ ყურადღებას. საჩუქრის არსი მდგომარეობს საკუთრივ ბოძების აქტში, რაც მეტწილად განსაზღვრავს მბოძებელსა და მიმღებს შორის დამოკიდებულებას.** ჩვეულება მოითხოვდა საჩუქრების გაცვლას. შესაბამისად, ეს „სამსახური" (**servir**) იყო სოციალური ურთიერთობის ფორმა, რომელიც ხელს უწყობდა საზოგადოებრივი ჯგუფების (ფენების) მჭიდროდ შეკავშირებას. სიმდიდრე, აქედან გამომდინარე, სიუხვე, იყო ამგვარი კავშირის შენარჩუნების აუცილებელი პირობა.

ციხე-ქალაქებთან და ძვირფას საჭურჭლესთან ერთად შუასაუკუნეებში მიღებული იყო ტანისამოსის ჩუქება. პატრონყმული ინსტიტუტის ნორმათა შესაბამისად, ძვირფასი სამოსის ბოძებას განაპირობებდა რამდენიმე მიზეზი: ა) სენიორისთვის (პატრონისთვის) „საარმაღნოდ" მირთმეულ განძეულს უცილობლად უნდა მოჰყოლოდა საპასუხო სიუხვე ვასალის (ყმის) მიმართ („არტური იყო ძლევამოსილი და უხვი: მის მიერ ბოძებული ფარჩის ლაბადები ყარყუმის ბეწვით იყო გაწყობილი და ძვირფასი თვლებით მოოჭვილი" Кретьен де Труа 1980: 6602; შდრ. როსტევანი ხატაეთიდან გამარჯვებით „შემოქცეულ" ტარიელს ასი საჭურჭლის გასაღებებს უბოძებს: „აწ თუცა გვმართებს შემოსა, როს მორჭმით მოგივლენიან... თვით შეიკერე, რაცა გწადს, ჩვენგან ნუღარა გრცხვენიან"; 489); ბ) „დამოსვის" ეტიკეტი ხორციელდებოდა შეწყალებული ვასალების მიმართ: „ხარაჯა დასდვეს, შეჰკვეთეს დრაჰკანი ასჯერ ასია... მერე ყველაი დამოსა, იგი და მისი ხასია"; რუსთაველი 1966: 474); გ) ძვირფასი სამოსის ბოძება უმნიშვნელოვანესი შე-

---

ცვლილებას, მეორე — ტანსაცმლის ეტიკეტი. ენიდას თვით მეფე არტურის ცოლი, გინევრა, ჩუქნის ახალ სამოსს, რაც საპატარძლოს არა მარტო ქმრის, არამედ თითქმის დედოფლის სტატუსამდე ამაღლებს (Ле Гофф: 2001: 240-241).

* სენიორის (პატრონის) პრესტიჟზე მეტყველებს არა მარტო დიდებულ ვასალთა, არამედ მონათა ჩაცმულობაც (შდრ. ფრიდონის სამეფოში „ყველასა ტანსა ემოსა ზარქაში განაზიდარი"; 615).

** განსაკუთრებით ეს ითქმის სამიჯნურო ურთიერთობასთან დაკავშირებით. „მიჯნურმა თავი კასტილიის მეფედ უნდა ჩათვალოს, მისმა ქალბატონმა თავისი კაბის ერთი ბაფთაც რომ აჩუქოს", — შუასაუკუნეების კურტუაზულ წრეებში მეტად პოპულარული ეს გამონათქვამი ნათლად ასახავს „ჩუქება-ბოძების" აქტის სიმბოლურ ხასიათს (შდრ. ტარიელის მიერ მიჯნურისთვის ყაბაჩისა და რიდის მიძღვნა, რომლებიც ნესტან-დარეჯანისთვის დაკარგული სიყვარულის მოგონებაცაა, ავი ბედისწერის სიმბოლური გამოხატულებაც და მიჯნურთან საბოლოო გამოთხოვების „მაცნეც").

მადგენელი ნაწილი იყო სტუმარმასპინძლობის ეტიკეტისა („აბანოს ბანნა, აავსნა შესამოსლისა ძღვნობითა,/ დამოსნა ტურფათ-ტურფითა, ერთმანეთისა მჯობითა, /თვალ-მარგალიტი ღარიბი უძღვნა ოქროსა გობითა"; რუსთაველი 1966: 1384).* ძვირფასი სამოსი იყო უცილობელი ატრიბუტი საკარო, საზეიმო ცერემონიებისა (დარბაზობა, ნადიმი და ა.შ), რომელთა შორის დესკრიფციულობის თვალსაზრისით გამოირჩეოდა გმირის დაბრუნება სამეფო კარზე. როგორც ცნობილია, შუასაუკუნეების რაინდულ რომანს კურტუაზიულთან ერთად ავანტიურულსაც უწოდებენ, ვინაიდან ნარატივის მნიშვნელოვანი ნაწილი საკარო ცივილიზაციისგან მოშორებით, ე.წ. „სხვის სივრცეში" (ველური ტყე, ზღვა და ა.შ) ვითარდება. ნარატივში ავანტურული ელემენტის შემოტანასთან ერთად სამოსის ტარების კოდექსი მინიმალურ როლს ასრულებს. სხვაგვარად შეუძლებელიცაა, რადგან მოქმედება აქ ვითარდება ტყეში, ე.წ. ველურ გარემოში, სადაც რაინდს ელის ნამდვილი განსაცდელი, სადაც არ არსებობს საჭიროება სამოსის ტარების წესების დაცვისა და ძვირფასი ტანისამოსის დემონსტრირებისა. ტყეში უმთავრეს მნიშვნელობას იძენს მეომრის/მონადირის სამოსელი.**

ხეტიალი/ძიების მოტივის ამოწურვის შემდგომ მოქმედება უბრუნდება საწყის წერტილს (სენიორის კარი), რომელიც პროტაგონისტისთვის ფამილიარულთან ერთად კომფორტულ (ცივილიზებულ) გარემოში დაბრუნებას მოასწავებს („შინ დაბრუნებული ერეკი, ენიდა და გივრეტი გაიხდიან საჭურველს, სამგზავრო ლაბადებს და თავიანთ საუკეთესო ტანსაცმელში გამოეწყობიან" Кретьен де Труа 1980: 6402; შდრ. ტარიელის ხატაეთის ომიდან დაბრუნების ეპიზოდი: „ომ გადახდილსა მშვენოდეს მე ენიანნი კაბანი"; „რიდენი რომე მეშოვნეს ქალაქსა ხატაელთასა, იგი მეხვივნეს, მშვენოდეს, ვახელებდ გილდსა ხელთასა" (482)). შესაბამისად, ნარატივის ამ მონაკვეთში საპარადო სამოსის დემონსტრირებას, რომელიც უმრავლეს შემთხვევაში ჩუქება-ბოძების მოტივთანაა გადაჯაჭვული, მოსდევს ე.წ. გასტრონომიული აპოთეოზი, თავისებური დეკლარირება საკარო ცივილიზაციის ფუფუნებისა***.

რაინდული რომანების უმრავლესობაში სამოსი ასრულებს სიმბოლური რეფერენტული სტრუქტურის საყრდენი ღერძის როლს. XIII საუკუნის ანონიმი ინგლისელი ავტორის რომანში *სერ გოვენი და მწვანე რაინდი* ამგვარ ღერძად გვევლინება შობის დღესასწაულზე კამელოტში ცხენით შემოჭრილი ვეება მწვანე მხედარი. მწვანე ფერისაა არა მარტო უცნობის სამოსი, საჭურველი და ცხენის

* შდრ. „და გამოვიდეს მეჭურჭლენი და გამოიღეს შესამოსელი მის დიდებულთათვის და ჩვენთვისცა შესამოსელი დიდფასისა [...] სამჯერ გამოიღეს შესამოსელი ძვირფასისა მეფისა და დედოფლისათვის [...] და ნადიმობასა შინა ახლად დაგვმოსეს ტანსა ექვს-ექვსჯერ და გვიბოძეს საბოძვარი" (მოსე ხონელი 1967: 319-320).

** შეუძლებელია უღრან ტყეში, შიშველ მიწაზე მწოლ ველურში ოდესღაც ბრწყინვალე რაინდის, ივენის ამოცნობა: „რაინდს მდიდრულად ეცვა, როდესაც მას ივენად იცნობდნენ. ახლა ის შიშველია...სირცხვილი და თავის მოჭრა" (Кретьен де Труа 1974: 94). ტანსაცმელთან ასოცირდება რაინდის ცივილიზებულ გარემოში დაბრუნება: "მეფესაც კი შეშურდებოდა ბეწვით გაწყობილი მისი სამგზავრო ლაბადა, ახალთახალ კამზოლს, პერანგს, შარვალსა და ჩექმებს კი ძნელად დაედებოდა ფასი" (Кретьен де Труа 1974: 95).

*** „ხუთასი მაგიდა იზნიქებოდა ხორაგეულით. ათას რაინდს შემოჰქონდა ხორცით სავსე სინები, ათასს — ღვინო, კიდევ ათასს — სხვა სანოვაგე და ყველა ამ რაინდს ყარყუმით გაწყობილი ტანისამოსი ეცვა" (Кретьен де Труа 1980: 6872); შდრ. „დაიწყეს მორთმა პურისა ლაშქართა მის სისავსისა,/ ზროხა და ცხვარი დაკლული არს უმრავლესი მხავსისა, შეიქმნა ძღვნობა ძღვენისა, მათისა შესამსგავსისა" (რუსთაველი 1966: 1549).

აღკაზმულობა, არამედ კანი და თმაც. რაინდის მდიდრული სამოსი ოქრომკედითაა შემკული, ოქროთივეა მოოჭვილი მისი ცხენის აღვირი და უნაგირი. მწვანისა და ოქროსფრის კომბინაციის სიმბოლური მნიშვნელობის ამოცნობა ძნელი არ არის. ამით მთელი მრგვალი მაგიდის ორდენის წინაშე ხდება ერთგვარი დეკლარირება რაინდის სოციალური კუთვნილებისა — იგი ბრწყინვალე და ლაღი კურტუაზული სამყაროს ჭეშმარიტი პირმშოა. თუმცა განსახილველი სცენის სიმბოლიკა მხოლოდ მწვანე ფერითა და ოქროსფერი სამშვენისებით არ ამოიწურება. რაინდს ცალ ხელში მწვანე ტოტი უჭირავს, მეორეში — მწვანე თვლებით მოოჭვილი ცული.

კურტუაზულ რომანებში მეორეხარისხოვან პერსონაჟებად არცთუ იშვიათად გვევლინებიან *მწვანე რაინდები (ისევე როგორც წითელი ან შავი)*, მაგრამ მათ ზედწოდებაში ძირითადად აქცენტირებულია სამოსის, სამშვენისებისა და ცხენის აღკაზმულობის შეფერილობა და არა საკუთრივ რაინდის რომელიმე გარეგნული ნიშან-თვისება. რაც შეეხება *გოვენის* ავტორის პერსონაჟს, იგი სრულიად განსხვავებული ფენომენია, ვინაიდან მწვანე ფერის ცხენზე ამხედრებული მწვანე ადამიანი, შეიძლება ითქვას, უნიკალური მოვლენაა რაინდული რომანების ფეერიული სამყაროსთვისაც კი. უდავოა, რომ „მწვანე რაინდის გარეგნობა მის ზებუნებრივ და ავისმომასწავებელ თვისებებს გამოკვეთს, მისი ჩაცმულობა და აღკაზმულობა კი ხაზს უსვამს კურტუაზულობას — მხიარულებას, უდარდელობას, ახალგაზრდობას. ამ უკანასკნელთან ჰარმონიაში მოდის მწვანე ტოტი, რომელიც რაინდს ხელში უპყრია (სამშვიდობო მისიის სიმბოლო), თუმცა ტოტის კონტრასტია უზარმაზარი ცული, რომელიც მას ამაყად შეუმართავს. შეიძლება ითქვას, რომ მწვანე რაინდს ცალ ხელში ომი უჭირავს, მეორეში — მშვიდობა“ (Burrow 1965: 14-17).



ფუნქციურად მსგავსია უცხო მოყმის ეპიზოდი *ვეფხისტყაოსანში*, რომელშიც სამოსს სოციალურთან ერთად („ხშირად ესხა მარგალიტი ლაგამ-აბჯარ-უნაგირსა“) სიმბოლური ფუნქციაც ენიჭება. მოყმის სახით რომანში შემოდის პერსონაჟი, რომელიც: ა) უდავოდ იდეალურია, გამომდინარე მისი გამორჩეული გარეგნობიდან („ნახეს და ნახვა მოუნდა“)*; ამავდროულად, „უცხო სანახავია“, რაც არა იმდენად მისი პორტრეტული შტრიხების, რამდენადაც მისი უჩვეულო სამოსის დეტალური აღწერითაა მიღწეული („მას ტანსა კაბა ემოსა, გარე-თმა ვეფხის ტყავისა, /ვეფხის ტყავისა ქუდივე იყო სარქმელი თავისა“). ვეფხის ტყავი, რომლითაც შემოსილია უცნობი რაინდი, ცხადია ვერ თავსდება ფეოდალურ კარზე მიღებული ტანსაცმლის ეტიკეტის ფარგლებში. მოყმეც იმიტომაა „უცხო სანახავი“, რომ მისი გარეგნული იერი ერთგვარი გარდამავალი საფეხურია, შუალედური მდგომარეობაა რაინდსა (ძვირფასი აღკაზმულობა) და მონადირეს (ტყავის სამოსი) შორის.

* შდრ. ხატაელთა მონათხრობი: „ჯერთ მისი მსგავსი შვენება კაცთაგან უნახავია“(205).

ამ საკითხის გარშემო რუსთველოლოგიაში აზრთა სხვადასხვაობა არსებობს. მოსე გოგიბერიძე ვეფხის ტყავს რუსთველის შემოქმედებაში „ფერების შერჩევისა და ფერებისადმი სიმბოლური განწყობის საკითხს“ უკავშირებს (გოგიბერიძე 1961: 83), ალექსანდრე ბარამიძე მიიჩნევს, რომ ვეფხის სიმბოლოს სინთეზური ხასიათი აქვს, ვინაიდან „ვეფხისტყაოსანი, როგორც მხატვრული სახე, ერთგვარად სატრფოსაც გამოხატავს და მეტრფესაც, სიყვარულსაც და შეყვარებულსაც, ქალსაც და ვაჟსაც“ (ბარამიძე 1975: 89-90). რუსთველოლოგიაში არსებობს ვეფხის ტყავის მხატვრული სახის მისტიკურ-ალეგორიული გზით განმარტებისა (გამსახურდია 1991: 182-206) თუ მისი ბიბლიური არქეტიპის (იაკობისა და მისი ბეწვშემოსილი ძმის, ესავის, ისტორია) ძიების ცდაც (ისაკაძე 1989: 135-146).

ერთი რამ ცხადია — ტარიელის მიერ ვეფხის ტყავის სამოსის ტარება (აღმოსავლური ეპიკის, თუნდაც, „შაჰნამეს“ გმირებისაგან განსხვავებით) ხაზს უსვამს არა პერსონაჟის ფიზიკურ ძალმოსილებასა და მის ჰეროიზმს, არამედ ამძაფრებს მის პიროვნულ ტრაგედიას. შეიძლება ითქვას, რომ ვეფხის ტყავის სახით ტარიელი სატრფოს დაკარგვით გამოწვეული ტკივილით არის „შემოსილი“, რათა ნესტანის ხატება, მასზე ფიქრი, ამ ტრაგედიის განცდა ერთი წამითაც არ ტოვებდეს*. ნიშანდობლივია ისიც, რომ ტარიელი ვეფხისტყაოსანი ხდება მას შემდეგ, რაც საბოლოოდ გადაეწურება ნესტან-დარეჯანის პოვნის ყოველგვარი იმედი, განერიდება კაცთა მოდგმას და „უკაცურ ქვაბში“ დასახლებული სიკვდილს ნატრობს. შესაბამისად, სავსებით მართებულია მოსაზრება, რომლის მიხედვითაც, „ვეფხისტყაოსნობა ტრაგედიაა ტარიელისა და, ბუნებრივია, რომ მისი სურვილია, არ იყოს ვეფხისტყაოსანი“ (სირაძე 1987: 35). ასე რომ, სამოსი ამ შემთხვევაში ღრმა სიმბოლური მნიშვნელობის შემცველია და მთლიანად მოკლებულია ყოველგვარ დეკორატიულობას, რაც სათანადოდაა ასახული მთავარი გმირის ზედწოდებაში (ტარიელი *ვეფხისტყაოსანია* და არა *ვეფხის რაინდი*).



წინამდებარე სტატიაში შევეცადეთ, გვეჩვენებინა ტანსაცმლის ეტიკეტის გამოყენების ყველა ნიუანსი გვიანდელი შუასაუკუნეების მწერლობაში. საინტერესო იქნებოდა ამ თვალსაზრისით ადრეული შუასაუკუნეების ძეგლებზე დაკვირვებაც, თუმცა ერთი რამ წინასწარ შეგვიძლია განვაცხადოთ, რომ ამ თვალსაზრისით ძალზე მწირი იქნება ქართული სასულიერო მწერლობის ძეგლებით წარმოდგენილი მასალა, ვინაიდან ამ ეპოქაში შემუშავებული შაბლონის მიხედვით, ხელოვნების/ლიტერატურის ასახვის ობიექტი უნდა იყოს ზოგადი და არა ინდივი-

* „რომე ვეფხი შვენიერი სახედ მისად დამისხავს,/ამად მიყვარს ტყავი მისი, კაბად ჩემად მომინახავს“ (659).

დუალური, ხატი და არა პორტრეტი. ბუნებრივია, ხელოვნება, რომლის მიზანსაც იდეალური ადამიანის სულიერი სიმშვენიერის დემონსტრირება წარმოადგენს და რომელსაც არათუ პიროვნების გარეგნული ხატი, საკუთრივ პიროვნებაც, როგორც ასეთი, არ აინტერესებს, საგანგებო ყურადღებას არ დაუთმობს მისი სამოსის აღწერას (გარდა ცალკეული შემთხვევებისა, როდესაც სამოსი ე.წ. აგიოგრაფიული შაბლონის შემადგენელი ნაწილია). ტანისამოსით, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ხელოვნება და ლიტერატურა მოგვიანებით დაინტერესდება, როდესაც საკარო ცივილიზაციის განვითარების კვალდაკვალ რენესანსის ეპოქის ზღურბლთან მდგარ საზოგადოებას ჩამოუყალიბდება სრულიად ახალი იდეალები და ამ იდეალთა კვალდაკვალ ის თავად შეიმუშავებს ქცევის ახლებურ ნორმებს და წესებს, მათ შორის ტანსაცმლის ეტიკეტს.

დამოწმებანი:

Baramidze, Aleksandre. *Shota Rustaveli.* Tbilisi: TSU gamomtsemloba, 1975 (ბარამიძე, ალექსანდრე. *შოთა რუსთაველი.* თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1975).

Burrow, John. A. *A Reading of Sir Gawain and the Green Knight.* London: Routledge and Kegan Paul, 1965.

Gamsakhurdia, Zviad. *Vepkhist'q'aosnis Sakhismet'q'veleba.* Tbilisi: gamomtsemloba "metsniereba", 1991(გამსახურდია, ზვიად. *ვეფხისტყაოსნის სახისმეტყველება.* თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება", 1991).

Gogiberidze, Mose. *Rustaveli. Pet'rits'i. P'reludiebi.* Tbilisi: gamomtsemloba "sabch'ota mts'erali", 1961 (გოგიბერიძე, მოსე. *რუსთაველი. პეტრიწი. პრელუდიები.* თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა მწერალი", 1961).

Jastrebick'aja, Ala. *XI-XII Sauk'uneebis Dasavleti Evropa. Ep'oka. Q'ofa. Shatsmuloba.* Tbilisi: gamomtsemloba "nak'aduli", 1981(იასტრებიცკაია, ალა. *XI-XII საუკუნეების დასავლეთი ევროპა. ეპოქა. ყოფა. ჩაცმულობა.* თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული", 1981).

Isak'adze, Tedo. "Mzisa da Mtvaris Raindebi". *Mnatobi.* № 12 (1989): 135-146 (ისაკაძე, თედო. „მზისა და მთვარის რაინდები. ერთი ბიბლიური პასაჟი შუასაუკუნეების რაინდულ რომანებში". *მნათობი,* № 12 (1089): 135-146).

Khoneli, Mose. *Amirandarejaniani.* Tbilisi: gamomtsemloba "lit'erat'ura da khelovneba", 1967 (ხონელი, მოსე. *ამირანდარეჯანიანი.* თბილისი: გამომცემლობა „ლიტერატურა და ხელოვნება", 1967).

Kretjen de Trua. *Erek i Enida. Kližes.* Moskva: izdateljstvo "nauka", 1980 *(Кретьен де Труа. Эрек и Енида. Кижес. Литературные памятники АН СССР.* Москва: издательство «Наука», 1980).

Kretjen de Trua. *Ivejn ili Rycarj so L'vom.* Moskva: izdateljstvo "chudožestvennaja literatura", 1974 *(Кретьен де Труа. Ивэйн или рыцарь со львом.* Москва, издательство «Художественная литература», 1974)

Le Goff, Žak. Srednevekovyj Mir Voobražaemogo. Moskva: izdateljstvo "progress", 2001 *(Ле Гофф, Жак. Средневековый мир воображаемого.* Москва: издательство «Прогресс», 2001).

Natadze, Nodar. *Drota Mijnaze.* Tbilisi: gamomtsemloba "sabch'ota sakartvelo", 1974 (ნათაძე, ნოდარ. *დროთა მიჯნაზე. მასალები რენესანსის პრობლემისათვის ქართულ მწერლობაში.* თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო", 1974).

Nozadze, Vik'tor. *Vepkhist'q'aosnis Pertamet'q'veleba.* Tbilisi: gamomtsemloba "*metsniereba*", 2004 (ნოზაძე, ვიქტორ. *ვეფხისტყაოსნის ფერთამეტყველება.* თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება", 2004).

Rustaveli. Shota. Vepkhist'q'aosani. Tbilisi: gamomtsemloba "metsniereba", 1966 (რუსთაველი, შოთა. *ვეფხისტყაოსანი.* თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება", 1966).

Siradze, Revaz. *Lit'erat'urul-estet'ik'uri Nark'vevebi.* Tbilisi: gamomtsemloba "ganatleba", 1987 (სირაძე, რევაზ. *ლიტერატურულ-ესთეტიკური ნარკვევები.* თბილისი: გამომცემლობა „განათლება", 1987).

Maka Elbakidze
(Georgia)

Dressing Etiquette in the Medieval Literature

Summary

Key words: dressing etiquette, Middle Ages, Romance, "The Knight in the Panther's Skin".

Dressing and eating etiquettes play an important role in the culture of any civilized society. The Middle Ages can be regarded as prominent in this regard and they can conditionally be called the "ritualised era". Clothes - "symbolic gestures in social life" (Le Goff) - occupied a most important role in the system of values. Clothes not only warmed and adorned medieval people, but they were also regarded as the main criterion defining a person's social status.

Studying the role of dressing etiquette is as important in art and literature as in social practice, as in literary works, this etiquette not only defined the social status of heroes, but it also symbolised certain turns in the plot and emphasised important passages in the narrative.

In European Chivalry Romances as well as in *The Knight in the Panther's Skin*, clothes have socio-cultural, socio-professional, and ritual-symbolic functions. Correspondingly: a) They help to identify a person (in this case, a hero) in society and emphasise his/her social status and role; b) They are (together with jewellery) indispensable attributes of the main principle in feudal society - making presents; c) They symbolically reflect certain rituals and traditional rules characteristic of feudal societies; d) In a number of cases, the symbolism of clothes has not so much a purely ethnographic and ritual function, but rather an artistic and aesthetic function.

European Chivalry Romances are called courtly as well as adventurous, because a significant part of the narratives unfold far away from the courtly civilisation - in a so-called "other space" s(wild forests, seas, and so forth). As adventurist elements are introduced in the narratives, the dressing code's role is reduced to the minimum. There is no other way out here, as action unfolds in a forest - a so-called wild environment, where real danger awaits knights and where there is no real need to observe clothing rules and to show precious clothes. The clothes of warriors or hunters become most important in the forest.

After the motive of wandering/searching is exhausted, action reverts to its initial point (the court of the seignior), which means that the protagonists return to the environment that is familiar and comfortable (civilised) for them. Correspondingly, in this segment of the narrative, the heroes wear ceremonial dresses, a move that is mostly intertwined with the motive of giving presents and is followed by a so-called gastronomic apotheosis that is a kind of declaration of the luxury characteristic of the courtly civilisation.

რამაზ ჭილაია
(საქართველო)

ქალაქური პარადიგმა

(ფრაგმენტები)

მხატვრულობა სამყაროს გააზრების სამეცნიერო-ფილოსოფიური ფორმებით რომ ამოიწურებოდეს, ხელოვნება საჭირო აღარ იქნებოდა. მეორე მხრით — სამყარო სახე-ხატებით რომ ამოიწურებოდეს, აწ უკვე, მეცნიერება იქნებოდა უსარგებლო.

ვერც ხელოვნება ქმნის კრიტიკას და ვერც კრიტიკა შობს ხელოვნებას. ორივეს დრო და ეპოქისეული ცნობიერება განსაზღვრავს. ლიტერატურული ტექსტის სპეციფიკიდან გამომდინარე, ხაზგასასმელია, რომ ცხოვრებისეული შინაარსი ხელოვნებისეული შინაარსის ტრანსფორმაციაში ვლინდება. მხატვრულ სახეებსა და ესთეტიკურ იდეალებში ეპოქა ისახება, ის ეპოქა, რომელიც თავად წარმოქმნის სახე-ხატებისა და ესთეტიკურ იდეალებს.

ხელოვნებისეული სამყარო, იმავდროულად, მისი შემქმნელის თანაავტორიც და ოპონენტიცაა. მხატვრულობა არა რაოდენობრივი, არამედ ხარისხობრივი მახასიათებელია. ასახავს რა გარესამყაროს, მხატვრული ქმნილება წარსულში არსებულს გადმოგვცემს არა როგორც მინავლებულს, არამედ როგორც აწმყოში მყოფს და მკითხველიც გარკვეულ ცხოვრებისეულ შინაარსს საკუთარ გამოცდილებად აღიქვამს.

მოქმედების ადგილმდებარეობის მინიშნება, მისი აღწერა, მეტწილად, რეალისტურად გვეძლევა. დრო კი პირუკუ — მაქსიმალურად არარეალისტური კონცეფტია. ფიზიკის პოზიციიდან გამომდინარე, იგი არც დროის მდინარების შეგრძნებაა და არც ქმნადობა-გაქრობის სიმბოლოც. იგი გაზომვას დაქვემდებარებული პროცესების თვისებაა (Борн 1963: 41-42).

რეალობა ადამიანისთვის ოდენ იდეაა... რეალურობის იდეა ხელოვნებისმიერი პროდუქტია; აქედან გამომდინარე, რაკი ის იდეაა, მხატვრისეული ქმნილებაცაა (Gray 1953: 23).

ქალაქი და ზოგადად ტოპოსი, ობიექტური რეალობით, დამოუკიდებელია. იმავდროულად, ზემოქმედებს ადამიანისეულ ცნობიერებაზე და, გარკვეულწილად, მართავს კიდევაც მას. ადამიანის ქალაქისმიერი სტრუქტურისადმი სუბიექტური დამოკიდებულება ქმნის დაძაბულ პრობლემურ ველს. ამ ველში აისახება ვნებათაღელვანი, რეფლექსია, საკუთრივ ქალაქური ყოფის გააზრება და მისი ავ-კარგი.

ქალაქის, როგორც სტრუქტურის დადგენა-ჩამოყალიბების პროცესში წარმოიქმნება მისეული (ქალაქური) პარადიგმა*, რომელიც ურბანისტულ პრობლემატიკას წამოწევს წინ თავისი სოციალურ-ონტოლოგიური საფუძვლით.

---

* ტერმინმა ფართო გავრცელება ჰპოვა თ. კუნის „სამეცნიერო რევოლუციათა ისტორიის" (T.Kuhn, The Structure of Scientific Revolutions, Chicago, University of Chicago Press, 1962) გამოქვეყნების შემდგომ, თუმცა, კონცეფტი, პირველად, პოზიტივისტმა გუსტავ ბერგმანმა იხმარა; მაგრამ სიტყვახმარებაში შემოტანა მაინც კუნს ეკუთვნის. უფრო ადრე, მას ანტიკური პერიოდის და შუა საუკუნეების მოაზროვნეები მოიმარჯვებენ, აღნიშნავდნენ რა სულიერი და რეალური სამყაროს ურთიერთმიმართებას.

ქალაქური პარადიგმა, ჩვენეულად, ორი ძირითადი ფორმით წარმოდგება: ა) სასიცოცხლო (ვიტალური) პარადიგმა, როგორც ადამიანის პირადი არსებობის ფორმა ქალაქად; ქალაქისმიერი სპეციფიკური მახასიათებლები, რომლებიც იმავდროულად, „მართავენ“ ქალაქურ ყოფას და განსაზღვრავენ მის ცხოველმყოფელობას. ბ) ექსისტენციური პარადიგმა, როგორც ქალაქური ყოფის იდეალური ფორმა, განუყოფელი ინდივიდებისაგან; რომლებიც ქმნიან და განასახოვნებენ ქალაქური კულტურის ფასეულობებს. ექსისტენციური პარადიგმა ითავსებს ქალაქელთა (მასში მცხოვრებთა) განცდებს, საფიქრალ-საწუხარს, თანაცხოვრების წესს, მის ღირებულების კანონს.

ქალაქური კვლევების მრავალდარგობრიობა შეუღლებულია მისი პრობლემატიკის მრავალდისციპლინურობასა და მულტიპარადიგმულობასთან.

ბოლო ხანებში აშკარად იგრძნობა, რომ რიგ სოციალურ მეცნიერებებში იმატა ვიზაულური წყაროებისადმი და ვიზუალურის რეპრეზენტაციისადმი ყურადღებამ. მეტადრე, ეს მოთოდისეულ კვლევას ეხება. როგორც ვ. ბენიამინი იტყოდა: „სახე-ხატები ნებელობას და სურვილს აღვივებენო“. ამასთანავე, როგორც ითქვა, მსოფლშეგრძნება და სახისმეტყველება ეპოქითა და ისტორიული კონტექსტითაა გაპირობებული. ამდენად, ვიზუალური რეალობა კულტურისმიერ კონცეფტად უნდა გავიზიაროთ, რომელიც ლიტერატურული ტექსტის დარად, „წაკითხვასა“ და ინტერპრეტაციას გულისხმობს. აღსანიშნავია ისიც, რომ ვიზაულური სისტემების რეპრეზენტაცია უფრო მეტად კულტურულ კონტექსტს ებმის, ვიდრე რეალურობას.ქალაქურ სივრცეში „ხეტიალი“, რომელიც ქალაქური ყოფის კითხვას უწყობს ხელს, ძალიან უახლოვდება რ. ბარტისეულ პოსტსტრუქტუალისტურ „ტექსტისმიერ სეირნობას“.

ჰუმანიტარული შემეცნება ინდივიდუალურს, სულისმიერს, პიროვნულად ფასეულს, ცხოვრებისეულ საზრისს ესწრაფვის.

ჰუმანიტარული პარადიგმა მეცნიერებაში ბუნების შეცნობას, საზოგადოების კვლევას, ადამიანურის გამომზეურებას წარმოადგენს; ეს უკანასკნელი ანთროპოლოგიური პოზიციით ნათელიყოფა.

ჰუმანიტარული ცნობიერების თანამედროვე პრობლემატიკის წინ წამოწევა ი. კანტის სახელს უკავშირდება. ჰუმანიტარული ცოდნა შესასწავლი რელობისადმი ფასეულობით მიმართებას გულისხმობს; შეცნობის ობიექტი ზნეობრივი, კულტურული, სარწმუნოებრივი, ესთეტიკური პოზიციით ფასდება.

სოციუმი, ადამიანი (პიროვნება) — ჰუმანიტარული ცოდნის ეს ობიექტები, ისტორიულ დროსა და კულტურულ სივრცეში მარადიულად ვითარდება. სხვა მეცნიერებათაგან განსხვავებით, ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში, დასაშვებია ერთ პრობლემაზე განსხვავებული შეხედულებათა არსებობა. ჰუმანიტარული თვალთახედვით ობიექტის შემეცნება, მის ისტორიის მიერ განვითარებაში, არ განიხილება ერთადერთ, სასრულ ჭეშმარიტებად. ადამიანური ღვწა და თავად ადამიანი, ახალი თაობის მიერ ახლებურად გაიაზრება, ახალი მნიშვნელობებითა და აზრით ივსება.

ქალაქური და ქალაქური კულტურის კვლევები საკმაოდ მნიშვნელოვანია. შეიძლება ითქვას, რომ ამ სფეროს ქართულ სააზროვნო სივრცეში არც თუ

დიდი ადგილი ეთმობა; განსხვავებით ევროპელი მკვლევარებისაგან, რომლებიც მრავალმხრივ იაზრებენ ურბანისტულ პრობლემატიკას.

ქალაქური ტექსტის პრობლემატიკით დაინტერებისა და ინტერპრეტირების რამდენიმე მეთოდი დასტურდება, მათ შორის — იმაგოლოგიაც. მეცნიერება, რომელიც ლიტერატურათმცოდნეობითი, ისტორიისმიერი, ფსიქოლოგიური და სოციოლოგიური ცოდნის ერთობლიობას გულისხმობს. მის ფუძემდებლად გერმანელი მეცნიერი ჰუგო დიზერნიკი მიიჩნევა, რომელიც სხვადასხვა კულტურებში მსგავსი სახე-ხატების, სტერეოტიპული სისტემების ჩასახვისა და განვითარების შესწავლას ცდილობდა. ხაზგასასმელია, რომ სადღეისოდ, თანამედროვე სამეცნიერო შეხედულებები ი. ლოტმანის და ვ. ტოპოროვის კონცეფციების თუ კვლევების უპირატესობისკენ იხრება.

თავად ტერმინი „ქალაქური ტექსტი“ ორი ურთიერთშესატყვისი ცნების — ტექსტისა და სივრცის შეუღლებით გაჩნდა. „კონცეფტი არა ობიექტი, არამებ ტერიტორიაა. ზუსტად ამ თვისობრიობით ფლობს იგი წარსულს, აწმყოსა და, შესაძლებელია, მომავლის ფორმასაც“ (Делёз 1998: 131). ამაზე დაყრდნობით სამართლიანი იქნება განვაცხადოთ, რომ ლოკალური ქალაქური ტექსტის განხილვა ითავსებს ეროვნული მენტალობის თავისებურებას, ლოკუსით ნასაზრდოები მენტალური კონცეფტის განსაზღვრის შესაძლებლობას.

ყველა გზა ქალაქში მიდის, ქალაქი შეხვედრების ადგილია (თუმცა, ყველა ქალაქი რომი არ გახლავთ). ქალაქი საკვანძო ადგილია, სადაც გადაჯაჭვულია სოციალურ-ეკონომიკური პროცესები. ქალაქად ჩამოყალიბდა ისტორიული განვითარების დინამიკა, აქ იგულისხმება კულტურულ ფორმათა გახსნა-წარმოჩენის შესაძლებლობა. ეს პოზიცია სამართლიანია მსოფლიოს ნებისმიერი ქალაქისათვის. თუმცა, მათ შორის არსებობენ ქალაქები, რომელთაც კაცობრიული გონი განსაკუთრებულ სტატუსს ანიჭებს; რაც გაპირობებულია მათი არა მარტო ისტორიულ-ეკონომიკური თუ კულტურულ-ისტორიული მნიშვნელობით, არამედ ერთგვარი ზესაგნობრივი სემანტიკითა და მნიშვნელობით.

* * *

მიუთითებენ, რომ ქალაქი მისეული „ენის“ მქონეა. იგი საკუთარი ქუჩაბანდებით, მოედნებით, უბნებით, ნიშანდობლივი წეს-ჩვეულებებით, ისტორიით, ძეგლებით და, თუნდაც, მასში მოსახლე ადამიანებით გვესაუბრება. ყოველივე ეს, საბოლოოდ, გარკვეულ ტექსტად ყალიბდება, რომლის წაკითხვა და ზოგჯერ რეკონსტრუქციაც კი არის შესაძლებელი.

ყოველი ქალაქი დედაქალაქი არ არის; თუმცა არსებობს (იმავე ქვეყანაში) დედაქალაქზე აღმატებული სხვა ქალაქები. პროვინციისა და დედაქალაქის ანტინომიაში იკითხება სამყაროსადმი მისი გახსნილობა და მსოფლიო პროცესებში ჩართულობა. პროვინციული ქალაქისა და დედაქალაქის ოპოზიციური წყვილი წარმოაჩენს გეოგრაფიულ, ისტორიულ, სოციალ-ეკონომიკურ, ფსიქოლოგიურ და კულტურულ განზომილებებს. იმავდროულად, სწორედ პროვინცია აპირობებს ქვეყნის მოსახლეობის აღწარმოებას, იცავს და ინახავს სოციალურ და ფსიქოლოგიურ ნორმათა ტრადიციულ შეხედულებებს. დედაქალაქის მკვიდრნი ეკონომი-

კურ, სოციალურ თუ პოლიტიკურ მიზეზთა გამო, უფრო კოსმოპოლიტურნი არიან, ვიდრე პროვინციაში მცხოვრებნი. რაც, თავის მხრით, სრულიად არ აკნინებს პროვინციულ ქალაქთა მნიშვნელობას.

ხაზგასასმელია ქალაქის სახელდება, სახელწოდება. ეს კონცეფტი თუ ელემენტი წარმოაჩენს ქალაქის მკვიდრის (მოქალაქის) აღქმის სუბიექტური რეალობის მიმართებას ექსისტენციური პარადიგმისადმი.

ბორხესი ქალაქის სახელწოდებას (სახელს) მის დამცავ ციხე-სიმაგრედ თვლიდა. მისთვის ბუენოს-აერესი ქალაქზე აღმატებული ცნება იყო, და როდესაც მემკვიდრეობითი სენი — სიბრმავე მიეძალა, სიზმრებში მხოლოდ ბუენოს-აერესს „ხედავდა". წერდა კიდევაც: „არასოდეს მესიზმრება აწმყო — ეს ყოველთვის ძველი დროების ბუენოს-აერესია, თავისი გალერეებითა და ეროვნული ბიბლიოთეკის სამერცხულებით მეხიკოს ქუჩაზე. ნუთუ, ნებელობისა და ცნობიერების ჯიბრზე, ყოვლად გაუგებრად და უპრირობოდ იმავე პარტენიოდ ვრჩები?" (პარტენიო ესპანური წარმომავლობის ძირძველ ბუენოს-აერესელს ჰქვია. — რ.ჭ.) (Борхес 2005: 240).

ისტორიას ახსოვს ქალაქების სახელწოდებების (სახელების) ცვლა, მეტი სიხშირით — უბნების და ქუჩათა სახელების გადარქმევ-გადმორქმევა. სახელთგადარქმევის ძალისხმევა უშუალოდ ვერ ცვლის ვიტალურ პარადიგმას, თვალშესახები ვერაა სივრცობრივად, მაგრამ გავლენას ახდენს მის ექსისტენციურ პარადიგმაზე.

ოდენ სახელწოდებაც (სახელი) კი ქალაქისა, მისტიურად მომნუსხველი ძალმოსილებისაა. შორს წასვლა არ დაგვჭირდება, თბილისელ-ტიფლისელობაც იკმარებს.*

ონტოლოგიურ ასპექტში, ურბანიზმის პარადიგმა ქალაქურობის გვარეობითი ფორმაა. ქალაქის სისავსე თუ მთლიანობა (Ganzheit), რომელიც ცალკეული პროცესების, კავშირების, ნივთიერი სამყაროს ურთიერთშეხამებაა, პარადიგმაში ირეკლება ხოლმე.

ებრაული წარმოშობის გერმანელი ფილოსოფოსი და ლიტერატურის კრიტიკოსი ვალტერ ბენიამინი (ბენიამინი 1936) საინტერესო დაკვირვებას გვთავაზობს: თუ შესადარებლად მოვნიშნავთ იმ ქალაქებს, რომლის მკვიდრი ავტორები მათ უძღვნიდნენ ტექსტებს და სადღეისოდაც იქვე ცხოვრობენ, უმნიშვნელოდ მცირე რიცხვს მივიღებთ, ემიგრანტები, მოგზაურნი და მოხეტიალენი გაცილებით უფრო გამძაფრებულად შეიგრძნობენ განრიდებული ადგილის სილამაზესა და ხიბლს. ნოსტალგია, მარადიული დაბრუნება, ხელოვნებისმიერად, ქალაქის ექსისტენციურ პარადიგმას ბადებს. მარადიული დაბრუნება, ფაქტობრივად, მარადიულ დაუბრუნებლობაში გარდაისახება. ბრუნდებიან აწ უკვე სხვა ქალაქში (რომელიც დატოვეს) და ბრუნდებიან სხვა ადამიანებად. ამ მხრით საინტერესოდ გვეჩვენება ი. ბროდსკის ერთი ჩანაწერი მისივე ესეიდან: „Есть города, в которые нет возврата"**

* დუბლინიდან ნებაყოფლობით ხიზან ჯოისს ჰკითხეს ერთხელ — როგორ უთავსებთ ერთურთს თქვენს კოსმოპოლიტიზმსა და დუბლინისადმი (დუბლინელებისადმი) მიძღვნილ ყველა თქვენს ტექსტსო. ინგლისის ერთმა დედოფალმა ბრძანა, ამა სოფლიდან განსვლისას, გულით „კალეს" გავიყოლებო. მე კი „დუბლინსო", ასეთი იყო ჯოისის პასუხი.

** ეს აზრი კიდევ უფრო მძაფრდება: „Видимо, я никогда уже не вернусь на Пестеля, и Мортон-стрит- просто попытка избежать этого ощущение мира как улицы с односторонним движением" (Бродский 1992: 350).

* * *

მართალია, ჩვენ პარადიგმის „ორპუნქტიანობას“ ვიზიარებთ, მაგრამ თანამედროვე უბრანისტიკაში, ძირითადად, სამ პარადიგმას წარმოწევენ წინ. ესაა — სტრუქტურულ-ფუნქციური (რომელიც პოზიტივისტურ მეთოდს ეფუძნება), სოციოკულტურული (ეფუძნება ჰერმენევტიკულ მეთოდს) და ე.წ. გარემოსმომცველი პარადიგმა (ეფუძნება ფენომენოლოგიურ მეოთდს). სათქმელია ისიც, რომ ქალაქური ტექსტებიდან სწორედ ეს უკანასკნელია ნაკლებად ნაკვლევი და გააზრებული.

ქალაქი ყოველთვის ობიექტური რეალობაა, განყენებულად ის არ არსებობს. ამის დასტურია ისეთი კონცეფტების არსებობა, როგორებიცაა: „ჩემი ქალაქი“ ან „ჩვენი ქალაქი“. ამდენად, ქალაქური ფენომენი არამარტო ობიექტური ნიშანთვისებების, არამედ, ინტერსუბიექტური მნიშვნელობის მატარებელიცაა. ქალაქი როგორც მასში მცხოვრებთა საარსებო გარემოა, ასევე, მათ შორის ურთიერთობის გარკვეული სტრუქტურაც; ფიზიკური და სოციულური სივრცეა ერთდროულად.

აზრი და მისი გაჩენა შეენივთება გარემოს (ლანდშაფტს), რომელიც ამა თუ იმ ლოკალური სივრცის ოპტიკური ჩარჩოთი შემოზღუდვა კი არ არის, არამედ სააზროვნო სივრცე. ამ სივრცეში ყოველივე (დღე-ღამის მონაცვლეობა, ურბანისტული თუ არაურბანისტული პეიზაჟი, გეოლოგიური ქანები და ა.შ.) მნიშვნელოვანია, ანგარიშგასაწევია. გარემოპირობები შეერწყმის სააზროვნო სფეროს. აზრი ვერ იბუდებს მისთვის განკუთვნილი „ადგილის“* გარეშე; მას, ყოფიერების სტრუქტურაში, საკუთარი ადგილსამყოფელი ესაჭიროება. ლანდშაფტი გარდა ეკოლოგიური სივრცისა, ქმნის სააზროვნო სივრცესაც. ხშირად, ავტორისათვის, იგი უფრო საკუთარი ფილოსოფიური, საზოგადოებრივი, ეროვნული თუ სხვა პრობლემების გაცხადება-გამომზეურების არეა, ვიდრე ესთეტიკური ან თვალის მაამებელი ობიექტი. ე.წ. „locus amoenus“ (ანუ „საამური გარემო“).

ჭეშმარიტი არსი ქალაქისა არ არის ინდივიდუალურ ცნობიერებას დაქვემდებარებული. პიროვნების ქალაქისადმი მიმართება სუბიექტური რეალობის ის ველია, რომელშიც წარმოჩნდება ხოლმე განცდილი, რეფლექსია თუ პიროვნებისმიერი განცდა საკუთრივ ქალაქური ყოფისა.

დამოწმებანი:

Born, Maks. Fizika v Zhizni Moego Pokoleniya. *Sbornik Statey*. Moskva: 1963 (Борн Макс. Физика в жизни моего поколения. *Сборник статей*. Москва: 1963.

Borkhes, X. L. Iz Pozdnikh Knig i Posmertnykh Izdaniy. *I.L.* № 10, 2005 (Борхес Х.Л. Из поздних книг и посмертных изданий. *И.Л.* № 10, 2005.

* მარტინ **ჰაიდეგერი, ადგილის ეტიმოლოგიის განმარტებისას, საყურადღებო ექსკურსს იძლ**ევა (იგულისხმება გერმანულენოვანი სააზროვნო ველი): „თავდაპირველად სიტყვა ადგილი (ort) შუბის წვერს, აღნიშნავდა (die Spitze des Speers). მასში კონცენტრირდება, თავს იყრის ყოველივე; ადგილი გარეშემოიკრებს არსებულს. აკისრია რა შემკრების ფუნქცია (das Versammelnde), იგი **განმ**სჭვალავს ყოველივეს. ადგილი, როგორც შემკრები ფუნქციის მატარებელი, ისრუტავს და ინახავს შეთვისებულს, ოღონდ არა როგორც კაფსულში დახშულს (eine abschlisende Kapsel), არამედ ისე, რომ ყოველივე შეკრებილ-შეთვისებული თვალნათელი და გასააზრებლად შეუზღუდავი ხდება“ (Heidegger, 1965: 37).

Brodskij, I.A. *Forma Vremeni*. T. 2. Minsk: 1992 (Бродский И. А. *Форма Времени*. Т. 2. Минск: 1992.
Delyoz J. *F. Gvattari*. Moskva: SPb, 1998 (Делёз Ж. *Ф. Гваттари*. Москва: СПб, 1998).
Gray, C. The cubist conception of reality. *College Art Journal*, vol. XVI, № 1, 1953.
Walter, Benjamin. *Das Kunstwerk in Zeitalter seiner technischen Reproduzierkeit*. 1936.
Heidegger, M. *Unterwegs zur Sprache*. Tübingen: 1965.

Ramaz Chilaia
(Gerorgia)

Urban Paradigms
(Fragments)

Summary

Key words: City, urban culture, city paradigm, provincial town.

The art is not able to create critics. Neither critics is able to breed critics. They both are determined by the time and epochal conscience.

The artistic world is its co-author and opponent at the same time. Artistry is the quantitative and not the qualitative component. When describing the serrounding world the artistic work depicts the past events not as already passed by or vanished but as existing ones in the present. So consequently, the reader percieves the life substance as his personal experience.

From the point of view of the objective reality city is independent but at the same time it influences on the human conscience and to a certain extent directs it. The subjective attitude of a man's relationship with the structure of the city life creates a tense problematic field. This field reflects unfold experience, reflection, and understanding of a man's city life.

The creation of a city paradigm is tightly connected with the process shaping and forming city as a structure. In the process of formation of the city as the pattern emerging city paradigm, it facilitates the identification of urban issues on the main socio-ontological basis.

It is clearly seen that recently more attention has been paid to the visual sources and the representation of visualization.

Not every city is the capital though there may exist even much more significant cities in one and the same country. We see the attitude towards the world and the involvement in the world processes in the city-province antinomy. The contradictory pair consisting of a provincial town and a capital depicts the difference in the degree of openness of the cities in the world. The capital city and the provincial town are on the opposite ends of the scale openness/closeness of the city. The contradiction between capital cities and provincial towns is vividly seen and felt in the geographical, historical, economic, social, psychological, cultural, and spiritual dimensions. At the same time it is just the province

that determines the reproduction, protects, and saves the traditional attitudes towards social and psychological norms. The residents of the cities are more cosmopolite because of economic, social, or political reasons compared to the residents of province. This fact does not lower the dignity and significance of provincial towns in any case.

City is an objective reality not existing in isolation. The word combinations like "my town", "our city" prove that above-mentioned. Consequently, the city phenomenon implies not only objective parameters and peculiarities but it also includes intersubjective meanings. The city is not only a place of residence for the people but it is a certain structure of their relationship as well. City/town is a physical and social sphere simultaneously.

Taking an interest in the city text problematics and several methods of interpretation are corroborated. Among them we also want to mention imagology –the science which implies the combination of literary criticism, historical, psychological, and sociological knowledge. It must be underlined that nowadays contemporary scientific opinions and positions give privilege to the conceptions and studies of J. Lotman and V. Toporof.

The term "city text" itself has appeared by means of unification of the two interrelated concepts. According to G. Deleuze and F. Guattari the concept is a territory and not an object. Just the above-mentioned characteristics determines its past, present, and possibly future form. Consequently, it would be absolutely correct to conclude that the analysis of the city text includes the peculiarities of the national mentality as well as the possibility of the determination of the mental concept nourished by the locus.

All the ways lead to the city (though not every city is Rome). Cities are the significant places of meetings, social and political processes. The dynamics of historical development was formed in the city (we mean the possibility of demonstration of cultural forms). This viewpoint is appropriate for any of the world cities. Though, there exist the cities with the extra status conferred to them by human conscience. This is predetermined not only by their historical, economic, or cultural significance but by some kind of oversemantical understanding.

ТАТЬЯНА МЕГРЕЛИШВИЛИ
(Грузия)

Границы постмодернистских нарративных стратегий (Акунин-Чхартишвили. «Аристономия»)

Литература – явление, которое никогда не бывает равно самому себе. Границы литературы все время оспариваются, и в силу этого истинной или неистинной литературой одному кажется одно, другому – другое. Подобная ситуация наблюдается и в отношении многих отдельно взятых текстов: порой текст стремится вырваться за пределы художественной реальности, выплеснуться в жизнь или, наоборот, впустить жизнь в художественное пространство, построить сложную игру на границе текста и внетекстового пространства. В современном русском литературном процессе это явление широко распространено. Пространство художественного текста включает в себя часто нетекстовые реалии, играющие важную роль в нарративных авторских стратегиях. Вопрос даже стоит о разделении единого потока современной русской литературы на основной и альтернативный по типам дискурса, в том числе и вследствие разницы в конверсионных соглашениях нарративного характера.

Судьба альтернативного литературного дискурса в современном русском литературном процессе обнаруживает стремление к интеллектуальной и репрезентативной свободе при концептуальной рефлексии явлений российской действительности. Создание скрытых и явных смыслов на границе текстового и внетекстового пространств также стало едва ли не самым важным маркером альтернативной литературы. Таким, в том числе, образом реализуется в современной русской литературе одна из краеугольных черт постмодерности – трансгрессия[1].

Понятно, что трансгрессия есть реакция на запрет. В постмодернистской философии трансгрессия как реализация возможности выхода за границы запретов понимается реакцией на основную черту старой *репрессивной цивилизации* – идеологии, которая отвергается в пользу *игровой модели* бытия. Такая модель предъявляет свои требования к поэтике и сути авторских задач в произведении, предполагая своим адресатом новый тип читателя, а инструментом реализации – особые, часто парадоксальные приемы нарративного письма. И современный русский литературный процесс не является в этом плане исключением.

Думается, сама установка на плюрализм в современной русской литературе предопределяет правомочность и даже неизбежность существования разнообразных моделей текстовых стратегий. И эти стратегии невозможно описать без учета их развития в модусе «*автор-читатель*», а также без осмысления современного понятия *граница* в русском художественном сознании, смысловое наполнение которого для литературных произведений, создававшихся в различных ситуациях индивидуального авторского выбора, оказывается исторически подвижным, меняется: традиционному пониманию границы как геополитическому явлению приходит

на смену понимание и внедрение в творческие практики нового типа нарративного письма.

Если автор покидал родину и отправлялся в эмиграцию по политическим причинам (в русской литературе, наверное, следует начать отсчет таких авторов с князя Андрея Курбского, затем продолжить этот ряд, к примеру, А.Герценым, писателями-представителями Великой русской эмиграции XX столетия), то его творчество обычно рассматривалось в рамках эмигрантского дискурса. Но русская литература знает примеры другого типа авторских судеб, авторов, которые длительный отрезок времени проводили за пределами своей родины, не разрывая связей с ней, создавали свои произведения, и их творчество не рассматривается как творчество эмигрантов. В качестве примера на ум приходят такие имена в русской классической литературе, как И.Тургенев, Н.Гоголь, в XX столетии – Андрей Белый. Для каждого из этих двух типов авторов понятие *границы* было различным – абсолютной преградой для одних, условным геополитическим понятием – для других. Таким образом, в процессе своего развития русская литература уже обнаруживает два типа авторских судеб, последний из которых стал весьма распространен в XXI столетии. XXI век внес в понятие *границы* дополнительное содержание.

Сегодня понятия *эмиграция, автор-эмигрант* в том его смысле, который вкладывается в него по аналогии с Великой русской эмиграцией XX века, не существует. Современный писатель может свободно проживать за пределами своей родины и при этом быть частью той литературы, которая развивается на его родине, писать на языке породившей его культуры и являться частью этой культуры. Примеров подобных авторских судеб сегодня много. Из российских авторов сразу вспоминается имя В. Сорокина, из грузинских – Ака Морчиладзе. С некоторых пор к числу таких авторов принадлежит и Борис Акунин, проживающий во Франции, но принадлежащий к русской литературе.

Современность внесла коррективы и в понятие *границ* текстовой реальности, которые в литературе XXI столетия порой настолько размыты, что у читателя создается ощущение соединения художественного пространства и реальной действительности. И если этот прием в начале XX столетия был характерен для театральных опытов молодого В.Мейерхольда, то в наши дни он полностью завоевал свои права в литературе. Использование нетекстовых реалий в качестве дополнительных средств выразительности позволяет автору превратить художественное повествование в почти «документальное». В этом смысле ярким примером служит новый роман Акунина-Чхартишвили «*Аристономия*» (2012).

Для Бориса Акунина (Г.Чхартишвили) смена места жительства – переезд из России во Францию – совпала с переменой лица творчества. Если раньше читатель знал его исключительно как автора интересных детективных проектов, то недавно Акунин выпустил свой первый «серьезный» роман «*Аристономия*». И если судить по многочисленным критическим откликам на это произведение, роман сразу был причислен российской критикой к кругу произведений альтернативного литературного дискурса. При этом интересно отметить, что сегодня понимается под понятием «альтернативный литературный дискурс» российской критикой: «При широком

подходе понятие альтернативной литературы охватывает все явления, отличные от мейнстрима и/или оспаривающие конвенциальные связи, легитимизированные властью и/или неквалифицированным читательским большинством, т.е. становится своего рода дубликатом понятий актуальной, маргинальной, радикальной, скандальной или экстремальной литератур » (Чупринин 2014).

Стремление причислить новый роман Акунина-Чхартишвили к альтернативному литературному дискурсу в русской литературе, по мнению критиков, обосновывается тем, что автор предлагает читателю откровенно «вторичный текст», в котором нет ничего оригинального: «Несмотря на всю взвешенность и разумность авторской позиции, на крепко вылепленные характеры, на сложный и, как обычно, великолепно выстроенный сюжет, на историческую достоверность и прочие объективные достоинства, „Аристономия" — текст до невозможности банальный, предсказуемый и, главное, вторичный. Вобравший в себя все классические книги о революции и Гражданской войне — от „Хождения по мукам" Толстого до „Конармии" Бабеля и от „Призрака Александра Вольфа" Газданова до „Тихого Дона" Шолохова... <...> Вещь добротная, но безнадежно скучная и, если так можно выразиться, сугубо необязательная» (Юзефович 2012).

Между тем сам автор считает этот роман едва ли не главным своим произведением. Фабула раскрывает центральную идею романа: как, в противовес обществу, в процессе построения которого сначала было «*все дозволено*» (Ф.Достоевский), а позднее стало все запрещено, построить общество, в котором каждый индивид сумел бы раскрыть свои творческие потенции. Идея позиционирована в заглавии романа: аристономия - субстрат всего лучшего, что накапливается эволюционным путем в индивидуальном и коллективном сознании нации. Будучи «сквозной» для нового романа писателя, эта идея решается на историческом материале революционных событий в России XX столетия.

Фабула романа построена на сочетании двух типов повествования: истории жизни и философском трактате главного героя, дворянского сына Антона Клобукова, оказавшегося в эпицентре исторических событий. Беллетристический сюжет (вероятно, принадлежащий перу Акунина) перемежается с философскими записями (в них, надо полагать, Акунин превращается в Чхартишвили) Антона Клобукова. Основные действия первой части происходят в 1917–1920 годах, а трактат Клобукова относится к середине XX века, предположительно к середине 1950-х годов.

Молодой Антон Клобуков, родители которого покончили с собой одновременно – больной чахоткой отец и преданно любящая мужа мать Антона решили добровольно уйти из жизни, дабы доказать власть человека над смертью (тема «идеологического самоубийства» как художественная реализация характерной черты определенной части русской разночинной интеллигенции последней трети XIX столетия, хорошо знакомая читателям по проблематике центральных романов Ф.Достоевского) – неприспособленный к жизни, оказывается без поддержки в реальном мире и, помимо собственной воли, вовлеченным в бурлящий поток русского революционного Мальстрема. Герой попадает то в среду служащих одной

из созданных при Временном правительстве структур революционного Петрограда, то в стан белого движения, то к красным, то в эмиграцию. И всюду он видит одинаковые знаки всеобщего внутреннего смятения, борьбы личных амбиций, отсутствие стремления государственных деятелей думать о судьбах страны. На этом фоне внутренний мир людей, в том числе тех, кого Антон знает с детства, меняется до неузнаваемости, и на передний план выступает такая сторона личности, которую герой расценивает как всеобщую непорядочность и вседозволенность. Именно столкновение со «всеобщим безобразием», наблюдаемое героем, порождает в Антоне стремление рассказать о своем видении такого устройства жизни, которое основано на принципах максимального раскрытия творческих потенций каждой личности. Размышлениям на эту тему и посвящен трактат, который герой создает на протяжении всей своей жизни, пишет «в стол».

На более чем пятистах страницах перед нами предстают десятки образов – интеллигенция, вчерашние дворяне и буржуазия, мещане по образу жизни и мещане по образу мыслей, крестьяне, красноармейцы, белогвардейцы... Акунин подтверждает реноме одного из лучших на сегодняшний день российских беллетристов. Захватывающий сюжет, яркие, трёхмерные персонажи, увлекательный и одновременно изящный язык – всё это удаётся Акунину одинаково хорошо.

Б.Акунин – имплицитный автор (Мегрелишвили 2006: 186), повествовательная инстанция, придуманная Г.Чхартишвили, – создает текст, который по своим нарративным характеристикам полностью вписывается в известные по другим романам Акунина нарративные схемы. Сюжетная коллизия строится на знаковых для русской литературы 1920-1930-х гг. и литературы русской эмиграции мотивах и темах. В романе сложный процесс движения сюжета осуществляется в двух плоскостях, образованных пространственно–временными координатами текста. Романное время вращается вдоль оси исторического времени, последовательно перенося читателя из одного места действия в другое. Маркерами времени становятся характерные черты русской ментальности эпохи упадка модерности: тотальное господство в сознании «идеи», имперские амбиции, «идеологическое» убийство, самоубийство как способ разрешения загадки жизни и смерти и многое другое, что хорошо известно читателю по русской классической романистике. Эти «*последние вопросы бытия*» имплицитный автор предлагает читателю осмыслить с позиций здорового скепсиса. Главный герой – Клобуков – перемещается в европейско-российском пространстве, и его путешествия помогают имплицитному автору продемонстрировать читателю два мира: живущий по принципу «*все позволено*» мир России революционного периода и устремленный к стабильности, полностью лишенный вседозволенности Запад.

В месте пересечения сюжетных плоскостей находится знаковый символ России – Петроград. Город является недвижным центром, порождающим причудливые коллизии не только сюжета, но и атмосферы русской жизни. Петроград играет роль топоса, литературная традиция изображения которого связывает художественный мир романа с творчеством знаковых фигур русской литературы и литературы русской эмиграции, с одной стороны, а с другой – это перекресток различных исторических

ментальностей и одновременно «вечный» город, со своим сложившимся стилем жизни. Город как самостоятельный герой не меняется по мере продвижения сюжета, зато происходят изменения в характере главного героя, который постепенно превращается в носителя философского сознания, стремящегося осмыслить свое время, в том числе в рамках философского трактата.

Переплетение пространственно-временных плоскостей сюжета формирует витки спирали, внутреннее пространство которой всегда у Акунина заполнено какой-либо знаковой для русской истории ситуацией. В романе «*Аристономия*» это период Февральской и Октябрьской революции и гражданская война, эмиграция. Тот факт, что свой трактат Клобуков пишет примерно в пятидесятые годы XX столетия, призван подчеркнуть знакомую читателю по другим романам Акунина мысль: неизбежность повторения «смутных времен» в истории нации не просто элемент сюжета. Цикличность исторических реалий позволяет выразить точку зрения на современность – своим острием роман обращен в сегодняшнюю российскую действительность.

Структура повествования в романе «*Аристономия*» строится на целом ряде оппозиций. Среди них можно выделить два основных типа оппозиций: нарративные и дискурсивные, возникающие в процессе коммуникации автора, имплицитного автора и читателя. К нарративным оппозициям относятся такие оппозиции, как «имплицитный автор – главный герой», «Клобуков – второстепенные персонажи», уже упомянутые пространственные координаты текста. Дискурсивные оппозиции носят философский характер. К ним следует отнести временную оппозицию «прошлое-настоящее», «имплицитный автор (Акунин)-читатель», «автор (Чхартишвили)–имплицитный автор (Акунин)». Эти оппозиции, пребывающие в тексте в сложном взаимодействии и выполняющие различные функции как нарративного, так и жанрообразующего характера, создают повествовательную модель, одна из задач которой – наиболее полно выявить в итоговом читательском восприятии основные составляющие образов имплицитного автора и гражданскую позицию автора.

Особо интересным представляется вопрос о том, что впервые в романе «*Аристономия*» современная русская литература обращается к изображению Великой русской эмиграции. Учитывая тот факт, что изображение эмигрантского бытия – одна из центральных тем внутриэмигрантского литературного дискурса в XX столетии, описание Акуниным жизни эмигрантов невольно воспринимается сквозь призму этих текстов. Одновременно актуализируется авторское осмысление феномена «внутренней эмиграции», в состоянии которой оказывается Антон Клобуков во второй половине своей жизни. Таким образом, оба типа эмиграции - характерная черта русской ментальности XX столетия – попадают в сферу внимания автора.

В романе эмигрантский текст русской литературы испытывается видением, в основе которого лежит перформанс. Игра со штампами *«эмигрантский пансион», «великая любовь эмигранта», «чужой мир»* порождают у читателя целый ряд узнаваемых ассоциаций, коннотативно соотносимых с эмигрантским сознанием. Как

показывает анализ текста «*Аристономии*», при создании эпизодов, описывающих пребывание Антона Клобукова в эмиграции, Акунин обращается к тексту романа В.Набокова «*Машенька*».

Как известно, «двоемирие» – одна из самых исследованных особенностей в творчестве В.Набокова. Многие исследователи обращались к ней под тем или иным углом зрения, все они называли ее по-разному: А. Яновский так и именовал – «двоемирие» (Яновский 1999: 82), Ю. И. Левин называет данное явление «биспациальностью» (Левин 1998: 323), М. Шульман говорит о мире, где человек мучается, и о мире, где ему хорошо (Шульман 1997: 99), О.Н. Михайлов говорит о реальном и иллюзорном мирах в «Машеньке» (Михайлов 1991:45), З. Шаховская (Шаховская 1991: 24), Анастасьев (Афанасьев 1992: 47) и мн. другие также обращались к этой проблеме. Словом, во всех произведениях В. Набокова присутствуют два, а иногда и более измерения, в которых существует герой.

В «*Машеньке*» это действительный мир, в котором обитает Ганин, где существуют такие реалии, как Берлин, пансион, Алферов, Горноцветов, Людмила и другие, и мир воспоминаний, где события происходят в России, в которой живут молодой Ганин, Машенька. Первый мир неприятен герою, в нем нет ничего близкого, родного, это временное пристанище, о чем свидетельствует вся обстановка, окружающая Ганина.

Мир как временное пристанище у Набокова очень хорошо проанализировал А. Яновский в своей статье «О романе В. Набокова "Машенька"» (1999): «"Реальное" пространство – это прежде всего пространство русского пансиона, которое представляется нам движущимся поездом. Это подтверждается деталями описания пансиона. Узостью коридоров, маленькими окнами, твердостоящими вещами, близость железной дороги, гул поездов, покачивание кровати» (Яновский 1999: 86).

Второй мир – мир воспоминаний, заключает все самое близкое и дорогое для главного героя. Пространство «памяти» – открытое, в противовес замкнутому рамками пансиона «реальному» пространству. В мире воспоминаний перед нами полный сил молодой человек, в реальности – Ганин вял и угрюм. Чувства Ганина к Машеньке тоже даны не одинаково: когда действие происходит в России, Ганин любит просто девушку, чувства к которой постепенно угасают; в Берлине это уже любовь не просто к Машеньке, как таковой, т.к. те чувства уже прошли, а это ощущения уже иного характера – любовь к Родине и к молодости, а Машенька является неотъемлемой частью того счастья, которое герой испытывает при воспоминании о России.

У Акунина-Чхартишвили в «эмигрантских» эпизодах романа «*Аристономия*» ситуация набоковской «*Машеньки*», оставаясь структурно схожей, приобретает радикально иное наполнение, пронизанное отнюдь не горьким скепсисом и ощущением обреченности, бесперспективности всего, что происходит с героем. Тихий швейцарский пансион (у Набокова пансион расположен недалеко от железной дороги и потому очень шумный), обитатели пансиона отнюдь не русские эмигранты, финансовая обеспеченность героя, возможность учиться, открывающаяся перс-

пектива обретения профессии анестезиолога и социальной стабильности, чего так не хватает эмигрантам Набокова. Перед героем открывается возможность устройства личной жизни с Магдой. Перед нами как бы история Ганина наоборот.

Интересно, что любовь Клобукова к Виктории Рэндом оказывается безответной, и сам герой в итоге называет это чувство «*ненастоящим*». Отметим, что в эпизодах, связанных с Викторией, Акунин четко следует набоковскому нарративу, но как бы переворачивая его внутреннее наполнение. Внешний план одинаков: двое мужчин любят одну женщину. Но если у Набокова Машенька вообще не появляется в романе, а существует только в пространстве памяти, то Виктория - персонаж активного действия. Если в романе Набокова образ Машеньки раздваивается на реальный и тот, что живет в памяти героя, то Виктория, напротив, лишена любого раздвоения. Она прекрасно, нравственно высока и, что крайне важно, перенимает от Машеньки роль символа России в сознании героя: Виктории Антон так же не нужен, как и России. Магда же символизирует надежный, милый мир Европы, Швейцарии.

У Акунина эмиграция дарит герою не тяготы бездомья, ностальгию и все те известные нам черты эмигрантского быта, а напротив - дарует мудрость: возможность «*преодолеть пагубные страсти, избавиться от неисполнимых вожделений, освободиться от страхов и обрести мудрый покой*» (Акунин 2012: 346).

Почему же Клобуков, казалось бы, воспринимающий эмиграцию как пространство обретения мудрости, возвращается на Родину? Ответ на этот вопрос кроется в письме к Бердышеву, которое пишет герой наутро следующего после утраты Виктории дня: «*...Европа, при всем ее очаровании, мне чужая и никогда полностью своей не станет, а Россия, пускай дикая и кровавая, это мой дом. Бегство из нее равносильно трусливому бегству от самого себя, эмиграции из настоящей жизни в суррогатную*» (Акунин 2012: 350). Эти последние слова вкупе с философскими размышлениями в главе «Развитие автаркистского направления», накладывающиеся на уже известное читателю будущее положение «внутреннего эмигранта» в своей стране, которое ждет еще ни о чем не подозревающего Антона по возвращении на родину, приоткрывают читателю истинный смысл такого сюжетного поворота. Если для имплицитного автора поступок героя – повод скептически усмехнуться над выбором последнего, доказывающим, что он так и не обрел мудрости, то для автора этот поступок Клобукова становится иллюстрацией важной мысли: корнем проблем человечества являются не столько материальные условия быта, сколько необходимость всеобщего равенства, соблюдения демократических принципов и сохранение личного достоинства каждым индивидуумом.

Таким образом, если в более ранних произведениях автор «играл» со «знаками» русской классической литературы, то в «*Аристономии*» в процесс постмодернистской «*игры*» вовлечены темы и жанровые аспекты русской классики: роман-«идея», роман-воспитание, проблема свободы выбора, одиночество и рефлексия как черты русской ментальности и т.д.

«*Аристономия*» издана в тот период, когда Г.Чхартишвили из популярного писателя Б.Акунина превратился в одного из лидеров оппозиционного движения

своей страны и одновременно русского писателя, проживающего за границей. И в этом плане роман может быть прочитан как попытка объяснить читателю такие метаморфозы, которые, впрочем, не выпадают из общего контекста русской литературы, в которой, как известно, сопряженность литературы и политики может быть прослежена на примере многих творческих биографий.

В романе проблема эмиграции подвергается остраненному философскому осмыслению (сквозь призму мировоззрения творческой личности эпохи постмодерности), и это позволяет автору вскрыть глубинное наполнение культурного концепта «*эмиграция*» в сознании современника. Именно в таком взгляде автора заключается коренное отличие изображения и разработки темы эмиграции у авторов XX столетия и у автора XXI века.

Но только ли когнитивным различием ограничивается репрезентация нарративной стратегии автора? Ответ на данный вопрос в первую очередь обращает нас к нетекстовым реалиям, выполняющим смыслообразующую функцию в романе. И вот тут-то читатель сталкивается с такими непривычными для него явлениями, как присутствие в начале каждой главы старинных фотографий, на которых изображены действующие в конкретной главе лица, изменение качества бумаги в главах, посвященных философскому трактату Клобукова.

Границы художественного повествования раздвигаются за счет новых приемов. Так, автор практически нигде в тексте романа не дает портретных описаний героев. Эту функцию выполняют фотографии, сделанные таким образом, что читатель сам догадывается, кто из героев изображен на них. Одновременно наличие в романе фотографий превращает художественное повествование в «документальное»: история жизни главного героя, дополненная фотографиями, сделанными им, позволяет автору расширить коммуникативные границы художественного текста. Таким образом, в пределах одного повествования можно обнаружить компоненты, характерные для таких традиционных в русской литературе художественных жанров, как роман-воспитание, роман-«идея», роман-эпопея, дневниковые записи (один из видов документальных жанров, актуализировавшийся в русской литературе в XX столетии).

Вторая функция фотографий – создание пространственной реальности текста. Благодаря наличию фотографий автору нет необходимости описывать интерьеры, некоторые пейзажи, что позволяет сделать повествование более заостренным на выполнение главной задачи – описание феномена аристономии.

Таким образом, новый роман Акунина-Чхартишвили «*Аристономия*» знаменует некий этап в творчестве российского автора Г.Чхартишвили, выступающего под различными псевдонимами, самым известным из которых является Б.Акунин. Акунин пытается предложить современному читателю, определенный сегмент которых испытывает острый дефицит по хорошим, умным книгам, свой вариант такой литературы. Это попытка написать новую, непохожую на остальные книгу, возможно, не совсем удачная. Однако он едва ли не единственный из современных русских писателей, кто попытался осмыслить «вечные» вопросы и проблемы русской истории. И это как минимум делает его книгу достойной прочтения.

Примечания:

1.«Трансгрессия и предел (франц. *transgression, limit*) — понятия, сформировавшиеся в языке французской экзистенциальной постгегелевской философии (А. Колсев) и задающие общий горизонт концептуального стиля таких философов, как Ж Батай, М. Фуко, М. Бланшо. Пределом можно назвать то, что ограничивает беспредельную активность трансгрессивных состояний. Трансгрессией является всякая сила, которая превосходит предел, установленный ей другими силами (этот предел может быть и внутренним, и внешним). Трансгрессию можно также определить и как эксцесс (избыток или недостаток сил), как особое состояние, приводящее к нарушению нормы, закона или правила. Трансгрессия — это пространство перехода от одного фиксированного состояния к другому, это граница перехода, скользящая черта, указывающая на возможность перехода.

Трансгрессия постоянно утверждает предел, отрицая его; этим позитивным утверждающим отрицанием она прокладывает себе путь. Линия предела-запрета распадается на пульсирующие пунктиры разрывов, и, как только трансгрессивное состояние теряет свою мощь и начинает остывать, на ее месте утверждается запрет, быть может еще более устойчивый и непроницаемый, чем прежде. Европейская культура в течение последних трех столетий достигла высокого искусства создавать все более гибкие и точные системы пределов-запретов, действующих превентивно, с учетом будущего возможного эксцесса и его интенсивности; она больше не отторгает от себя трансгрессивные состояния, но впитывает их как губка, "размягчая", перенаправляя их разрушительную энергию в уже готовые полифункциональные (капиллярные) системы запретов. В сущности, трансгрессивному состоянию противопоставляется уже не запрет, а другое трансгрессивное состояние. Запрет, чтобы быть эффективным, должен опережать трансгрессивное состояние и, следовательно, быть "мягким запретом". Технологии и орудия "захвата" трансгрессивных состояний стали настолько эффективными, что постоянно нуждаются в дополнительной энергии, чтобы не дать "остыть" и ослабнуть чрезвычайно усложненным системам запретов-пределов» (Подорога 2002).

Литература:

Akunin-Chkhartishvili. *Aristonomija.* – M.: 2012, 405 (Акунин-Чхартишвили. *Аристономия.* – М.: 2012, 405 с.)

Afanasiev N. *Fenomen Nabokova* – M.: 1992 (Анастасьев Н. *Феномен Набокова.* М., 1992).

Levin Ju. I. *Bispacial'nost' kak invariant poeticheskogo mira V.Nabokova//* Izbrannye trugy. Poetika. Semiotika. M.: 1998 (Левин Ю.И. *Биспациальность как инвариант поэтического мира В. Набокова.//* Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998).

Megrelishvili T.G. *"Igry razuma" Borisa Akunina* – "Lit'erat'uratmcodneobis Tanamedrove Problemebi". I Saertashoriso Samecniero Simpoziumis Masalebis K'rebuli. Shota Rustavelis Kartuli Lit'erat'uris Inst'it'ut'is Gamomcemloba. Tbilibi, 2007, gv. 184-193 (Мегрелишвили Т.Г. *«Игры разума» Бориса Акунина.* – „ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები". I საერთაშორისო სამეცნიერო სიმპოზიუმის მასალების კრებული. შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა. თბილისი, 2007, გვ.184-193).

Mikhailov O.N. Literatura russkogo zarubej'ja. Pisateli mladshego pokolenija. Vladimir Nabokov// "Literatura v shkole". – 1991 – №3 (Михайлов О.Н. Литература русского зарубежья. Писатели младшего поколения. Владимир Набоков//*Литература в школе.* – 1991. -- №3).

Podoroga Iu. *Transgressija i predel* – Filosofskaja enciklopedija, M.: 2002 (Подорога Ю. *Трансгрессия и предел.*–Философская энциклопедия,М.:2002,[http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/9235/ТРАНСГРЕССИЯ])

Chuprinin S. Tpansgressija. – "*Znamja*", 2008: 31 (Чупринин С. *Трансгрессия – «Знамя»*, 2008, №2, с. 31 (http://magazines.russ.ru/znamia/red/chupr/book/alter8.html).

Shakhovskaja Z. *V poiskakh Nabokova. Otrajenija*. M.: 1991 (Шаховская З. *В поисках Набокова. Отражения*. М., 1991).

Shul'man M. Nabokov, pisatel'.// "*Literaturniy jurnal*" . Vip.1 (6) 1997 (Шульман Михаил. Набоков, писатель.//*Литературный журнал*. Вып. 1 (6) 1997).

Iuzefovich G. Edin v dvukh licakh. V prodaje noviy roman Akunina-Chkhartishvili "Aristonomija' – "*Itogi*", 2012. № 21, 11 ijunja (Юзефович Г. Един в двух лицах. В продаже новый роман Акунина-Чхартишвили "Аристономия". — "*Итоги*", 2012, № 21, 11 июня <http://www.itogi.ru>).

Janovskiy A. *O romane Nabokova "Mashen'ka"*// Vladimir Nabokov. Pro et contra. Spb. 1999 (Яновский А. *О романе Набокова «Машенька»*//Владимир Набоков. Pro et contra. С.-Пб. 1999).

Tatiana Megrelishvili
(Georgia)

Border of Postmodern Narrative Strategies
(Akunin-Chkhartishvili. " Aristonomiya ")

Summary

Key words: transgression, postmodern narrative, emigration.

In modern Russian literary process observed an interesting phenomenon: sometimes the text seeks to move beyond the artistic reality splashed in life or, conversely, to let life in art space, build a complex game on the border of the text and the extra-textual space. Space art text often includes non-textual reality, playing an important role in copyright narrative strategies. The issue is worth about sharing a single stream of modern Russian literature in the primary and alternate on the types of discourse, including due to the difference of the conversion agreements narrative character. Thus, including the way implemented in modern Russian literature is one of the cornerstones of postmodern traits - transgression.

It seems that installation itself on pluralism in contemporary Russian literature determines eligibility and even the inevitability of the existence of different models of text strategies. And these strategies can not be described without regard to their development in the mode of "author - reader", and without thinking of the modern concept of filling Russian border in the artistic consciousness, for which the semantic content of literary works created in different situations of individual author choice is historically moving, changing: the traditional understanding of the border as a geopolitical phenomenon comes to replace the understanding and implementation of a new type of creative practice narrative writing. For some time among such authors is owned and Boris Akunin, who lives in France, but it belongs to the Russian literature.

For Boris Akunin (G.Chkhartishvili) Relocate - moving from Russia to France - coincided with a change of face work. If before the reader knows it solely as an author of detective interesting projects, Akunin recently released his first "serious" novel "Aristonomiya" (2012). And judging by the many critical responses to this work, the novel was immediately added to the circle of Russian criticism of alternative works of literary discourse.

In the novel, complex process of moving the plot is carried out in two planes formed by the space-time coordinates of the text. Novel revolves along the historical time series carrying the reader from one scene to another. Time markers are characteristic features of Russian mentality era decadence of modernity: total domination in the minds of the "ideas" imperial ambitions "ideological" murder, suicide as a way of solving the riddle of life and death and many other things that are well known to the reader by Russian classical Romanist. These "last question being" implicit author invites the reader to understand from the standpoint of healthy skepticism. The protagonist - Cowl - moves in European-Russian space travel and its implicit author helps the reader to demonstrate the two worlds of living on the principle" everything is permitted" world Russian revolutionary period and looking for stability, completely devoid of permissiveness West.

Particularly interesting is the question that the first time in the novel "Aristonomiya" modern Russian literature refers to the image of the Great Russian emigration. Given the fact that the image of emigrant life - one of the central themes vnutriemigrantskogo discourse of the life of emigrants Akunin involuntarily perceived through these texts. Simultaneously updated copyright comprehension of the phenomenon of "inner emigration", which is able to Anton Klobukov in the second half of his life. Thus, both types of emigration - Russian mentality characteristic of the twentieth century - come to the attention of the author. In the novel problem of emigration exposed estrangement philosophical reflection (through the prism of ideology creative personality postmodern), and it allows the author to reveal the filling depth of the cultural concept of "emigration" in the minds of contemporaries. It is in this author's view is the fundamental difference between the image and the development of the theme of emigration from the authors of the twentieth century and the author of the twenty-first century.

Boundaries of the artistic narrative apart due to new techniques: the text introduced non-textual reality works - photos, sheets of notebook protagonist. These non-textual realities play's narrative strategy of semantic and poetic and formative role. Such methods allocate new roman Akunin-Chkhartishvili flow of Russian literature and make it an interesting phenomenon. In which is reflected by one of the central phenomena of postmodernism - transgression text.

ტატიანა მეგრელიშვილი
(საქართველო)

პოსტმოდერნისტული ნარატიული სტრატეგიების საზღვრები (აკუნინი-ჩხარტიშვილი. „არისტონომია")

რეზიუმე:

საკვანძო სიტყვები: ტრანსგრესია, პოსტმოდერნისტული ნარატივი, ემიგრაცია.

თანამედროვე რუსულ სალიტერატურო პროცესში შეიმჩნევა საინტერესო მოვლენა: ზოგჯერ ტექსტი ცდილობს გასცდეს მხატვრული რეალობის ფარგლებს, შეიჭრას ცხოვრებაში ან, პირიქით, შეუშვას ცხოვრება მხატვრულ სივრცეში, ააგოს რთული თამაში ტექსტისა და გარეტექსტობრივი სივრცის ზღვარზე. მხატვრული ტექსტის სივრცე ხშირად მოიცავს არატექსტურ რეალიებს, რომლებიც მნიშვნელოვან როლს ასრულებენ ნარატიულ საავტორო სტრატეგიებში. დგება თანამედროვე რუსული ლიტერატურის ერთიანი ნაკადის გაყოფის საკითხიც კი ძირითად და ალტერნატიულ ნაკადებად დისკურსის ტიპის მიხედვით, რისი ერთ-ერთი მიზეზია ნარატიული ხასიათის კონვერსიულ შეთანხმებებს შორის განსხვავება. თანამედროვე რუსულ ლიტერატურაში ამგვარი სახითაც რეალიზდება პოსტმოდერნულობის ერთ-ერთი ძირითადი ნიშანი — ტრანგრესია.

საფიქრებელია, რომ თვითონ პლურალიზმისკენ სწრაფვა თანამედროვე რუსულ ლიტერატურაში განსაზღვრავს ტექსტურ სტრატეგიათა სხვადასხვაგვარი მოდელების არსებობის მართლზომიერებას, გარდაუვალობასაც კი. და ეს სტრატეგიები შეუძლებელია აღვწეროთ „ავტორი-მკითხველი" მოდუსში მათი განვითარების გათვალისწინების გარეშე, აგრეთვე რუსულ მხატვრულ ცნობიერებაში ცნება საზღვრის თანამედროვე შევსების გააზრების გარეშე, ცნებისა, რომლის აზრობრივი შევსება იმ სალიტერატურო ნაწარმოებებისათვის, რომლებიც იქმნებოდა ინდივიდუალური საავტორო არჩევანის სხვადასხვა სიტუაციაში, აღმოჩნდება ისტორიულად მოძრავი, ცვალებადი: საზღვრის როგორც გეოპოლიტიკური მოვლენის ტრადიციულ გაგებას ენაცვლება ახალი ტიპის ნარატიული წერის გაგება და შემოქმედებით პრაქტიკაში დანერგვა. გარკვეული დროიდან ასეთ ავტორთა რიცხვს განეკუთვნება ბორის აკუნინიც, რომელიც ცხოვრობს საფრანგეთში, მაგრამ ეკუთვნის რუსულ ლიტერატურას.

ბორის აკუნინისათვის (გ.ჩხარტიშვილისათვის) საცხოვრებელი ადგილის შეცვლა — რუსეთიდან საფრანგეთში გადასვლა — დაემთხვა მისი შემოქმედების სახეცვლილებას. თუ ადრე მკითხველი იცნობდა მას მხოლოდ როგორც საინტერესო დეტექტიური პროექტების ავტორს, ცოტა ხნის წინ აკუნინმა გამოსცა თავისი პირველი „სერიოზული" რომანი „არისტონომია" (2012). და თუ ვიმსჯელებთ ამ ნაწარმოებზე მრავალრიცხოვანი კრიტიკული გამოხმაურებების მიხედვით, რუსულმა კრიტიკამ რომანი იმთავითვე მიაკუთვნა ალტერნატიული სალიტერატურო დისკურსის ნაწარმოებთა წრეს.

რომანში სიუჟეტის მოძრაობის რთული პროცესი ხორციელდება ორ სიბრტყეში, რომლებიც წარმოქმნილია ტექსტის სივრცით-დროითი კოორდინატებით. რომანის დრო ბრუნავს ისტორიული დროის ღერძის გასწვრივ, მას თანმიმდევრობით გადაჰყავს მკითხველი მოქმედების ერთი ადგილიდან მეორეში. დროის მარკერებად იქცევა მოდერნულობის დაცემის ეპოქის რუსული მენტალობის სახასიათო ნიშნები: ცნობიერებაში „იდეის“ ტოტალური ბატონობა, იმპერიული ამბიციები, „იდეოლოგიური“ მკვლელობა, თვითმკვლელობა როგორც სიცოცხლისა და სიკვდილის გამოცანის გადაწყვეტის საშუალება და მრავალი სხვა, რაც მკითხველისთვის კარგად არის ცნობილი რუსული კლასიკური რომანისტიკიდან. იმპლიციტური ავტორი სთავაზობს მკითხველს „ყოფიერების ამ საბოლოო კითხვების“ გააზრებას ჯანსაღი სკეფსისის პოზიციებიდან. მთავარი გმირი —კლობუკოვი — მოძრაობს ევროპულ-რუსულ სივრცეში, და მისი მოგზაურობები ეხმარებიან იმპლიციტურ ავტორს, წარმოგვიდგინოს ორი სამყარო: რევოლუციური პერიოდის რუსეთის სამყარო, რომელიც ცხოვრობს პრინციპით „ყველაფერი ნებადართულია“, და სტაბილურობისკენ მიმართული, ნებისმიერ „ყველფრის ნებადართულობას“ სრულიად მოკლებული დასავლეთი.

განსაკუთრებით საინტერესო ჩანს ის, რომ „არისტონომიაში“ თანამედროვე რუსული ლიტერატურა პირველად მიმართავს დიდი რუსული ემიგრაციის ასახვას. იმის გათვალისწინებით, რომ ემიგრანტული ყოფიერების ასახვა არის შიდაემიგრანტული დისკურსის ერთ-ერთი ცენტრალური თემა, ემიგრანტთა ცხოვრების აღწერა აკუნინის მიერ უნებლიეთ აღიქმება ამ ტექსტების პრიზმაში. იმავდროულად აქტუალიზდება იმ „შიდა ემიგრაციის“ ფენომენის ავტორისეული გააზრება, რომელშიც ანტონ კლობუკოვი აღმოჩნდება თავისი ცხოვრების მეორე ნახევარში. ამგვარად, ემიგრაციის ორივე ტიპი — XX საუკუნის რუსული მენტალობის სახასიათო ნიშანი — ექცევა ავტორის ყურადღების სფეროში.

ემიგრაციის პრობლემა რომანში განიცდის განრიდებულ ფილოსოფიურ გააზრებას (პოსტმოდერნულობის ეპოქის შემოქმედებითი პიროვნების მსოფლმხედველობის პრიზმაში), და ეს საშუალებას აძლევს ავტორს, გახსნას „ემიგრაციის“ კულტურული კონცეპტის სიღრმისეული შევსება თანამედროვე ადამიანის ცნობიერებაში. ავტორის სწორედ ამგვარ ხედვაში მდგომარეობს ემიგრაციის თემის ასახვისა და დამუშავების ძირეული განსხვავება XX ასწლეულის ავტორებთან და XXI საუკუნის ავტორთან.

მხატვრული თხრობის საზღვრები ფართოვდება ახალი ხერხების მეშვეობით: ნაწარმოების ტექსტში შეტანილია არატექსტური რეალიები — ფოტოსურათები, ფურცლები მთავარი გმირის უბის წიგნაკიდან. ეს არატექსტური რეალიები ავტორის ნარატიულ სტრატეგიაში ასრულებენ აზრის შემქმნელ და პოეტურობის მაფორმირებელ როლს. ამგვარი ხერხები გამოარჩევენ აკუნინ-ჩხარტიშვილის ახალ რომანს რუსული ლიტერატურის ნაკადში და აქცევენ მას საინტერესო მოვლენად, რომელშიც თავის ასახვას პოვებს პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი ცენტრალური მოვლენა — ტექსტის ტრანსგრესია.

რუსუდან ჩოლოყაშვილი
(საქართველო)

ორმაგობის პრინციპის დაცვა ზღაპრულ ეპოსში

მითოსური, ზღაპრული სამყარო სამი სკნელისა და ოთხი მხარისაგან შედგება, ამდენად აქ ეს რიცხვები დომინანტობს და მათთან ერთად: 7 (3+4), 9 (3X3), 12 (3X4). ამ ტიპის ნაწარმოებებში თითქმის არსად ჩანს რიცხვი ორი, რომელიც აქა-იქ გაკვრით თუ გაიელვებს, არადა მათში, გმირთა რაოდენობის მიუხედავად, დაპირისპირება სწორედ ორ ძალას შორის ხდება. ეს ძალები სწორედ ორი ურთიერთდაპირისპირებული — „ამ“ და „იმ“ ქვეყნების წარმომადგენლები არიან. ამ ორი ქვეყნიდან ერთი გახლავთ ის, რომელშიც ახლა ვართ და მეორე, რომელშიც სამომავლოდ ვიქნებით. ეს ორი ქვეყანა გახლავთ მთელი სამყაროს ორი ნახევარი, რომელნიც ასევე ურთიერთდაპირისპირებულია.

სწორედ ამგვარი მითოსური აზროვნების შედეგია, ჯადოსნური ზღაპრის დასასრულს ხელმწიფე თავის დაქორწინებულ ვაჟს თუ სიძეს ქვეყნის ნახევარს რომ უთმობს და არა მთელს. ე.ი. ის მემკვიდრეს უბოძებს მხოლოდ ამ ქვეყანას — ცოცხალთა სამკვიდროს, თავის ყოფილ საგამგებლოს, თვითონ კი მეორე ნახევარში გადადის, ის თავისთვის უნდა, წარმავალთათვის. ეს ის მეორე ნახევარია, სადაც ყველაფერი გადაბრუნებულად არის წარმოდგენილი ამ ქვეყანასთან შედარებით, სადაც ცოცხალი მკვდარი ხდება და ა.შ. ორივეგან ერთნაირი ვითარება ვერ იქნება, მათში მუდამ ერთმანეთის საპირისპირო მდგომარეობაა — აქ თუ ლხინია, იქ ჭირია და ა.შ. ამიტომვეა ზღაპრის დასასრულს ნათქვამი:

ჭირი — იქა, ლხინი — აქა,
ქატო — იქა, ფქვილი — აქა;

ან: ავი — იქა, კარგი — აქა.
(ცინდელიანი 1975: 46)

ან კიდევ: ნაცარი — იქა, ფქვილი — აქა.
(ვირსალაძე 1958: 162)

იგინი იყვნენ ჭირში,
ჩვენ ვიყოთ ლხინში
(მოსწ. სასახ. ფ. არქ. 91).

ამ ფორმულებში პირდაპირ ჩანს კიდეც ეს ორი ქვეყანა:

ჭირი — იქა, ლხინი — აქა,
ქატო — იქა, ლხინი — აქა.
მთას ურემი ავიტანე,

წამოვიდა გორებითა,
აქ სიცოცხლით დამიძეხით,
საიქიოს — ცხონებითა.
(სიბრძნე, II, 1964: 274)

ე.ი. თუ გინდა, აქ ლხინი იყოს, იქ ჭირი უნდა იყოს, სხვაგვარად ეს ვერ იქნება. ეს ის აუცილებლობაა, რაც აქაურ სიკეთეს განაპირობებს. ან კი იქ სიკეთე როგორ იქნება, როცა „ისეთი უდაბნო იყო ეს ალაგი, რომ ვერც ვინ ცხოვრობდა, არც რა ითესებოდა, მთლიანად სილა იყო და მიწა არა“ (ვირსალაძე 1958: 36). ასევე ადამიანი არ ჩანს დევებისა და ქაჯების სამფლობელოში: „— რა სულიერი ხარ, რომ ასე გაგვითამამდი ქაჯეთის მეფის შვილებს?! ჩვენი შიშით მაღლა ფრინველი ვერ ფრინავს, ძირს ჭიანჭველაც ვეღარ დაიარებაო!“ (ვირსალაძე 1958: 98). ის ქვეყანა ზოგჯერ გაქვავებული ქალაქია.

ორი სამყაროს ურთიერთდაპირისპირება ჩანს დალოცვის ტექსტებშიც, რომლებიც ამავე მითოლოგიური გააზრებით არის ნასაზრდოები, მაგალითად:

ვთოხნოთ და ვთოხნოთ სიმინდი,
მალე ყანის მკაც მოვაო,
ჩვენსა იქნება სიმღერა,
მტერთან კი დიდი გლოვაო.
(კოტეტიშვილი 1961: 193)

ან კიდევ: დიდება ღმერთსა,
დიდს, მოწყალესა!
ღმერთო, დღეგრძელობა მიე
აქა მბრძანებელსა!
ნეფესა და დედოფალსა,
სახე მშვენიერსა,
წყვილი ვაჟიშვილი მიე
საწლეულო წელსა.
ოჯახობა დაუქციე
ჩვენი ნეფის მტერსა,
იმათი ცხვარი და ღორი
დააჭმიე მგელსა.
(კოტეტიშვილი 1961: 251)

ე.ი. ოჯახისა და ნეფე-დედოფლის დალოცვის შემდეგ იქვე სწყევლიან მის რეალურ თუ სავარაუდო მტერს. აქვე გავიხსენებ: 1970-იან წლებში საგარეჯოს რ-ნის სოფ. თოხლიაურში სახლის მშენებლობის შემდეგ მშენებლებისთვის გამართულ სადილზე მასპინძლის დალოცვას გლეხებმა მოაყოლეს იმათი წყევლა, ვისაც ამ სახლის აშენება ეწყინაო.

საქართველოში ასევე ხდებოდა ახალი წლის რიტუალის შესრულების დროსაც: „მეკვლე ანუ მეფერხე ნასადილევს ვენახში რომ წავიდოდა... ღორის თავზე რისიმე ცემა — ბაგუნით მაღლარს შემოუვლიდა და თან ხმამაღლა იძახდა: „აგუნა,

აგუნა, შემოიარე, ბახუას კარებთან გეიარე! ჩემს ვენახში ასეთი (ხელში ბავშვს აიყვანდა) მტევანი, სხვის მამულში ნაფოტი და ფურცელი“. იმავე დღეს საღამოთი სახლის პატრონი დედაწულიანად ანთებული წმინდა სანთლებით მარანში შევიდოდა და საწნახელთან მივიდოდა, თან ღორის თავს, ღვინოსა და ხაჭაპურს მიიტანდა. აქ ცულს თუ თოხს აიღებდა, ყუით საწნახელს სცემდა და ხმამაღლა იძახდა: „აგუნა, აგუნა, ჩვენსკენ ჩამოიარე, ბახვსა და ასკანაზე გეიარე! ჩვენს ვენახებს სიკეთე მიეცი, სხვის ვენახში ფურცელი გაამრავლე!“ (ბარდაველიძე 2010).

ხოლო ფშაველი, როდესაც ახალ მთვარეს დაინახავდა, მაშინვე იტყოდა:

— შენ — დიანი, მე — ძმიანი,
შენ — ქაჩალი, მე — თმიანი,
შენ — თხიანი, მე — ცხვრიანი!
(მაკალათია 1985: 188)

მეგრული შრომის ლექსის თარგმანი კი ასე ჟღერს:

ჩვენი სასიმინდე სავსეა და
ვო, ჰო, ვო, ჰოო,
მტრისა კი — ცარიელი
ვო, ჰო, ვო, ჰოო.
(მაკალათია 1985: 187)

ზღაპრის მთქმელიც თხრობის დასასრულს სწყევლის მსმენელის მტერს:

ჭირი — იქა, ლხინი — აქა,
ქატო — იქა, ლხინი — აქა.
ტყეში შეველ შავადა,
ხე გამოვჭერ კავადა.
თქვენი მტერი და ორგული
ყველა დახდნენ ავადა..
(ვირსალაძე 1958: 190)

არა მარტო ორი ოპოზიციური სამყაროა ურთიერთდაპირისპირებული, არამედ მისი ბინადრებიც, მაგალითად, „იქაური“ და აქაური ზღაპრის გმირები: გველეშაპები, დევები, ქაჯები, ეშმაკები და ა.შ. ებრძვიან ჭაბუკს, რაც დღეს უკვე გაიაზრება როგორც დადებით და უარყოფით გმირთა, კეთილ და ბოროტ ძალთა დაპირისპირებად. დაპირისპირებულნი არიან ასევე: გერი და დედინაცვალი, ოსტატი და შეგირდი და ა.შ. ზღაპარში ბებერიც გვხვდება, რომლის ასაკზე ხაზგასმაც ახალგაზრდასთან დასაპირისპირებლად ხდება. ბებერი, როგორც წესი, „იქაურია“, მარტოხელა და უნაყოფო აქაური მზეთუნახავის საპირისპიროდ. ზღაპარში პერსონაჟთა ფერისცვალებაც ხდება და ისიც რადიკალურად განსხვავებულ სახეებად, მაგალითად: ბაყაყი — მზეთუნახავად, ქეციანი კვიცი — რაშად და სხვა. ნოველისტურ ზღაპრებში უფრო თვალშისაცემია ოპოზიციურ წყვილთა დაპირისპირება. ესენი არიან: გიჟი და ჭკვიანი, ზარმაცი და გამრჯე, მდიდარი და ღარიბი და ა.შ. ამ ტიპის ზღაპრებში ახალგაზრდის ანტიპოდი — მოხუცი უკვე მასთან დაპირისპირე-

ბული პერსონაჟი აღარ არის, პირიქით, ის ენაცვლება ახალგაზრდა გმირს გასაჭირში და ქომაგობს, მის ნაცვლად პასუხობს რთულ შეკითხვებს.

არა მარტო პერსონაჟები, ზღაპარში არსებობენ საპირისპირო ძალის მქონე ჯადოსნური საგნებიც, მაგალითად, ყურძნის ორი მტევანი — მოწამლული და საღი (ქეთელაური 1973: 599); ასეთივეა ორი ვაშლი (ქეთელაური 1973: 597); ბროწეულის ორი ნახევარი და ორი კევი: ხელმწიფის ცოლმა „დაიბარა თავისი სახელმწიფოდან ერთი კუდიანი დედაბერი, მისცა ორი ნატეხი კევი, ერთი მოწამლული და მეორე მოუწამლავი და უბრძანა: — წადი აღმოსავლეთის ხელმწიფის შვილის სახლში და როცა ისადილონ, ეს მოწამლული კევი აღრათიას მიეცი და მოუწამლავი შენ დაღეჭეო“ (ვირსალაძე 1958: 89). ამ წარუმატებელი ცდის შემდეგ „გაჭრა ბროწეული, ნახევარი მოწამლული და ნახევარი მოუწამლავი მისცა და უთხრა ბებერს: — ... ნახევარი მოუწამლავი შენ ჭამე და მოწამლული აღრათიას შეაჭამე და ვაი, შენ, კიდევ თუ არ მოგიკლავსო!“ (ვირსალაძე 1958: 90).

იმავე ძალისაა მოწამლული ბანგი და მოუწამლავი ღვინო (ვირსალაძე 1958: 39); ზღაპრის გმირმა ბერძნული ლეღვი ჩაიტენა პირში, ჯერ კიდევ არ გადაეყლაპა, რომ ამოუვიდა შუბლზე რქები. იზარდა, იზარდა და ერთი რქა მიწაში ჩაერჭო წვერით, მეორე კი მაღლა ცაში წავიდა... შეჭამა თუ არა ჩიტა ლეღვი, რქები მოუფამფალდა და ჩამოუცვივდა. ვაჟმა თავი თავისუფლად იგრძნო“ (ვირსალაძე 1958: 127).

„ერთი ყვავილი იძახის: — მე რომ შემჭამო, მოკვდებიო. მეორე ამბობს: — მე რომ მკვდარს დამადო, გაცოცხლდებაო“ (ვირსალაძე 1958). გამორჩეულია შავი ტყემალიც, რომელიც გმირს ვირად აქცევს, თეთრი კი პირვანდელი სახის დამბრუნებელია (ქეთელაური 1973: 507). ზოგჯერ ბეჭედიც ორია. მაგალითად, ფასკუნჯმა „აიღო ორი ბეჭედი, მისცა ცოლის ძმას და უთხრა: — ამ ბეჭედს ერთს მოისვამ, — მერცხლად იქცევი, მეორეს მოისვამ, კაცად“ (ვირსალაძე 1958). მეტამორფოზა ერთი არსებისა მეორედ მის სხვა სამყაროში გადასვლას, მის გარდაცვალებას ნიშნავს. ფერისცვალებას განიცდის ჯადოსნური საგნებიც, მაგალითად, „იქ ჩვეულებრივი რკინის ყუთი, ხელსაფქვავი თუ ქუდი აქ ყოვლისშემძლე ხდება. „იქაური“ ოქრო-ვერცხლი კი აქ ფასს კარგავს.

ზღაპარში ორსახოვანია ნიშანიც: „ხელისგულზე წყალი დაისხით, თუ რძედ იქცეს — ცოცხალი ვიქნები და თუ სისხლად იქცეს, მკვდარიო“ (ვირსალაძე 1958: 29).

ბინალურობა არ არის მხოლოდ სტილური ხერხი, ის გამოხატავს სამყაროს ორი საწყისის შეპირისპირებას (ლიხაჩოვი დ.). ზღაპარში, როცა აღმოსავლეთის ქვეყანა გამოჩნდება, იგულისხმება, რომ ის დასავლეთის ქვეყანასთან არის დაპირისპირებული: „სოფლელები გაოცებულები არიან — ეს რა უცნაური ამბავი გვემართება, დღეს აღმოსავლეთისაკენ გვაქვს კარ-ფანჯარა, ხვალ — დასავლეთისაკენა“ (ცინდელიანი 1975: 21). დასავლეთისა და აღმოსავლეთის ხელმწიფეებს შორის დაპირისპირებაც ხდება (ვისრალაძე 1958: 150).

როგორც ცნობილია, ჯადოსნური ზღაპარი ქორწინებით მთავრდება, რასაც უნაყოფო ბუნების აყვავება მოსდევს. მაგალითად, „ივანე ფალავანმა მეფის ქალიშვილი შეირთო ცოლად და დაიწყეს ბედნიერი ცხოვრება. მეორე დღისით, როცა ივანე ფალავანის ცოლი ბაღში გამოვიდა, გაკვირვებით წამოიძახა:

— ეს ვაშლი ვითომ არ ისხამდა და ეხლა კი, შეხედე, როგორ დახუნძლულაო. და მართლაც, უკვდავების ვაშლს ნაყოფი გამოესახა“ (ვირსალაძე 1958: 22).

რაც მთავარია, ზღაპარში მთავარი გმირების ქორწინება ორჯერ ხდება. პირველი განშორებისთვის არის განწირული, მეორე კი, რომელიც დაკარგული წყვილის ხელახლა შეყრას მოსდევს, მარადიული ბედნიერების საწინდარია: „სიმამრმა რომ გაიგო სიძე-ქალიშვილის მოსვლა, თავის სახელმწიფოს შავი გადაახსნევინა და წითელ-ყვითლები გადააფარებინა. დაიბარა ნაზირ-ვეზირები, შეჰყარა თავისი სახელმწიფო, გამართა ხელმეორედ ქორწილი და ცხრა დღე და ღამე ქორწილი ჰქონდა განუწყვეტლივ“ (ვირსალაძე 1958: 34).

თუმცა, ეს ბედნიერება მართლაც აბსოლუტური და მარადიული რომ იყოს, ერთმა რომ საბოლოო გამარჯვებას მიაღწიოს, მეორე საბოლოოდ უნდა განადგურდეს და მოისპოს. ამიტომ არის, ზღაპრის დასასრულს გამარჯვებული მთავარი გმირის მტერს ცხენის ძუაზე რომ გამოაბავენ და სულ ლუკმა-ლუკმა დაფლეთენ: „დედინაცვალი ცხენს გამოაბეს კუდზე და გაუშვეს — მისი ბალანიც ველარსად ნახეს, ცხენმა ისე დაგლიჯა და ქარმა გააბნ-გამოაბნია. ამიერიდან ყველა ბედნიერად ცხოვრობდა“ (ვირსალაძე 1958: 88); ან: „აღრათიას მამამ ცოლი ძუაზე გამოაბმევინა და ლუკმა-ლუკმა დააგლეჯინა. შემდეგ ერთად დაიწყეს ცხოვრება ბედნიერად და მხიარულად“ (ვირსალაძე 1958: 95).

როგორც ვხედავთ, ბინარულობა ნიშანდობლივია მთელი მითოსური აზროვნებისათვის და ზღაპრულ ეპოსში არსებულ ოპოზიციურ წყვილთა მაგალითებით ჩანს, რომ ისინი ერთ მთლიანობასა და სრულყოფილებას ქმნიან.

დამოწმებანი:

Bardavelidze, Vera. Aguna-aguna (Mevenakheobis Mparveli Ghvtaeba). Gaz. "*Raeo*", №3, 2010 (ბარდაველიძე, ვერა. აგუნა-აგუნა (მევენახეობის მფარველი ღვთაება). გაზ. „*რაეო*“, № 3, 2010).

Virsaladze, Elene (Shemdgeneli). *Rcheuli Khalkhuri Zghap'rebi. II.* Tbilisi: "sakhelgami", 1958 (ვირსალაძე, ელენე (შემდგენელი). *რჩეული ხალხური ზღაპრები.* II. თბილისი: „სახელგამი“, 1958).

K'ot'et'ishvili, Vakht'ang (Shemdgeneli). *Khalkhuri P'oezia.* Tbilisi: sabch'ota sakartvelo", 1961 (კოტეტიშვილი, ვახტანგ (შემდგენელი). *ხალხური პოეზია.* თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1961).

Mak'alatia, Sergi. *Samegrelos Ist'oria da Etnograpia.* Tbilisi: 1941 (მაკალათია, სერგი. *სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია.* თბილისი: 1941).

Mak'alatia, Sergi. *Pshavi.* Tbilisi: 1985 (მაკალათია, სერგი. *ფშავი.* თბილისი: 1985).

Mosts'avleta Sasakhlis Folk'loris K'abinet'is Arkivi (მოსწავლეთა სასახლის ფოლკლორის კაბინეტის არქივი).

Ketelauri, Sulkhan (Shemdgeneli). Iq'o Da Ara Iq'o Ra. // *Kartuli Khalkhuri Zghap'rebi.* Tbilisi: "nak'aduli", 1973 (ქეთელაური, სულხან (შემდგენელი). იყო და არა იყო რა. // *ქართული ხალხური ზღაპრები.* თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1973).

Tsindeliani, Ucha (Shemdgeneli). *Svanuri Zghap'rebi.* Tbilisi: gamomtsemloba "nakaduli", 1975 (ცინდელიანი, უჩა (შემდგენელი). *სვანური ზღაპრები.* თბ.: „ნაკადული“, 1975).

Ghlont'i, Aleksandre (Shemdgeneli). *Khalkhuri Sibrdzne. II.* Tbilisi: gamomtsemloba "nak'aduli", 1964 (ღლონტი, ალექსანდრე (შემდგენელი). *ხალხური სიბრძნე,* II. თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1964).

Rusudan Cholokashvili
(Georgia)

Defense of the Binary Principle in Epic Fairy Tale

Summary

Key words: mythical thought, Fairy Tale , two dimensions.

Mythological and fairytale world covers three dimensions and four sides, thus these digits are dominants : 7 (3+4), 9 (3*3), 12 (3*4). In the kind of works there are no digits, though the contradictory position of the number of heroes occurred on between the two power. This two powers are the very contradiction of existed the world and the virtual one. The existed world refers to our daily existence and the vistual world to our life after our death – the world of the alive and the passed away people, dead. These two contradictory dimensions of the world reflect the one whole of the universe .

The mental approach of the King from the fairy tale is based on the above mentioned stereotype , the King inherits his married son only the half of his realm and not the whole. It means that the heir will possess only the real world – alive world, the kingdom of his father , the King takes the virtual world for him. This is the very second half of the world where everything is represented upside-down , alive becomes dead etc... As the dimensions of the world are in permanent contradiction the situation couldn't be the same for both dimensions, - if it is prosperity here , there is sorrow etc...the end of the fairy tale manifests the situation via versus:

Let the sorrow be there and the prosperity and happiness here
Let the rye be there and the flour here

According to the contradictions of the two dimensions happiness and prosperity in this existed world is some kind of precondition for sorrow in that world. Georgian blessing texts convey the same character :

Be the family happy
Be the enemy dead

After blessing of bride-groom it is also said:

Ruin the family of the enemy of our groom
Let the wolf eat up their sheep and cows.

მარინე ტურაშვილი
(საქართველო)

ქართული ხალხური ცხოველთა ზღაპრების კომპარატივისტული ანალიზის ზოგიერთი საკითხი

(საარქივო მასალების მიხედვით)

ქართული ხალხური ცხოველთა ზღაპრები საზღაპრო ეპოსის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ქვეჟანრია, რომელსაც თავისებული ფორმა და შინაარსი აქვს. მათი ფიქსაცია, ისევე როგორც ზეპირსიტყვიერების სხვა ნიმუშების, აქტიურად XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან იწყება, თუმცა, ჯერ კიდევ XIX საუკუნეში საკმაოდ ღირებული ტექსტებია ჩაწერილი.

თუ ქართული ცხოველთა ზღაპრის კვლევის ისტორიას თვალს გადავავლებთ, ამ მხრივ მრავალფეროვანი სურათი წარმოგვიდგება. ფოლკლორის ამ ჟანრით ჯერ კიდევ XIX საუკუნის მიწურულს დაინტერესდა ალ. ხახანაშვილი. მკვლევარი საკუთარ მონოგრაფიაში გვთავაზობს ზღაპრის შემდეგნაირ კლასიფიკაციას: 1. მითოლოგიური ზღაპრები, 2. საყოფაცხოვრებო ზღაპრები და 3. ცხოველთა ზღაპრები (ხახანაშვილი 1895).

მ. ჩიქოვანი, რომელიც სამეცნიერო ლიტერატურატურაში ცხოველთა ზღაპრის მხატვრული ანალიზის ინოვატორად ითვლება, მიიჩნევს, რომ ქართული ზღაპრული ეპოსის კვლევას საფუძველი ადრეულ ხანაში ჩაეყარა. მკვლევარი აღნიშნულ დროდ ამ ჟანრის ლიტერატურულად გადამუშავების დაწყებას მიიჩნევს (ჩიქოვანი 1946).

ცხოველთა ეპოსის სატირულ-იუმორისტული ხასითი განიხილა აპ. ცანავამ. მკვლევარი განსაკუთრებულად გამოყოფს იგავ-არაკს, რომლის საფუძვლად მოწინააღმდეგის, გაბატონებული კლასის წარმომადგენელთა გაკიცხვის, დაცინვის შენიღბულ ფორმას მიიჩნევს (ცანავა 1960).

ე. ვირსალაძე სპეციალურ ნაშრომს უძღვნის ქართულ ხალხურ ზღაპარს, სადაც მნიშვნელოვანი ადგილი სწორედ ცხოველთა ზღაპრებს უჭირავს. მკვლევარი აღნიშნულ ზღაპრებს ეპოსის ერთ-ერთ არქაულ სახეობად მიიჩნევს (ვირსალაძე 1960).

საბავშვო ფოლკლორის კვლევისას ცხოველთა ზღაპარზე განსაკუთრებულ ყურადღებას ამახვილებს ფ. ზანდუკელი. მკვლევარი ვრცლად განიხილავს „ცხოველთა ეპოსის სტრუქტურულ საკითხებს“ (ზანდუკელი 1977) და „ცხოველთა ეპოსის სტილურ თავისებურებებს“ (ზანდუკელი 1980).

ქართული ზღაპრის კვლევისას თ. ქურდოვანიძე შეეხო ისეთ მნიშვნელოვან საკითხებს, როგორებიცაა: ცხოველთა შესახებ ზღაპრების წარმოშობის დროის, მითსა და იგავ-არაკთან კავშირის, სიუჟეტის, პერსონაჟების, კომპოზიციისა და სტილის (ქურდოვანიძე 2002).

მკვლევარმა რ. ჩოლოყაშვილმა საგანგებოდ შეისწავლა ცხოველთა ზღაპრის მიმართება უძველეს რწმენა-წარმოდგენებთან, რის საფუძველზეც ახლებურად მოხდა გააზრება ზღაპრის ცალკეული მოტივების და ზოგჯერ მთელი სიჟეტებისაც. მკვლევარმა სიღრმისეულად გამოიკვლია ზღაპრის განვითარების ძირითადი ეტაპები, ცალკეულ სახე-სიმბოლოთა ახსნა, პერსონაჟის გენეზისის, მეტამორფოზის და ზღაპართმცოდნეობის სხვა მნიშვნელოვანი საკითხები (ჩოლოყაშვილი 2004). მოგვიანებით მკვლევარმა კიდევ უფრო გააღრმავა ცხოველთა ეპოსის კვლევა და მას მიუძღვნა სპეციალური მონოგრაფია, რომელშიც შესწავლილია ზოგადად ცხოველთა ეპოსის ცალკეული ქვეჯგუფების საზღვრები და თავისებურებანი, ცხოველთა ზღაპრების ფუნქცია და ა. შ. (ჩოლოყაშვილი 2005).

ზემოთ განხილული კვლევები ცხადყოფს, რომ ცხოველთა ზღაპრებს მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ხალხურ შემოქმედებაში და შესაბამისად კვლევის მრავალფეროვნებაც ამ ჟანრისადმი მეცნიერთა დიდ ინტერესზე მეტყველებს.

რაც შეეხება ქართული ცხოველთა ზღაპრების კატალოგიზაციას, არც ამ მხრივაა საწუწუნო. ამ მხრივ განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ელ. ვირსალაძის დამსახურება ქართული ცხოველთა ზღაპრის შესწავლის საქმეში. 1961 წელს მან გამოაქვეყნა აარნე-ანდრეევის ცხოველთა ზღაპრის კატალოგის მიხედვით დამუშავებული ქართული ცხოველთა ზღაპრების ტიპთა კატალოგი. ქართული, რუსული და უკრაინული რეპერტუარის მიხედვით მკვლევარი გვთავაზობს 407 ტიპის მოკლე აღწერილობას, სადაც საარქივო თუ გამოქვეყნებული ზღაპრების ანალიზის საფუძველზე 30 ორიგანალურ ქართულ ტიპს გამოყოფს (ვირსალაძე 1961).

1970 წლიდან ქართული ზღაპრის სიუჟეტთა საძიებელზე მუშაობდა თ. ქურდოვანიძე. 2000 წელს კი ეს საძიებელი სრული სახით გამოვიდა ინგლისურ და რუსულ ენებზე. აღნიშნულ საძიებელში მკვლევარს 121 ცხოველთა ზღაპრის ტიპი აქვს გამოყოფილი, რომლებშიც 51 ტიპს საკუთრივ ქართულ ორიგინალურ ტიპად მიიჩნევს.

ცხოველთა ეპოსის კლასიფიკაციასა და სიუჟეტურ საძიებელზე იმუშავა ასევე რ. ჩოლოყაშვილმა. მკვლევარი გვთავაზობს ეტიოლოგიური გადმოცემების ოთხი, კუმულაციური და ცხოველთა შესახებ ზღაპრების თორმეტი ქვეჯგუფის ფარგლებში გაკეთებულ საძიებელს (ჩოლოყაშვილი 2004).

2004 წლის ნოემბერში ჰელსინკის მეცნიერებათა აკადემიის ფოლკლორისტთა კავშირმა სამ ტომად გამოსცა ზღაპრის ტიპთა ახალი საერთაშორისო კატალოგი სახელწოდებით "The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography" (Uther, Hans-Jorg 2004). კატალოგის ბაზისს შეადგენდა ანტი აარნეს დაარსებული და შემდგომ სტიდ თომპსონის მიერ გავრცობილი „ზღაპრის ტიპების საძიებელი", რომელიც გადაამუშავა და სრულყო გერმანელმა ფოლკლორისტმა და ზღაპართმცოდნემ, პროფესორმა ჰანს-იორგ უთერმა.

დღეს უკვე ხელთ გვაქვს ჰანს-იორგ უთერის მიერ საფუძვლიანად გადამუშავებული ზღაპრების ტიპთა კატალოგი, რომელშიც შემდგენელმა ამოავსო ის ხარვეზები, რაც წინა საძიებლებს ახლდა. ამავე დროს სიუჟეტთა ტიპების აღწერილობის ტრადიციული პრინციპები არ დაარღვია. მან 2003 წლამდე არსებულ კვლევებსა და შედეგებთან ერთად წარმოადგინა განახლებული თხრობითი ჟანრების სრული აღწერა. წიგნში ასევე დასახელებულია ძირითადი სამეცნიერო ლიტე-

რატურა. მრავალრიცხოვან საერთაშორისო ვარიანტებთან ერთად მასში შესულია ასევე თხრობით ჟანრთა ტიპებზე ცალკეული მონოგარფიები. საგულდაგულოდ შევსებული და გათვალისწინებულია ყველა ის შენიშვნა, რაც იმ დროისთვის ტიპსა, კატალოგსა და ვარიანტებზე არსებულა. პროფ. უთერმა შეძლო წინამორბედ კატალოგებში გაბნეული, ერთმანეთთან შინაარსობლივ და სტრუქტურულ კავშირში არსებული ტიპების დალაგება. ზოგიერთი ტიპი, რომელიც არავითარ დროით, ეთნიკურ და გეოგრაფიულ გავრცელებას არ ექვემდებარებოდა, ამოიღო. ამგვარი ტიპების მოძიება კი რეგიონალური ტიპების კატალოგების კომპეტენციაში დარჩა.

ამგვარად, აარნე-თომპსონ-უთერის საერთაშორისო კატალოგის სახით სამეცნიერო მიმოქცევაში შემოვიდა სამაგიდო წიგნი ისტორიულ-კომპარატივისტული, ფოლკლორისტული და, საერთოდ, ყოველგვარი ხალხური გადმოცემების ფართო მაშტაბით კვლევისათვის.

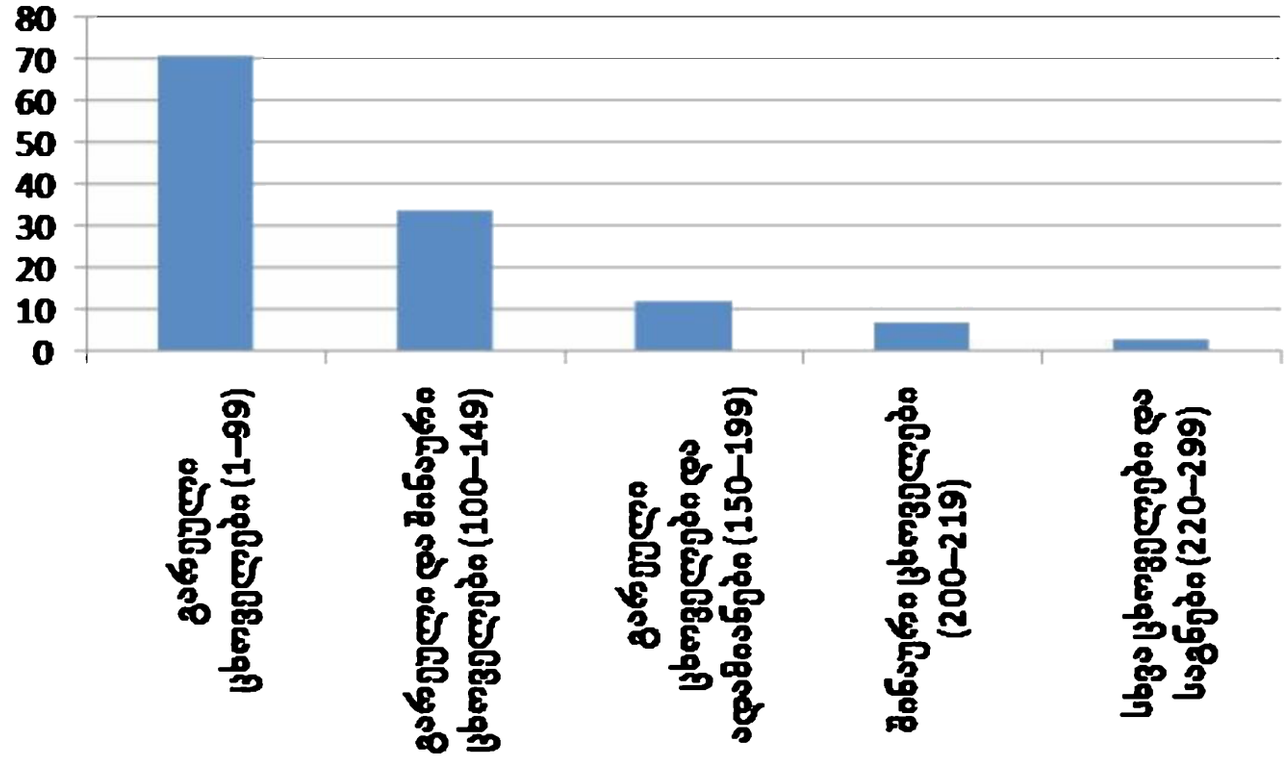
ზღაპრის ტიპთა საერთაშორისო კატალოგთან შედარებითი ანალიზის საფუძველზე შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის ხელშეწყობით 2010-2012 წლებში განხორციელდა პროექტი **„ქართული ხალხური პროზის კომპარატივისტული ანალიზის ელექტრონული პლატფორმა“***, რომლის ფარგლებში დამუშავდა შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის ფოლკლორის არქივში დაცული გამოუქვეყნებელი ცხოველთა ზღაპრები. აღნიშნული პროექტის ფარგლებში შექმნილ ელექტრონულ პროგრამაში *(http://www.folktreasury.ge/Folklore)*, ზემოთ აღნიშნულ კატალოგთან შედარების საფუძველზე, ძირითადი ეპიზოდების მიხედვით დამუშავდა და განთავსდა ქართული ხალხური ზღაპრები. ელექტრონული პლატფორმა კი ქართულ ფოლკლორულ რეპერტუარზე კომპარატივისტული ანალიზის საფუძველზე ფართო მასშტაბიანი კვლევების განხორციელების საშუალებას იძლევა.

ამ ეტაპზე საერთაშორისო კატალოგთან შედარებითი ანალიზის საფუძველზე წარმოვაჩენთ ქართულ ხალხურ ცხოველთა ზღაპრებს, რომელთა აღწერა დაფუძნებულია ზღაპრის ტიპთა საერთაშორისო კატალოგზე. როგორც მოსალონელი იყო, ქართულ ზღაპრულ რეპერტუარში საერთაშორისო კატალოგში გამოყოფილი ყველა ბლოკის ტიპები ფიქსირდება, ესენია:

- გარეული ცხოველები (1-99);
- ჭკვიანი მელია (1-69);
- სხვა გარეული ცხოველები (70-99);
- გარეული და შინაური ცხოველები (100-149);
- გარეული ცხოველები და ადამიანები (150-199);
- შინაური ცხოველები (100-2190;
- სხვა ცხოველები და საგნები (220-299).

ქართულ რეპერტუარში ცხოველთა ზღაპრების ბლოკებში განაწილების საერთო სურათი ასეთია:

* აღნიშნული პროექტი (№ B-23-10) განხორციელდა შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის ფინანსური მხარდაჭერით. წინამდებარე პუბლიკაციაში გამოთქმული ნებისმიერი მოსაზრება ეკუთვნის ავტორს და შესაძლოა, არ ასახავდეს ფონდის შეხედულებებს. პროექტის სამეცნიერო ხელმძღვანელი პროფ. ე. დადუნაშვილი



ამრიგად, საარქივო ტექსტების დამუშავებისა და ანალიზის საფუძველზე დადგინდა, რომ ქართულ ფოლკლორულ რეპერტუარში ყველაზე მეტი რაოდენობით გარეული ცხოველების ბლოკის (**1-99** ტიპის) შიგნით განთავსებული ზღაპრებია წარმოდგენილი.

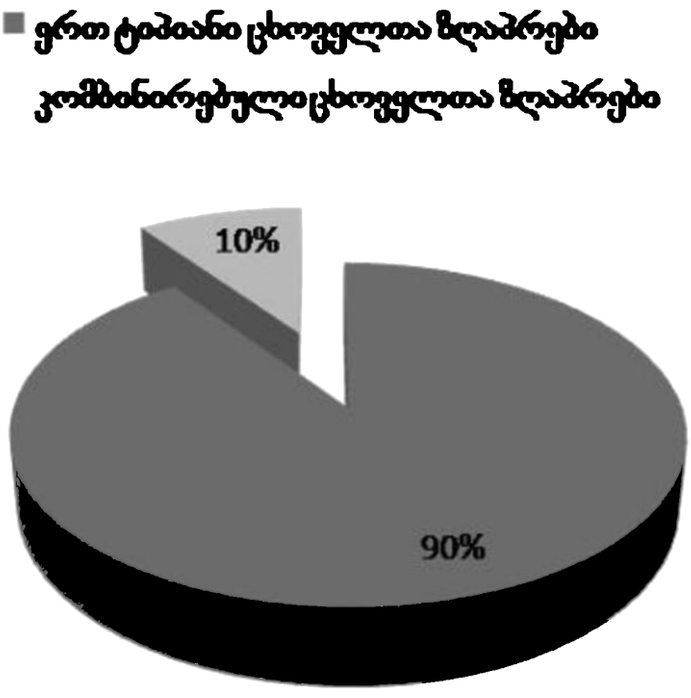
ზემოთ აღნიშნული პროექტის ფარგლებში შექმნილმა ელექტრონულმა პროგრამამ ტიპების რელევანტურობის დადგენის საშუალება მოგვცა (რასაც, სამწუხაროდ, არ იძლევა ზღაპრის ტიპთა საერთაშორისო კატალოგი). ქართულ ფოლკლორულ რეპერტუარში გავრცელებული პოპულარული ცხოველთა ზღაპრების ტიპები რელევანტურიდან ნაკლებად რელევანტური ტიპებისკენ ამგვარია: **15** (ნათლიის მიერ საჭმლის ქურდობა), **36** (მელია აუპატიურებს დათვს), **20D*** (მომლოცველი ცხოველები), **170** (მელია ჭამს თავის მეგობარ თანამობინადრეებს), **47B** (ცხენი მგელს კბილებში ჰკრავს წიხლს), **130** (ცხოველები ღამის თავშესაფარში), **219E*** (მოხუც კაცს ჰყავს მამალი, მოხუც ქალს – ქათამი), **2** (კუდით მეთევზე), **9** (უსამართლო პარტნიორი), **1** (თევზის ქურდობა), **103** (ომი გარეულ და შინაურ ცხოველებს შორის), **106*** (მგელი და ტახი), **122A** (მგელი [მელია] ეძებს საუზმეს), **122C** (ცხვარი არწმუნებს მგელს, რომ მის შეჭმამდე იმღეროს), **122Z** (შესაჭმელი არსების სხვადასხვა ეშმაკობებით გაქცევა), **123** (მგელი და თიკნები), **10*** (კლდიდან გადავარდნა), **15*** (მელია მგელს ნადავლიდან შორს აცდუნებს), **20C** (ცხოველები მსოფლიოს აღსასრულის შიშით თავის საშველად გარბიან), **41** (გამძლარი მგელი სარდაფში), **51** (ლომის წილი), **68A** (დოქი, როგორც მახე), **77** (საკუთარი თავით მოხიბლული ფურირემი), **122D** (დაჭერილი ცხოველი დამჭერს საუკეთესო ნადავლს ჰპირდება), **124** (შებერვით სახლის დანგრევა), **157** (ცხოველები ადამიანის მიმართ შიშს სწავლობენ), **179*** (ზღაპრები ადამიანებისა და დათვების შესახებ), **210** (მამლის, ქათმის, იხვის, ქინძისთავის და ნემსის მოგზაურობა), **280A** (ჭიანჭველა და ჭრიჭინა), **2A** (კუდის მოგლეჯა), **2D** (ახალი კუდი), **37** (მელია, როგორც დედა

დათვის ძიძა), **43** (დათვი აშენებს ხის სახლს, მელია — ყინულის), **47D** (ძაღლს უნდა მგელს მიბაძოს), **56D** (მელია ეკითხება ჩიტს, რას აკეთებს ის მაშინ, როდესაც ქარი უბერავს), **62** (მშვიდობა ცხოველებს შორის — მელია და მამალი), **72D*** (ზღაპრები კურდღლების [ბაჭიების] შესახებ), **78** (უსაფრთხოების მიზნით ცხოველზე მიბმული სხვა ცხოველი), **80** (ზღარბი მაჩვის სოროში), **110** (კატაზე ზარის ჩამოკიდება), **113** (თაგვების მიერ კატის მეფედ არჩევა), **56A** (მელია აშინებს ჩიტს ხის მოჭრით და ბატყების დაჭერით), **30** (მელიის ეშმაკობით მგელი ორმოში ვარდება), **122B*** (ციყვი მელიას არწმუნებს ჭამამდე ილოცოს), **122F** („გასუქებამდე დამელოდე"), **126A*** (შეშინებული მგლები), **130A** (ცხოველები სახლს იშენებენ), **130B** (სიკვდილით შეშინებული ცხოველების გაქცევა), **159** (დატყვევებული გარეული ცხოველების მიერ თავის გამოსყიდვა), **178** (დაუფიქრებლობით მოკლული ეთგული ცხოველი) და **295** (ლობიო [თაგვი], ჩალა და ნახშირი).

ჩანს, რომ ქართული ზღაპრული რეპერტუარისთვის ყველაზე უფრო რელევანტური **15** (ნათლიის მიერ საჭმლის ქურდობა) ტიპია, შემდეგ მოდის **36** (მელია აუპატიურებს დათვს) და ა. შ.

ქართული ხალხური ცხოველთა ზღაპრების საარქივო ტექსტებზე მუშაობის პროცესში განსაკუთრებულ ყურადღებას ტიპთა კომბინაციები იპყრობს. ჩვენს მიერ გაანალიზებულ ცხოველთა ზღაპრებში ასახული კომბინაციები ამგვარია: **2D+2; 9+2; 9+170; 15+1+36; 15+1+2+41+30; 15+1; 20C+15; 20C+122D; 20D*+47B; 20D*+15; 20D*+122Z+47B+122A; 36+20D*; 36+68A+15*; 37+41+10***+2+2A; 72D*+56A; 106*+122Z; 122A+47B; 122D+122F+122C; 106*+47B+122A; 130B+130; 2015+123+122C+10***; 248+9+219E**+531+517.**

აქვე აღვნიშნავთ, რომ ერთ ტიპიანი ქართული ხალხური ცხოველთა ზღაპრების კომბინირებულ ტიპებთან მიმართებაში პროცენტული განაწილება, საარქივო მასალების მიხედვით, ასეთია:



ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ქართულ ფოლკლორულ რეპერტუარში უფრო მეტად მარტივი, ერთ ტიპიანი ზღაპრები გვხვდება, ვიდრე — კომბინირებული, რაც, სავარაუდოდ, ქართულ ზღაპრულ რეპერტუარში ცხოველთა ზღაპრის მარტივი კომპოზიით აიხსნება.

კომპარატივისტული ანალიზის საფუძველზე ასევე დადგინდა, რომ ქართული ხალხური ცხოველთა ზღაპრები კომბინაციაშია მხოლოდ თავისივე ბლოკის სხვადასხვა ან ანეკდოტთა ჯგუფის ტიპებთან (მაგ., **2015 — „თხას არ უნდა წავიდეს სახლში"**), თუმცა, ერთადერთ შემთხვევაში ფიქსირდება ცხოველთა ზღაპრის ტიპების ჯადოსნური ზღაპრის ტიპებთან კომბინაცია: **248+9+219E**+513+516.**

ამრიგად, ქართული ხალხური ცხოველთა ზღაპრების საარქივო ტექსტების ზღაპრის საერთაშორისო კატალოგთან კომპარატივისტული ანალიზი საინტერესო და მრავალფეროვან სურათს გვიჩვენებს. შედარებითი ანალიზის საფუძველზე დადგინდა, რომ ქართულ ფოლკლორულ რეპერტუარში, ისევე როგორც საერთაშორისოში, უფრო გავრცელებულია ერთ ტიპიანი ზღაპრები, ვიდრე — კომბინირებული, რაც, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ცხოველთა ზღაპრების მარტივი კომპოზიციით აიხსნება. ასევე საინტერესო სურათს იძლევა ქართულ ფოლკლორულ რეპერტუარში დადგენილი ცხოველთა ზღაპრების ტიპთა კომბინაციები და რელევანტურობა. აქვე აღვნიშნავთ იმასაც, რომ ქართულ ხალხურ ცხოველთა ზღაპრებს ეროვნული რეპერტუარისთვის დამახასიათებელი თავისებურებიც მრავლად აქვთ შეძენილი.

დამოწმებანი:

Gogiashvili, Elene. *Kartuli Zghap'rebi Akhal Saertashoriso K'atalogshi.* Kartuli Polk'lori, 3(XIX). Tbilisi: Gamomtsemloba "metsniereba", 2006 (გოგიაშვილი, ელენე. *ქართული ზღაპრები ახალ საერთაშორისო კატალოგში.* ქართული ფოლკლორი, 3XIX. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება", 2006).

Gogoladze, Tamari. *Tskhovelta Zghap'rebis Mxat'vruli Gaazreba.* Kartuli Polk'lori, 3(XIX). Tbilisi: gamomtsemloba"metsniereba", 2006 (გოგოლაძე, თამარი. *ცხოველთა ზღაპრების მხატვრული გააზრება.* ქართული ფოლკლორი, 3XIX. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება", 2006).

Virsaladze, Elene. *Zghap'ari.* Kartuli Khalkhuri Shemokmedeba, I. Tbilisi: Rustavelis Sakh. Kart. Lit. Inst'it'ut'is Gamomtsemloba, 1960 (ვირსალაძე, ელენე. *ზღაპარი.* ქართული ხალხური პოეტური შემოქმედება, I. თბილისი: რუსთაველის სახ. ქართ. ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 1960).

Virsaladze, Elene. Zghap'ris Siuzhet'ta Sadziebeli. Zghap'rebi Tsxovelebis Shesaxeb. *Lit'erat'uruli Dziebani.* Tbilisi: Saqartvelos SSR Metsnierebata Ak'ademiis Gamomtsemloba, 1959 (ვირსალაძე, ელენე. ზღაპრის სიუჟეტთა საძიებელი, ზღაპრები ცხოველების შესახებ. *ლიტერატურული ძიებანი,* XII. თბილისი: საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა გამომცემლობა, 1959.

Zanduk'eli, Pikria. *Ckhovelta Ep'osis St'iluri Taviseburebani. Ts'erilebi Sabavshvo Polk'lorze.* Tbilisi: Gamomtsemloba "Nak'aduli", 1980 (ზანდუკელი, ფიქრია. *ცხოველთა ეპოსის სტილური თავისებურებანი.* წერილები საბავშვო ფოლკლორზე. თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული", 1980).

Zanduk'eli, Pikria. *Kartuli Sabavshvo Polk'loris Sak'itkhebi.* Tbilisi: Gamomtsemloba "nak'aduli", 1977 (ზანდუკელი, ფიქრია. *ქართული საბავშვო ფოლკლორის საკითხები.* თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული", 1977).

Sikharulidze, Ksenia. *Nark'vevebi.* Tbilisi: St'alinis Sakhelobis Tbilisis Sakhelmts'ipo Universit'et'is Gamomtsemloba, 1958 (სიხარულიძე, ქსენია. *ნარკვევები.* თბილისი: სტალინის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1958).

Sikharulidze, Ksenia. *Kartuli Sabavshvo Polk'lori.* Tbilisi: St'alinis Sakhelobis Tbilisis Sakhelmts'ipo Universit'et'is Gamomtsemloba, 1938 (სიხარულიძე, ქსენია. *ქართული საბავშვო ფოლკლორი.* თბილისი: სტალინის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1938).

T'urashvili, Marine. *Kartuli Khalkhuri Tskhovelta Zghap'rebis T'ipologiuri Aanalizi Zghap'ris Saertashoriso K'atalogis ATU 15 T'ipis Kont'ekstshi.* Folk'lorist'ta Samecniero K'onperentsiis Masalebi, 49, 2013 (ტურაშვილი, მარინე. *ქართული ხალხური ცხოველთა ზღაპრების ტიპოლოგიური ანალიზი ზღაპრის საერთაშორისო კატალოგის ATU 15 ტიპის კონტექსტში.* ფოლკლორისტთა სამეცნიერო კონფენერციის მასალები, 49. შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2013.

Uther, Hans-Jorg. *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography.* Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia Academia Scientiarum Fennica, 2004.

Kurdovanidze, Teimurazi. *Kartuli Zghap'ari.* Tbilisi: gamomtsemloba "merani", 2002 (ქურდოვანიძე, თეიმურაზი. *ქართული ზღაპარი.* თბილისი: გამომცემლობა „მერანი", 2002).

Chikovani, Mikheili. K*artuli Polk'lori.* Tbilisi:gamomtsemloba "sakhelgami", 1946 (ჩიქოვანი, მიხეილი. *ქართული ფოლკლორი.* თბილისი: გამომცემლობა „სახელგამი", 1946).

Chikovani, Mikheili. *Zghap'ris Strukt'uruli Analizi.* Polk'loris Teoria da Ist'oria, VIII. Tbilisi: gamomtsemloba "sakhelgami", 1946 (ჩიქოვანი, მიხეილი. *ზღაპრის სტრუქტურული ანალიზი.* ფოლკლორის თეორია და ისტორია, VIII. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება", 1946).

Choloq'ashvili, Rusudani. *Zghap'ari da Sinamdvile.* Tbilisi: gamomtsemloba "nek'eri", 2009 (ჩოლოყაშვილი, რუსუდანი. *ზღაპარი და სინამდვილე.* თბილისი: გამომცემლობა„ნეკერი", 2009).

Choloq'ashvili, Rusudani. *Udzveles Rts'mena-Ts'armodgenata K'vali Khalkhur Zghap'rul Ep'osshi.* Tbilisi: gamomtsemloba "nek'eri", 2004 (ჩოლოყაშვილი, რუსუდანი. უძველეს რწმენა-წარმოდგენათა კვალი ხალხურ ზღაპრულ ეპოსში. თბილისი: გამომცემლობა „ნეკერი", 2004.

Choloq'ashvili, Rusudani. *Tskhovelta Zghap'rebis Mtavari Gmiri – Melia..* Kartuli Polk'lori, 3(XIX). Tbilisis: gamomtsemloba "metsniereba", 2006 (ჩოლოყაშვილი, რუსუდანი. *ცხოველთა შესახებ ზღაპრების მთავარი გმირი — მელია.* ქართული ფოლკლორი, 3(XIX). თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება", 2006).

Choloq'ashvili, Rusudani. *Tskhovelta Eposi.* Tbilisi: gamomtsemloba "nek'eri", 2005 (ჩოლოყაშვილი, რუსუდანი. *ცხოველთა ეპოსი.* თბილისი: გამომცემლობა „ნეკერი", 2005).

Choloq'ashvili, Rusudani. *Tskhovelta Eposis K'lasipik'atsia da Siuzhet'uri Sadziebeli.* Kartuli Polklori, 2(XVII). Tbilisis: gamomtsemloba "metsniereba", 2004 (ჩოლოყაშვილი, რუსუდანი. ცხოველთა ეპოსის კლასიფიკაცია და სიუჟეტური საძიებელი (კუმულაციური ზღაპრები და ზღაპრები ცხოველთა შესახებ). ქართული ფოლკლორი, 2(XVII). თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება", 2004).

Marine TuraSvili
(Georgia)

Several Questions of the Comparative Analysis of the Georgian Animal Tales
(According to the Archive Materials)

Summary

Key words: animal tale, comparative analysi, archive material, type, relevance, combination.

Animal tale is one of the important groups of folktales having its characteristic form and content. Active collecting of the Georgian animal tales as well as of other types of folktales has been started from the second half of XX century, though many valuable texts were recoreded in XIX century.

Looking through the history of the investigation of the Georgian animal tales we can perceive variety of investigations. At the end of XIX centery A. Khakhanashvili took the attantion to the animal tales. Late on this problem worked M. Chikovani, A. Tsanava, E. Virsaladze, P. Zandukeli, T. Kurdovanidze, R. Cholokhashvili. Their Researches showed the significance of the animal tales and the great interest of the scientists to the animal tales revealed for this reason.

It must be marked out that E. Virsaladze made the first systematization of the Georgian animal tales. The work was continued by T. Kurdovanidze and R. Cholokhashvili.

In 2010-2012 under the support of Shota Rustaveli National Science Foundation was realized the project "Electronic Platform of the Comparative Analysis of the Georgian Folk Prose" in the frame of which were studied the animal tales kept in the Folklore Archive of Shota Ruataveli Institute of Georgian Literature. Electronic programme created under the project *(http://www.folktreasury.ge/Folklore)* made it possible to analize the episodes of the tales and to compare them with the catalogue of the Types of International Folktales. Result of the investigation is presented in the above mentioned electronic programme, which gives an opportunity for the wide-seale investigations of the comparative study of the Georgian folk repertoire.

The investigation showed that in the Georgian animal tales the dominant is the block of wild animals ATU 1-99. The Electronic programme gave an opportunity to disclose the relevance of the types of the animal tales which is not reached by the catalogue of the Types of Internationale Folktales. Here are demonstrated the most popular types of the Georgian animal tales: **15** ("The Theft of Food by Playng Godfather"), **36** ("The Fox Rapes the She-Bear"), **20D*** ("Piligrimage of the Animals"), **170** ("The Fox Eats His Fellow-Lodgers"), **47B** ("The Horse Kicks the Wolf in the Teeth"), **130** ("The Animals in Night Quarters"), **219E*** ("The Old Man Has a Rooster, the Old Women a Hen"), **2** ("The Tail-Fisher"), **9** ("The Unjust Partner"), **1** ("The Theft of Fish"), **103** ("War between Wild Animals and Domestic Animals"), **106*** ("The Wolf and the Hog"), **122A** ("The

Wolf (Fox) Seeks Breakfast"), **122C** ("The Sheep Persuades the Wolf to Sing before He Eats Him"), **122Z** ("Other Rriks to Escape being Eaten"), **123** ("The Wolf and the Kids"), **10***** ("The Fall over the Edge"), **15*** ("The Fox Entices the Wolf Away from Hus Booty"), **20C** ("The Animals Flee in Fear of the Ebd of the World"), **41** ("The Wolf Overeats in the Caller"), **51** ("The Lion's Share"), **68A** ("The Jug as Trap"), **77** ("The Stag Admires Himself in a Spring"), **122D** ("Caught Animal Promises Captor Better Prey"), **124** ("Blowing the House In"), **157** ("Animals Learn to Fear Men"), **179*** ("tales Bear Pursues the Man"), **210** ("Rooster, Hen, Duck, Pin and Needle og a Journey"), **280A** ("The Ant and the Cricket"), **2A** ("Torn-Off Tails"), **2D** ("The New Tail"), **37** ("The Fox as Nursemaid for the mother Bear"), **43** ("The Bear Build a House of Wood; the Fox, of Ice"), **47D** ("The Dog Wants to Imitate the Wolf"), **56D** ("Fox Asks Bird What She Does When Wind Blows"), **62** ("Peace among the Animals – the Fox and the Rooster"), **72D*** ("Tales about Hares"), **78** ("Animal Tied to Another for Safety"), **80** ("The Rebounding Bow:), **110** ("Belling the Cat"), **113** ("The Mice Choose Cat as King"), **56A** ("The Fox Threatens to Cut Down the Tree and Gets Young Birds"), **30** ("The Fox Tricks the Wolf into Falling into Pit"), **122B*** ("The Squirrel Persuades the Fox to Play before Eating"), **122F** ("Wait till I am Fat Enough"), **126A*** ("The Frightened Wolves"), **130A** ("Animals Build Themselves a House"), **130B** ("Fleeing Animals Threatened with Death"), **159** ("Captured Wild Animals Ransom Themselves"), **178** ("The Faithful Animal Rashly Killed") da **295** ("The Bean (Mouse), the Straw and the Coal").

As we see for the Georgian animal tales the most relevant is ATU 15 (The Theft of Food by Godfather) type tales, after them comes ATU 36 type (The Fox Rapes the She-Bear).

In the tales kept in the Folklore Archive most common combinations are: **2D+2; 9+2; 9+170; 15+1+36; 15+1+2+41+30; 15+1; 20C+15; 20C+122D; 20D*+47B; 20D*+15; 20D*+122Z+47B+122A; 36+20D*; 36+68A+15*; 37+41+10***+2+2A; 72D*+56A; 106*+122Z; 122A+47B; 122D+122F+122C; 106*+47B+122A; 130B+130; 2015+123+122C+10***; 248+9+219E**+531+517.**

According to the archive texts in the Georgian folk repertoire animal tales are not complex they are one-motif type rather than multi-motif creating simple composition of the tale.

Comparative study of the texts showed that the compound texts have combinations with their block type or anecdote types (e. g. 2015 – The Goat Who Would not Go Home) tales. There is only one case of combination with the tale of magic: **248+9+219E**+513+516.**

Thus the comparative study of the Georgian animal tales kept in the folklore archive depicted that the Georgian repertoire contains one-type tales rather than combined ones, which as a in consequence makes composition of the tales simple. There must be indicated also relevance and type combinations of the Georgian tales as well as many peculiarities characteristic to the national folk repertoire.

И.И.МОДЕБАДЗЕ
(Грузия)

Трансмутация в семиотическом пространстве современной грузинской культуры («Путешествие/Прогулка в Карабах»)

Втупление. ***От экранизации к трансмутации***

Возможность перенесения на экран литературных произведений сразу же привлекла внимание создателей игрового кино. Поскольку легче всего поддается визуализации сюжетная фабула/последовательность событий/, на первых порах развития молодого искусства более удачными получались фильмы по произведениям с динамичным сюжетом, что же касается сложных философских и психологических подтекстов – они как бы оставались за кадром. Именно в тот период и сложился известный стереотип восприятия: «кино не способно полностью отобразить роман: упрощение неизбежное следствие экранизации». Однако это не остановило ни режиссеров, ни актеров, которые вновь и вновь брались за экранизацию «сложных» произведений и поиск новых выразительных средств раскрытия характеров. Именно поэтому в истории кино найдется немало примеров экранизации одних и тех же произведений. Но если когда-то, на заре развития киноискусства, под экранизацией (перенесением на экран литературного произведения) понималось киноповествование, подразумевающее иллюстративное следование литературному тексту, то по мере развития и усложнения киноязыка менялись и предъявляемые к созданию фильма требования. На сегодняшний день кино как вид самостоятельного изобразительного искусства – это сложная коммуникативная и эстетическая система, обладающая собственной спецификой и особой кинематографической образностью. Поэтому современное понимание экранизации литературных произведений, т.е. перевод литературного текста в кинотекст (перевод с языка одного искусства на язык другого) осмысляется в качестве одного из видов трансмутации - межсемиотического перевода.

Как и любой перевод, процесс создания фильма-экранизации «является искусством перевыражения, но он не "вторичное искусство". – По словам Н.К. Гарбовского, - переводчик не репродуцирует подобно копиисту уже существующее речевое произведение <...> искусство его не в том, чтобы повторить нечто уже созданное. Его искусство в том чтобы создать новое произведение». При этом ученый рассматривает в одном ряду такие виды межсемиотического перевода как «постановку кинофильмов и спектаклей, создание опер и балетов по литературным произведениям, живопись на библейские и другие литературные сюжеты и многие другие»* (Гарбовский 2007: 357). «Экранизация – это всегда "притяжение-

* Курсив наш – ***И.М.***

отталкивание" двух языков, природа которых изобразительна, но изобразительность эта различна. Видеоряд, даже если он предполагает простую иллюстрацию, уже есть работа по перекодированию информации, переводе ее в другой режим, режим видимого, перевода вербально воображаемого в визуальное, позиционирующее себя как реальное. "Столкновение" разных текстов создает ситуацию, рождающую новый смысл» (Немченко 2013: 170).

Создание фильма-экранизации (перенос на экран произведений других видов искусств) - творческий процесс, включающий активное участие творческого «Я» сценариста, режиссера, актеров, оператора и всей съемочной группы и, прежде всего, *понимания* ими экранизируемого произведения. Процесс понимания в данном случае включает герменевтическое раскрытие смыслов литературного текста, а сам акт понимания реализуется в его интерпретации. Как «интерпретацию вербальных знаков посредством невербальных знаковых систем» определяет трансмутацию (или межсемиотический перевод) и Толковый переводоведческий словарь (Нелюбин 2003: online). Именно поэтому все чаще мы встречаем в названиях фильмов уточнения типа «по мотивам», в то время как сами названия видео интерпретаций отличаются от заглавия экранизируемых произведений, что подчеркивает наличие дистанции между первичным (литературным) и кинотекстом.

Сущность интерпретации П.Рикер определяет как «работу мышления, которая состоит в расшифровке смысла, стоящего за очевидным смыслом, в раскрытии уровней значения, заключенных в буквальном значении», т.е. обнаружении «множественности смыслов» (Рикер 1995: 18). Поскольку литературный текст, как правило, не подразумевает очевидных, буквальных, значений, его восприятие/понимание является допускающим различные толкования поливалентным интерпретационным актом, при котором воспринимающее сознание (читателя), активно включая воображение, создает свой собственный текст. Таким образом, понимание литературного текста – «это встреча двух текстов – готового и создаваемого, реагирующего, текста, следовательно, встреча двух субъектов, двух авторов. Текст - не вещь, а поэтому второе сознание, сознание воспринимающего, никак нельзя элиминировать или нейтрализовать» (Бахтин 1979: 285). Соответственно, художественная интерпретация понимается как коммуникативный акт, в котором «всегда сохраняется разность и неслиянность» стремящихся к сближению, но не сливающихся «голосов» (Бахтин 1961: 364).

В отличие от процесса понимания литературного текста, где мы имеем дело с двумя основными авторами (писатель-читатель), экранизация подразумевает множественность интерпретационных голосов, что «связано не только с природой художественного текста, но и с коллективным характером кинематографического процесса. Режиссер, обращающийся к литературному произведению, выступает в роли читателя, и это первый уровень интерпретации текста, вторичная интерпретация связана с подбором актеров, визуализирующих представление автора о персонажах, характере художественного пространства, но, в свою очередь, сами актеры тоже выступают субъектами интерпретационного процесса, наконец, зритель/зрители

замыкают интерпретационную цепочку. Зрительские интерпретации – бесконечный процесс сопоставления своих представлений о литературном тексте, системы ожиданий, связанных с собственным опытом толкования» (Немченко 2013: 169-170).

П.Рикер особо отмечал, что у интерпретации «глубокий замысел – преодолеть дистанцию, отделяющую читателя от <...> текста, чтобы поставить его на один с ним уровень и таким образом включить смысл этого текста в нынешнее понимание, каким обладает читатель» (Рикер 1995: 4). Это положение вполне применимо и к истории экранизации романа Аки Морчиладзе «Путешествие в Карабах» (подробнее о значимости и художественной функции интерпретации см.: Модебадзе 2012: 153-170).

«Путешествие в Карабах» - «Прогулка в Карабах»

В 1992 году состоялся дебют одного из самых популярных современных грузинских писателей: Ака Морчиладзе (Гиорги Ахвледиани) опубликовал самиздатом «*Путешествие в Карабах*». Но широкую известность писателю принес его второй роман - «Собаки с улицы Палиашвили», 1995 (в 1999 г., адаптированный под пьесу, он был поставлен на сцене театра Ахметели). Оглядываясь назад, можно сказать, что первый роман молодого автора прошел почти незамеченным: позднее писатель вспомнит, как экземпляры романа «даже через год целыми упаковками кидали из окна в машину, собиравшую мусор: потому что не знали, куда их деть»* (მორჩილაძე 2004: 5). Однако впоследствии ситуация изменилась: «Путешествие в Карабах» было дважды переиздано - в 2004 и 2013 годах. Хронология подтверждает: рост популярности романа совпадает с историей его экранизации**. В 2005 режиссер Леван Тутберидзе заканчивает снимать свою киноверсию романа Аки Морчиладзе – так родилась «*Прогулка в Карабах*». По словам кинокритика Лелы Очиаури, «и в коммерческом, и в творческом плане фильм оказался успешным»: «тогда (в 2005 г. – *И.М.*) его посмотрело в Грузии "рекордное" количество зрителей (50 000 зрителей за один месяц, и это в одном/двух имеющихся в то время кинотеатрах)» (ოჩიაური 2010: online). В том же, 2005 г., фильм получил Гран-при «Золотая лоза» на 14-м Открытом фестивале стран СНГ и Балтии «Киношок» в Анапе.

Начиная с этого момента, в читательском сознании происходит определенная коррекция восприятия – на рецепцию литературного текста накладывают свой отпечаток талантливая режиссура и колоритная актерская игра. За первым фильмом последовали два других: «Карабах-2: Зона конфликта», 2009 (реж. Вано Бурдули) и «Карабах-3: Последняя прогулка», 2012 (реж. Заза Урушадзе). Фильмы составили кино-трилогию, но только первый из них интерпретирует литературный текст.

Прозаический текст и его киноверсия не идентичны. И это вполне закономерно. Первую публикацию романа и создание фильма разделяют 13 лет. За эти годы завершился процесс становления творческой индивидуальности писателя,

* Здесь и в дальнейшем перевод с грузинского ***И.М.***

** Сопоставим даты переиздания романа (2004, 2013) с датами выхода на экран фильмов трилогии:
2005 г. - *«Прогулка в Карабах»* (реж - Леван Тутберидзе);
2009 г. - *«Карабах-2: Зона конфликта»*, (реж. Вано Бурдули);
2012 г. - *«Карабах-3: Последняя прогулка»* (реж. Заза Урушадзе).

определилась специфика его художественного стиля, который, несмотря на ряд характерных отличий, в целом, относится к постмодернистскому типу художественного мышления. И фильм Левана Тутберидзе, в котором писатель (совместно с Иракл. Соломонашвили) выступил уже в роли сценариста, отразил этот процесс. В результате сотворчества сценариста/писателя, кинорежиссера и актеров был создан своеобразный синтез художественно-изобразительных возможностей словесного и кино искусства. Так началась новая, экранная жизнь «Путешествия в Карабах». Как правило, экранизация значимо воздействует на рецепцию литературного произведения читателями/зрителями, которым кино-текст предлагает свою версию интерпретации глубинных смыслов текста. Рассмотрение трансмутации в диахроническом срезе семиотического поля грузинской культуры позволяет расценивать *Путешествие/Прогулку в Карабах* как некий культурный феномен. Исходя из этого, мы считаем возможным рассматривать роман в его развитии: литературный текст → кинотрилогия.

Заглавие произведения: «доминанта смысла»

Заглавие произведения создается специально для данного текста и, являясь составной частью этого текста, принадлежит только ему одному. Оно несет особую смысловую нагрузку. О смысловой наполненности заглавия, делающей его уникальной информативной частью произведения, литературоведы писали неоднократно, начиная с 30-ых годов. Л.С.Выготский называл заглавие «доминантой смысла». В.А.Кухаренко утверждает, что заглавие содержит «главную, а часто единственную формулировку авторского концепта». По словам Н.Ю.Веселовой, «представление о том, что заглавие конденсирует смысл текста можно рассматривать как аксиому, выдвигая которую исследователи предлагают множество терминов, подкрепляющих самоочевидность этого утверждения, ссылаясь на то, что заглавие – "ключевое слово", "сильная позиция текста", "однофразовый текст"» (Веселова, Овчаренко 2011:205). Исходя из этого, правомерно было бы полагать, что заглавие романа Аки Морчиладзе однозначно указывает и на его жанр. Однако «Путешествие в Карабах» сложно было бы причислить к жанру *путешествий* в современном наполнении этого термина. Роман не является травелогом: он не содержит описания реального путешествия и впечатлений от «чуждых» путешественнику реалий (писатель не бывал в Карабахе). Читатель не найдет в этом романе ни размышлений об истории и культуре описываемого края, национальном характере, обычаях и нравах его жителей, ни какой-либо иной, характерной для этого жанра информации.

Это несоответствие было тонко подмечено создателями фильма, и, в отличие от романа, он вышел уже под названием не «*Путешествие*», но «*Прогулка* в Карабах». На первый взгляд разница не очень большая, но именно эта подмена реально возможного /путешествие/ абсурдным /*прогулка* в *охваченный войной* Карабах/, задает тон, маркирует направленность интерпретации, наглядно указывая на смещение кино-текста от реалистического к постмодернистскому художественному

дискурсу. И если в литературном нарративе игровой момент лишь намечен, в фильме, благодаря акцентированию ряда подтекстов, он проступает более явно.

Следует особо оговорить, что в первом романе Аки Морчиладзе, признанного впоследствии мастером постмодернистской текстовой игры, грань между реалистической повествовательностью и постмодернистской иронией настолько тонка, что становится явной лишь по прошествии многих лет, когда мы можем судить о произведении в общем контексте творчества писателя. В свое время именно оценка романа с позиции принадлежности реалистическому дискурсу стала причиной упреков, высказанных в адрес создателей фильма некоторыми критиками. В частности, в 2009 г. киновед Нино Деканосидзе, обыгрывая в названии своей статьи маркер жанра («Путешествие Аки Морчиладзе в кино»), упрекала режиссера Левана Тутберидзе в излишней стилизации, в том, что он «из произведения, в котором достаточно реалистично и драматично воссоздается боль целого поколения, получил надуманный, поверхностно приближенный к действительности, полный полу-колоритными персонажами, фильм»* (დეკანოსიძე 2009: online). Полагаем, этот упрек был бы совершенно справедлив, будь роман однозначно реалистическим произведением, а кинотекст – точно следующей за пратекстом копией/репродукцией, но это не так. Рассматривая проблему экранизации как интерпретационного процесса, О.Аронсон обращает внимание на непродуктивность сравнения литературы и кино по принципу сходства и расхождения оригинала и копии, где «позиция литературы всегда оказывается доминирующей, поскольку она и есть подлинник. В этом случае киноэкранизация всегда оказывается вторичной, поскольку традиционная культура отдает предпочтение оригиналу. При таком подходе любая экранизация оказывается беднее литературной основы» (Аронсон 2007: 136). Кроме того, как мы уже отметили, ретроспективная оценка специфики авторемы Аки Морчиладзе в общем контексте творчества писателя показывает, что художественную специфику романа нельзя рассматривать в рамках нормативов реалистической художественности. Впрочем, и к постмодернистским произведениям этот роман, как и фильм, причислить было бы сложно: и в книге, и на экране можно выделить как реалистические, так и постмодернистские художественные приемы, которые в каждом конкретном случае требуют оценки с учетом этого обстоятельства.

Архитектоника и жанровая специфика

«Возможность добиться воздействия на убеждения, настрой и ценности общества и индивидуума содержится в самом механизме построения художественных образов, сюжетов и мотивов, а также в специфическом механизме их восприятия и осмысления. Точкой переплетения всех аспектов художественного акта, где объединяются специфические способы построения художественного дискурса с его общественными функциями, т.е. специфического способами воздействия на формирование поведенческого настроя и ценностей, является жанр» (Панов 2013: 154).

* Курсив наш – ***И.М.***

Анализ архитектоники сюжета позволяет интерпретировать «Путешествие в Карабах» как современный инвариант романа-*странствия*. Это - повесть о сложном процессе взросления: психологическом, нравственном и общественном становлении личности главного героя, которая по своей жанровой структуре во многом следует модели Bildungsroman (романа воспитания), точнее одной из его разновидностей – т.н. *романа становления*.

В Тбилиси разгар гражданской войны (блок-посты, пикеты, комендантский час); вовлеченные в борьбу за будущее страны «отцы» и пытающиеся жить своей личной жизнью «дети» ... Главные герои - представители разных типов выросшей в тепличной обстановке советского детства грузинской молодежи. Они живут в собственном микромире личных переживаний, потрясаемом классическими для их возраста проблемами.

Гио – интеллигентный образованный юноша из обеспеченной семьи, занимающей определенное положение в обществе того времени. На первый взгляд, его характер довольно-таки противоречив: он – инертен, пассивен и агрессивен одновременно. Юношеский максимализм и свойственная возрасту агрессия против «взрослого мира» усиливаются тем, что Гио не приемлет общества «отцов» и его правил в целом. Отцы (в том числе и его собственный) воспринимаются им как некая особая «каста», жизнь и идеалы которой построены на лжи и притворстве. В то же время, полностью завися от своей семьи, он не способен к активному бунту против устаревших, на его взгляд, нравственных стандартов и поведенческих норм, и в этом смысле он *пассивен*. Таким образом, в характере этого персонажа, достаточно типичном для определенной возрастной группы своего времени, одновременно сконцентрированы и оба основополагающих принципа постмодернистской поэтики – *Пустота* и принцип *Недеяния*. Вот как оценивал ведущую черту характера своего героя сам писатель: «*Агрессия* исходит от *пустоты*, невежества и гордыни. <...> Когда человек *не знает* [не понимает, что происходит – ***И.М.***], он сквернословит и ругается. Потом старается что-то понять, и с этого начинаются его несчастья. <...> Этот герой как будто догадывается, что должен быть свободным человеком, *но не знает, как этого добиться*»* (ჭორჭილაძე 2004: 5-6).

Юноша трагически переживает первую любовь: ни отец, ни мачеха не способны понять и поддержать его. Он ощущает себя одиноким во враждебном «мире отцов» и остро переживает проходящую на грани полного отчуждения внутреннюю дистанцию, толкающую его к отмежеванию от родного отца. Невольно вспоминается рассуждение Гр. Робакидзе о «родовой памяти», понимаемой как внутренняя связь отца и сына. В частности писатель отмечает, что «на Востоке знают, какое место в семье занимает отец. Он – семя оплодотворяющее, он – космическое начало». И, если «в доме нарушена "родовая память"», то, по мнению Гр. Робакидзе, это равноценно тому, чтобы «возненавидеть само Творение», такой человек «лишен радости жизни» и «неспособен любить» (Робакидзе 2001: 8-9). К счастью, разлад Гио

* курсив наш – ***И.М.***

с отцом не доходит до этой стадии, но его внутреннее состояние недвусмысленно указывает на то, что, сохраняя «способность любить», он, тем не менее, находится на грани утраты «радости жизни». Будучи не в состоянии мириться со всем тем, что символизирует, как представитель своего поколения, Тенгиз, и, одновременно, не имея воли бороться и защитить то, что ему дорого, Гио неосознанно дистанциируется от реальной жизни. И, конечно же, его мало волнует происходящее в родном городе – он воспринимает Тбилисскую войну как некое театрализованное действо – подобие развлечения «отцов». Мучительно цепляясь за возвышенные идеалы Дружбы и Любви, юноша полностью погружен в мир собственных переживаний …

Полная противоположность Гио – его лучший друг Гоглико. Эпатажная жизнерадостность, беспечность прямодушного, смешливого и недалекого шалопая – защитная реакция упорно не желающего взрослеть юноши, его личный метод отстранения завесой наркотического дыма от проблем «взрослой жизни».

Согласно традициям жанра, для *становления* личности героя, он должен покинуть привычное окружение и отправиться в *странствие*, и, хотя Тбилиси в баррикадах сложно назвать «привычным», тем не менее, поскольку даже гражданская война оказалась неспособной вырвать молодых людей из их субъективного микромира, писатель отправляет их … в Карабах. Поддавшись на уговоры Гоглико, Гио соглашается поехать в Азербайджан за наркотиком, но друзья сбиваются с дороги и в поисках азербайджанской деревни случайно попадают в зону военных действий, где их задерживает азербайджанский военный патруль. С этого момента пути молодых людей расходятся: Гоглико остается пленником азербайджанцев, а Гио вместе с другими пленными, освобожденными во время боевой операции, оказывается на территории армянской военной части. Это узловой момент развития сюжета – молодые люди не только оказываются *вне* привычной обстановки, но и в полном *одиночестве* среди *не*знакомых им раннее людей. Следуя капризам судьбы, они переживают различные приключения/испытания (частая смена ситуаций в стиле приключенческого романа способствует созданию увлекательно динамичного нарратива). Окончательно определяется расстановка приоритетов: становится совершенно ясно, *главный герой - Гио.* Именно ему предстоит пережить вымышленно-реальное и духовное *странствие*. Что касается Гоглико, его дальнейшая судьба, вернее, судьба созданного актером Мих. Месхи яркого экранного образа, определится лишь в заключительном фильме кино-трилогии. Несмотря на то, что фильмы трилогии невозможно отнести к какому-либо одному конкретному кино-жанру (их относят как к боевикам, так и к мелодраме, драме, комедии, приключенческим фильмам и др.), в целом можно утверждать, что во всех фильмах трилогии сохраняется и первоначальная жанровая схема Bildungsroman. Именно поэтому взросление /становление личности/ этого (уже кино-) персонажа становится возможным лишь в фильме «Последняя прогулка», когда после трагической гибели Гио к нему переходит функция главного героя.

Художественно-исторический хронотоп и «карабахский» контекст

Живя на территории армянской военной части, Гио общается с ополченцами, становится невольным свидетелем военных эпизодов, знакомится с людьми, судьбы которых искалечила война. На экране образы персонажей-армян воссоздают приглашенные армянские актеры. Это – Рафик, бывший афганец, теперь воюющий за Карабах (акт. Артаваз Палоян); Армен (акт. Левон Чидилян*)* и многие другие. Ими движут вечные человеческие чувства: патриотизм и желание отомстить за погибших друзей и родственников. В этом смысле чрезвычайно колоритным представляется образ Дяди Сурена (акт. Аветик Саносян*)*. Милейший, доброжелательный, гостеприимный старик ... живет ради мести: потеряв в Карабахе любимого сына, Дядя Сурен остался помогать бойцам - он занялся хозяйством и охраной пленных.

Врываясь в субъективную реальность, художественно-исторический хронотоп симулятивного пространства (правдоподобного* подобия) Карабаха рушит условные границы личностной вселенной Гио. Юноше сложно разобраться в переплетении судеб встреченных людей. Реалии военной жизни, оставляя ощущение подобия шизофренического дискурса, подавляюще действуют на его психику. Он чувствует себя пленником, «но он не пленник: ни партизан, ни собственного города, который замучил его своими правилами и ложью. Просто он не знает, что мир очень большой и можно, не прощаясь, куда-нибудь уйти, уйти не только пешком, но и мысленно» (მორჩილაძე 2004: 5). *Не зная*, безвольно плывя по течению, Гио ощущает себя пленником - пленником истории, пленником неудачного стечения обстоятельств, пленником собственной беспомощности и полной неспособности разобраться в сложной политической реальности своего времени: «*Я знаю, что ничего не знаю, ничего не понимаю в этом мире. Я знаю, что живу тем, что ничего не значит. Ухожу, прихожу, валяюсь в кресле, курю сигареты и треплюсь*»** (63). Неожиданно на его душу нисходит покой. «*Не знаю, что тому виной - то, что произошло в последние дни, или вообще все вместе, но мне хорошо. Боюсь об этом думать, сказать вслух, но именно это отпечаталось в моем мозгу. Мне хорошо*» (63). На экране ощущение покоя подчеркивает пустынный «карабахский» пейзаж, снятый в Цалкинском районе Грузии.

«*Хорошо быть одному. Необходимо. Можно подумать спокойно*» (63). Это именно то, что нужно Гио и чего он был лишен в своей бесцельно-суматошной тбилисской жизни – остаться наедине с самим собой, заглянуть себе в душу и понять, что для него главное в жизни. В фильме особо подчеркивается грань между его прежней жизнью и нынешним состоянием: внутренние переживания героя акцентируются именно во второй части фильма – в той, действие которой происходит в Карабахе. «Реальность» охваченного войной Карабаха открывает юноше глаза

---

* Впрочем, в правдоподобии некоторых моментов сомневался и сам писатель. В частности, он пишет: «Сомнительно, что так могло бы произойти в жизни» - (მორჩილაძე 2004: 6).

** В дальнейшем цитаты из Путешествия в Карабах» Аки Морчиладзе цитирую по изданию Ak'a Morchiladze. Mogzauroba Q'arabaghshi. Tbilisi: Bakur Sulak'auris gamomcemloba, 2004 (აკა მორჩილაძე. მოგზაურობა ყარაბაღში. თბილისი: ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2004) с указанием страниц в скобках; перевод с груз. – ***И.М.***

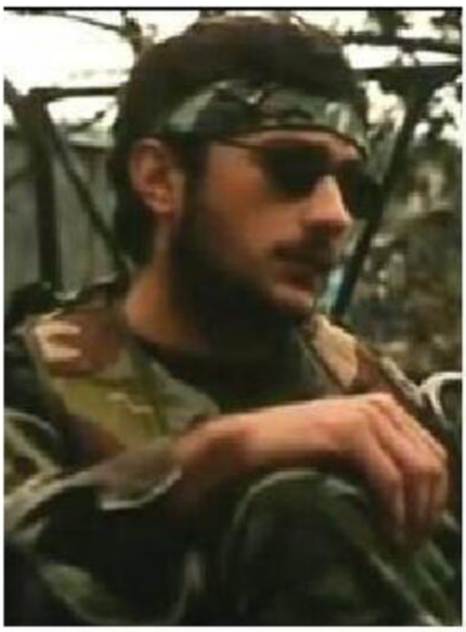
на жестокость Войны как таковой, помогает осознанию трагедии Тбилисской войны, ставит перед необходимостью найти собственное место в этой, чуждой его внутреннему миру, но тем не менее существующей в художественном пространстве произведения, объективной реальности.

В «карабахском» контексте протекает мучительный процесс внутреннего освобождения: герой взрослеет, осознает потребность в независимости и потенциальные возможности собственного Я: *«Я не муравей, я – человек!»* (81). *Пассивность* уступает место потребности действовать, однако он не видит в реальности «горячих точек» иного пути, чем агрессия – вооруженное сопротивление… По словам автора, когда человек движим «агрессией, все мутнеет, и все видишь в одном цвете. В то же время все не может быть одинаковым. Как говорили в одном из старых фильмов, всегда есть выбор. Все дело в том, что не осмеливаешься, а потом срываешь зло на других. Думаю, эта книга об этом» (მორჩილაძე 2004: 7). «Это история агрессии, которая когда-нибудь закончится. Я полагаю, что закончится, а как вы думаете, пусть так и будет» - обращается к читателям писатель в 2004 году (მორჩილაძე 2004: 6). Тогда же, в период работы над созданием фильма, Ака Морчиладзе напишет: «Там, где Христианство, там нет поколений и "борьбы отцов и детей"» (მორჩილაძე 2004: 6). На экране мысль о несовместимости Христианства с братоубийством высказывает Вартан (акт. Гагик Мелкумов).

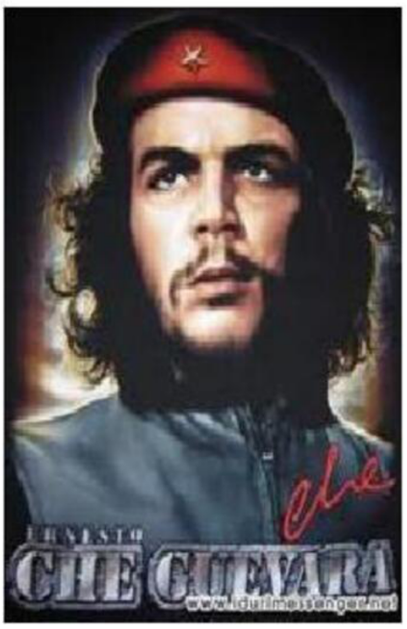
Таким образом, в романе (и на экране), армяно-карабахский контекст несет важную смыслополагающую художественную функцию. По структуре произведения почти половина действия происходит на армянской территории среди персонажей-армян, и по традициям романа-странствия это должно было привести к сопоставлению *своего* и *чужого*. Но ничего подобного не происходит. Писатель не пытается создать имаго армянина, не описывает бытовые реалии или национальные традиции, отличные от привычных главному герою. Дистанциированность, прежде всего, определяют не национальные различия, но внутреннее состояние героя: не желая принимать окружающий мир вообще, Гио пытается оградить свою рушащуюся под напором внешних факторов личностную вселенную и отстоять свое право на самоутверждение.

Внутреннее состояние героя подчеркивает грим/камуфляж: Гио преображается. Не участвуя в боевых операциях/налетах, более того, не имея информации о проводимых военных действиях (ведь он *гость*, а не боец), юноша одевается в военную форму. Следует особо отметить, что характерной чертой нарратива являются множественные отсылки к информационному полю т.н. «экранной культуры» того времени: саунд-трекам, телепередачам, кино- и мультфильмам, с героями которых часто отождествляет/противопоставляет себя Гио. Игровой момент поведенческой модели персонажа подчеркивается в романе в диалоге с русской журналисткой: бравируя перед молодой женщиной своим псевдовоенным прошлым (намек на то, что он, как и Рафик - «афганец»), на вопрос «*Кто ты?*» юноша довольно-таки резко отвечает «*Голубой солдат*». Читателю он поясняет: «*фильм есть такой, американский, про индейцев*» (86). За годы, прошедшие с момента написания

книги, этот фильм давно забыт, а слово «голубой» обрело четко выраженную коннотацию, ассоциирующуюся с сексуальной ориентацией, и в сценарии маркер киноперсонажа был изменен: экранный Гио отвечает - «*Джеймс Бонд*». При этом его внешность «подгоняется» под облик Че Гевары (которого ему напоминает один из армянских бойцов) и, одновременно, под хорошо всем знакомый грим Рембо / Сильвестра Сталлоне/. В «новом образе» Гио удачно сочетаются иконические черты обоих: усы и борода Че Гевары, налобная повязка и сосредоточенный, подчеркнуто «суровый» взгляд Сталлоне. Последний штрих - солнцезащитные очки - типичная деталь облика многих голливудских героев.







Внешне подражая героям голливудских боевиков, Гио как бы примеряет на себя маску собирательного киноперсонажа - облик супер-солдата. Но суть от этого не меняется – на войне Гио лишь сторонний зритель. Он пытается понять, что есть *Добро* и что есть *Зло* (ведь именно ради победы Добра борются со Злом голливудские супер-герои). А для этого ему, прежде всего, необходимо понять, что есть *Война*. В фильме подчеркивается, что для Гио происходящее в Карабахе и то, что происходит в те же дни в Тбилиси – явления одного ряда. Это – Война, обще-кавказская боль, события, имеющие значимость не для одного какого-либо народа, но «*для всего мира*». В отличие от романа, где это лишь намечено, в киноинтерпретации четко ощущается размыв пространственно-временных границ - то, что позднее станет ведущей характеристикой хронотопа второго фильма трилогии («Карабах-2: Зона конфликта»), действие которого происходит в период Абхазской войны. Оставаясь за текстом, симулятивный Карабах все время напоминает: горячая точка не только Абхазия, зона конфликта – весь Кавказ.

Знаменательным представляется, что освобожденный из азербайджанского плена экранный Гоглико также появляется в ином облике – он облачен в чрезвычайно эпатажный, карнавально-гротескный наряд. Являя собой одну из форм отрицания реальной жизни и общепринятых норм общения, карнавализация органично вписывается в образ этого персонажа. Самому парню его «прикид» очень



нравится, что лишний раз подчеркивает: внешний облик персонажа – отражение его внутреннего состояния.

Несмотря на условность, включение в нарратив романа историко-политических реалий, придают повествованию необходимую меру художественной реалистичности. На экране созданию эффекта реалистичности способствует многонациональный состав актеров: в роли гру-зин - грузины, русских – русские, армян – армяне, азербайджанцев – азербайджанцы. Звучит грузинская, русская, армянская и азербайджанская речь (реплики идут с титрами). Особо подчеркивается, что дистанциированность возникает не между персонажами, но между имаго Мирной жизни (символизированной любовной сюжетной линией) и Войной.

Особого внимания заслуживает тот факт, что роль одного из персонажей романа – образ *воспитателя* (если пользоваться ролевым маркером модели Bildungsroman), также отводится армянину - приехавшему в Карабах по своим личным делам еще до войны и оставшемуся там «до окончания войны» ереванцу – художнику-философу Валере. Как и Гио, он не коренной карабахец. Не желая оставлять соотечественников в беде, Валера помогает сельчанам чем может – он *обучает рисованию* их детей. В романе Гио воспринимает Валеру как «*обосновавшегося в Богом забытой карабахской деревушке обычного художника, пьяницу и дебошира, старого и молодого, свободного от всего, спокойного и печального*» одновременно. Это - «*странный кореш*», в котором Юношу притягивает его «*внутренняя свобода*», т.е. именно то, чего так не хватает самому Гио, и какая-то особая «*мудрость*» - «*знание/предчувствие будущего*» (104). Валера – единственный человек, к которому Гио испытывает непонятное ему самому притяжение и доверие.

В киносценарии значимость этого персонажа намного выше, чем в книге: подчеркивается, что именно Валера становится связующим звеном между юношей и художественной реальностью происходящего. Ведущими чертами его характера становятся не пьянство-дебоширство, но неординарность натуры и философский склад ума. Кино-образ не соответствует стереотипу опустившегося художника-пьяницы, это, скорее, пессимистично настроенный философ. Диалоги Гио/Валера обретают функцию одного из центральных узлов смысловых сплетений кино-романа. На экране всплывает «Евангелие от Валеры»: *не надо биться, когда не за что; не надо придумывать счастья, когда его нет*. Достаточно символичным представляется тот факт, что это - единственный персонаж-армянин, образ которого создан грузинским актером (Гиорги Гургулия). Грузин в роли армянина, русский язык, на котором идут диалоги Валера/Гио – все это подчеркивает: когда речь идет о *Любви* и *Смерти*, об общечеловеческих ценностях, национально-этнические границы размываются.

Финал

Конечно же, в романе есть и другие сюжетные линии, и, также как и выделенная нами, на первый взгляд, они вполне реалистичны – это действительно охваченный политическими этноконфликтами Кавказ 90-ых годов прошлого века. Но роман гораздо сложнее, чем просто трагическая история любви и неудачного стечения обстоятельств, разворачивающаяся на фоне исторических реалий недавнего прошлого, и, чтобы понять это, необходимо читать его с учетом, как общего культурного контекста, так и специфики художественного мышления писателя. Анализ подчеркнутых талантливой режиссурой приемов постмодернистской игровой стратегии, декодируя множественность смыслов, вычленяет глубину этого произведения и делает возможными различные интерпретации текста. Показателен в этом смысле финал – финал романа и финал фильма совершенно различны.

В романе, вернувшись в Тбилиси, видя искореженные Войной улицы родного города и не желая возвращаться к прежней жизни, Гио впадает в тяжелую депрессию. Находясь между жизнью и смертью, он обретает столь необходимую ему заботу семьи и любовь отца, т.е. происходит завершение сюжета, задуманного по мифологической схеме. Позднее писатель вспомнит, что, начиная свой роман, он хотел написать «скорее *сказку* о приключениях двух тбилисских парней <...> *добрую* <...> но был совершенно неопытен в написании книг, и не смог выбрать *тон*»* (მორჩილაძე 2004: 7).

Сюжетная схема недвусмысленно указывает на этот первоначальный замысел: герой завершает странствие в той же точке, откуда его начал. Круг замыкается, и может показаться, что он добился желаемого. Однако это не так: воспринимая мир сквозь затуманивающую обзор призму царящей в нем агрессии, герой сознательно отвергает такую реальность. Он скрывается в зоне затуманенного сознания, диссиминирующего смыслополагающую основу симулятивного пространства романа. Тем самым внимание переносится на необходимость поисков иных центров смысловых сплетений. В полубреду Гио как бы меняется местами со своим отцом (Тенгизом): теперь уже Тенгиз-сын, не желая принимать реальность, лежит в полубессознательном состоянии глубокой депрессии, а Гио-отец пытается его спасти. «Яна!» (*Любовь*) - это единственное, что может вернуть юноше желание жить, и воображаемый отец возвращает сыну потерянную возлюбленную (исправляет совершенное семьей *Зло*). Только так могла бы восстановиться внутренняя связь отца и сына (если воспользоваться термином Гр. Робакидзе - «родовая память»). Но это лишь бредовое видение.

Подобный финал противоречит сюжетной схеме *романа становления* – *ведь* перерождения /«возвращения блудного сына»/ так и не происходит: не желая интегрироваться в реальность, Гио предпочитает оставаться в состоянии полусна - полуяви. Финал открыт – тернистый путь становления не завершен.

---

* курсив наш – ***И.М.***

В фильме этот эпизод отсутствует – о депрессии Гио вскользь упоминает Гоглико, который уже вместе с другим своим другом вновь направляется в Карабах, везя на крыше автомобиля подарок – живого павлина. Среди полей до самого горизонта петляет дорога. Налицо смена иерархий в сетке ценностных приоритетов: пока Гио находится в дисперсионном поле своих видений, жизнь продолжается. Финал открыт - неизвестно, куда теперь попадут молодые люди, и какие испытания ждут их на этот раз.



Финал фильма также вызвал различные отклики критики: с одной стороны, как фильмография, эпизод, бесспорно, удачен своей многозначностью и символической насыщенностью, но, с другой, он кардинально меняет первоначальный смысл финала литературного произведения. О том, насколько это оправданно, безусловно, можно спорить, как, впрочем, обо всем, что связано с интерпретацией.

Символы - маркеры смысловых узлов

В заключение хотелось бы обратить внимание на тот факт, что как в литературном, так и в кино тексте можно выделить немало деталей, служащих знаковыми маркерами глубинных смыслов произведения. Их символическое наполнение многозначно, соответственно, и амплитуда интерпретационной вариативности достаточно широка. В подтверждение приведем только два примера.

Лимонки Валеры. В свободное время Валера расписывает боевые лимонки (ручные гранаты). На первый взгляд – странность, с позиции реалистичности - *а*нормальное поведение. Но эта деталь имеет огромную символическую значимость. Ака Морчиладзе виртуозно владеет приемами интертекстуальных практик, поэтому неудивительно, что это странное увлечение Валеры порождает сложные ассоциации не только с надписями на фюзеляжах военных самолетов и бомбах времен Второй мировой войны, но и с иллюстрацией к альбому Биттлз. Выстраивается как минимум два не только различных, но, на первый взгляд, оппозиционных ассоциативных ряда:





а) расписанная граната → военные самолеты и боевые снаряды с надписью «Смерть фашистам!»;

б) расписанная граната → танк, в дуло которого вставлена гвоздика.

Но возможен и третий: «писанки» - расписанные веселыми красками гранаты, ассоциируясь с пасхальными яйцами, т.е. с праздником Воскрешения, образуют гротескно-абсурдный ряд:

в) несущие смерть боевые лимонки → всеочищающий праздник Воскрешения.

На абсурдность происходящего и бессилие *Искусства* перед лицом *Войны* указывают и слова художника, называющего собрание этих *произведений* своей *персональной выставкой*.

В контексте романа для Валеры, безусловно имеют значимость первый и третий ряды, для Гио, которому Валера дарит такую «писанку» - третий.

Гамма чувств, рожденных этим символом столь же неоднозначна. Однако в контексте кино-трилогии все ряды образуют смысловое единство: в заключительном фильме («Последняя прогулка») мы вновь видим на экране, почти двадцать лет бережно хранимую Гоглико в память о погибшем Гио, расписанную лимонку. Но вместо гротескного человечка зритель видит … цветок. Происходит и другая трансформация: показывая ее сыну Гио, Гоглико рассказывает, что гранату расписал отец юноши, т.е. Гио.

Эта граната несет большую смысловую нагрузку в кульминационных эпизодах сюжета: Гоглико пытается с ее помощью взорвать тех, кто не хочет порвать с криминальным прошлым и жить нормальной мирной жизнью. Граната не взрывается, и во имя торжества *Любви* (счастливого будущего сына Гио), Гоглико жертвует своей жизнью. Так разрисованная лимонка выполняет свою вторую символическую фун-кцию – главным оказываются не ее устаревшие боевые качества (символизирующие *Войну* и *Смерть*), но нарисованный на ней цветок – символ *Жизни*, цвести которому суждено на могилах по-гибших во имя мирного будущего.

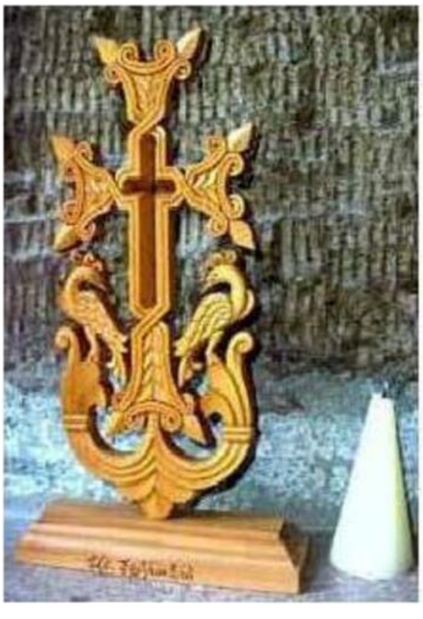




Фото И.Модебадзе, Армения, Эчмиадзин, 2013 г.

Появляясь в финальном эпизоде фильма на крыше возвращающегося в Карабах автомобиля, *Павлин* вызвал



Золотая монета Армении, 2012 г.

разноречивые отклики критики. На реально-бытовом уровне – это просто подарок, обещанный другу-азербайджанцу, попросившему Гоглико привезти ему живого павлина. Поскольку по сюжету фильма невозможно определить мотивацию этой просьбы, то «эту красивую и фантастически нелепую на войне птицу, с живописно развевающимся хвостом» действительно можно расценить как «самый запоминающийся символ абсурдности всех происходящих войн и межнациональных конфликтов» (online forum). С другой стороны, павлин - один из древнейших, широко распространенных символов, не-посредственно связанных с астральной и солярной символикой, с мотивами изобилия и плодородия. В раннем христианстве, связанное с символикой солнца изображение павлина, воспринималось как символ бессмертия, красоты нетленной души и Воскресения. Раскрытый хвост павлина – символ универсума, красоты/ многообразия вселенной во всех мировых религиях. Как элемент декора, он часто встречается в архитектуре христианских храмов. Символика павлина сопрягается с Мировым деревом. Мотив изображения двух павлинов по обеим сторонам космического дерева пришел из древней Персии, он встречается и в мусульманстве, и в христианстве. В Армении изображения павлина можно увидеть и на древних хачкарах, и в современном декоративном искусстве, где он сочетается с *гранатом* – символом жизни, божественной Благодати, религиозного и идеологического единства (в современной армянской культурной традиции гранат воспринимается как символ рассеянной по всему миру армянской диаспоры).

Гранат – не менее универсальный символ: он символизирует красоту всего сущего, бессмертие, плодородие, достаток. Это - символ единства мироздания. Он также признается всеми мировыми религиями, и глубоко почитаем на территории Азербайджана. Поэтому, если расценивать символическую значимость, финального эпизода фильма с позиции универсальности архетипа, невозмутимо взирающего на ведущую за горизонт дорогу павлина, вполне можно интерпретировать как апеллирующее к самым светлым сторонам человеческой души послание - пожелание мира, благоденствия, процветания и плодородия всему охваченному войной краю. Дорога может привести молодых людей и на азербайджанскую, и на армянскую территорию, но для символа Мира и Благоденствия это не имеет значения – он адресован всем жителям горячих точек.



Фото И.Модебадзе, Азербайджан, Баку, 2013.

Выводы. Подводя итог, полагаем возможным утверждать, что в киноинтерпретации находят новое художественное осмысление и развитие почти все смысловые сплетения первоначального текста. Насколько удачным, или неудачным, получился тот или иной эпизод судить читателям, зрителям и кинокритикам, мы же отметим, что «Путешествие/Прогулка в Карабах» - бесспорное доказательство высокого уровня развития трансмутации в грузинском кинематографе.

Литература:

Aronson O. *Kommunikativnyi obraz (Kino, Literatura. Filosofija*). M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2007, 384 p. (Аронсон О. *Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия*). М.: Новое литературное обозрение, 2007. 384 с.).

Baxtin M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva*. M.: Iskusstvo, 1979, 445 p. (Бахтин М.М. *Эстетика словесного творчества*. М.: «Искусство», 1979, 445 стр.)

Baxtin M.M. Dostoevskij. Baxtin M.M. *Sobr. sochinenij v 7 tomax, t. 5*. M.: Russkie slovari, 1997, PP. 364-374 (Бахтин М.М. Достоевский. Бахтин М.М. *Собр. сочинений в 7 томах, т. 5*. М.: Русские словари, 1997, стр. 364-374)

Dekanosidze Nino. Aka Morchiladzis mogzauroba k'inoshi. *K'inoLumiere*, №1 (1), 2009 (ნინო დეკანოსიძე. აკა მორჩილაძის მოგზაურობა კინოში. *კინოLumiere*. №1 (1), 2009), online: http://www.tafu.edu.ge/kinolumiere/kinoLUMIERE/ND.htm.

Garbovskij N.K. *Teorija perevoda*. M/: izd-vo Mosk. un-ta, 2007 (Гарбовский Н.К. *Теория перевода*. М.: изд-во Моск Ун-та, 2007).

Modebadze, I. Svoboda i Neobxodimost': ponimanie I interpretacija v perevode. *Lit'erat'uruli Dziebani* XXXIII (2012): 153-170. (И.Модебадзе. Свобода и Необходимость: понимание и интерпретация в переводе. *ლიტერატურული ძიებანი/Литературные разыскания/*, XXXIII. Тбилиси: изд-во Института грузинской литературы, 2012: 153-170).

Neljubin L.L. *Tolkovyi perevodovedcheskij slovar'*. M.: Nauka, 2003 (Нелюбин Л.Л. Толковый переводоведческий словарь. М.: Наука, 2003). online: http://perevodovedcheskiy.academic.ru/824/

Nemchenko Lilija. Ekranizacija kak pole interpretacii. *Toronto Slavic Quarterly, 2013, №44*, PP. 166-175 (Немченко Лилия. Экранизация как поле интерпретации. *Toronto Slavic Quarterly, 2013, №44*, стр. 166-175).

Ochiauri Lela. Apkxazeti - Q'arabakhis zona. *K'inoLumiere*, № 4 (5), 2010 (ოჩიაური ლელა. აფხაზეთი - ყარაბაღის ზონა. *კინო, Lumiere*. № 4 (5), 2010. online: http://www.kinolumiere.ge

Panov A. Kazus "Bespridannica" vs. "Zestokij romans" – tridcat' let spustja. *Toronto Slavic Quarterly, 2013, №44*, PP.148-166 (Панов А. Казус "Бесприданница» vs. «Жестокий романс» - тридцать лет спустя. *Toronto Slavic Quarterly, 2013, №44*, стр.148-1660.

Rikjor Pol'. *Konflikt interpretacij. Ocherki o germenevtike*. Moskva: Kanon-Press-C: Kuchkovo Pole, 1995. (Рикер П. *Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике*, пер. с фр. И.С.Вдовина, Москва: Канон-Пресс-Ц: Кучково поле, 1995).

Robakidze, Grigol. Stalin kak dux Arimana - Robakidze, Grigol. *Demon I mif. Magicheskij kalejdoskop*. Tbilisi: "Cotne", 2001. (Робакидзе, Григол. «Сталин как дух Аримана» - Григол Робакидзе. *Демон и миф. Магический калейдоскоп*. Тбилиси: «Цотне», 2001).

Morchiladze Ak'a. Ts'inasit'q'vaoba meore gamocemisaTvis - Ak'a Morchiladze. *Mogzauroba Q'arabaghshi.* Tbilisi: Bakur Sulak'auris gamomcemloba, 2004. (აკა მორჩილაძე. წინასიტყვაობა მეორე გამოცემისათვის - აკა მორჩილაძე. მოგზაურობა ყარაბაღში. თბილისი: ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2004).

Veselova N. JU., Ovcharenko O.A. Zaglavie – *Teorija literatury*, t.II. *Proizvedenie.* M.: IMLI RAN, 2011, s. 199-230 (Веселова Н.Ю., Овчаренко О.А. Заглавие. – *Теория литературы, т. II. Произведение.* М.: ИМЛИ РАН, 2011, стр.199-230).

online forum: http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=1960899.

Irine Modebadze
(Georgia)

Transmutation in the Semiotic Space of Contemporary Georgian Culture ("A Trip to Karabakh")

Summary

Key words: transmutation, Aka Morchiladze, Georgian Literature, post-modernism, Trip to Karabakh, Levan Tutberidze, Journey to Karabakh.

The article deals with the screening of a literary work and definition of transmutation notions as well as the analyses of the transmutation peculiarities existing in the semiotic space of modern Georgian culture.

In theoretic sense transmutation is comprehended as translating a text from one art language into another. It is discussed as a creative act built on hermeneutic comprehension and interpretation of the initial text.

The paper deals with the analyses of the peculiarity of film-interpretation existing in the semiotic space of modern Georgian culture through the example of Trip to Karabakh directed by Levan Tutberidze according to the novel entitled Journey to Karabakh.

Journey to Karabakh (1992) is a debut novel by Aka morchiladze (Giorgi akhvediani). The second and third editions of this novel were released in 2004 and 2013. The popularity of the novel is indisputably connected with the screening. The trilogy was directed in 2005 – Trip to Karabakh, 2009 – Karabakh-2: The conflict Zone, 2012 – Karabakh-3: The Last Trip. Only one film from the three follows the literary text. As for the second and the third ones, they just continue and develop its plot. This fact is enough to consider the trilogy as transmutation rather than screening. Accordingly, we find it interesting to study the interpretation of the novel and its richness through the process of transferring it into the film. Moreover, it was the author who took part in turning the novel into the script.

The realistic and post-modernistic elements are characteristic of the narrative of the novel. This is the change in the title of the film that shows the direction of interpretation: the concept Trip replaces Journey (in Karabakh under the condition of war!), prioritizing the nature of simulacra rather than realistic one of this "Karabakh". It is achieved through

the text of the novel as well: despite the title, the text is not travelogue in terms of genre. The architectonics of its plot is the most similar to Bildungsroman.

The article discusses the context of Morchiladze's "Karabakh" and interrelation of artistic and historical chronotope of the film, so called carnivalization elements equipped with artistic functions, the symbolic means of the details and so on. A considerable attention is paid to the finale of the novel and the film, in which one can clearly see the difference in reading of film-text and its pretext.

We do hope the analyses carried out by us made it clear that in the 21st century the process of development of transmutation is successfully performed in the Georgian movie, which has a longstanding tradition of screening literary works.

ირინე მოდებაძე
(საქართველო)

ტრანსმუტაცია თანამედროვე ქართული კულტურის სემიოტიკურ სივრცეში

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: ტრანცმუტაცია, აკა მორჩილაძე, ქართული ლიტერატურა, პოსტმოდერნიზმი, ლევან თუთბერიძე, „მოგზაორობა ყარაბახში".

წერილი ლიტერატურული ნაწარმოების ეკრანიზაციისა და ტრანსმუტაციის ცნებათა განსაზღვრასა და თანამედროვე ქართული კულტურის სემიოტიკურ სივრცეში არსებული ტრანსმუტაციური თავისებურებების ანალიზს ეძღვნება.

ტრანსმუტაცია თეორიულ აზროვნებაში გაგებულია, როგორც ერთი ხელოვნების ენიდან სხვა ხელოვნების ენაზე ტექსტის თარგმნა. იგი განიხილება, როგორც პირველადი ტექსტის ჰერმენევტიკულ გაგება-ინტერპრეტაციაზე აგებული შემოქმედებითი აქტი.

წერილში თანამედროვე ქართული კულტურის სემიოტიკურ სივრცეში არსებული კინო-ინტეპრეტაციის თავისებურება გაანალიზებულია აკა მორჩილაძის რომანის „მოგზაურობა ყარაბაღში" მიხედვით, ლევან თუთბერიძის მიერ გადაღებული ფილმის („გასეირნება ყარაბაღში") მაგალითზე.

„მოგზაურობა ყარაბაღში" (1992) აკა მორჩილაძის (გიორგი ახვლედიანის) სადებიუტო რომანია. 2004 და 2013 წელს დაიბეჭდა ამ წიგნის მეორე და მესამე გამოცემა. რომანის პოპულარობა უდავოდ უკავშირდება ამ ნაწარმოების ეკრანიზაციას, ანუ კინოტრილოგიის გადაღებას: 2005 – „გასეირნება ყარაბაღში", 2009 – „ყარაბაღი-2: კონფლიქტის ზონა" და 2012 – „ყარაბაღი-3: ბოლო გასეირნება". ამ სამი ფილმიდან მხოლოდ პირველი მიჰყვება ლიტერატურულ ტექსტს, ხოლო მეორე და მესამე აგრძელებს და ავითარებს მის სიუჟეტს. ეს

ფაქტი საკმარისია იმისთვის, რომ კინოტრილოგია გავიაზროთ არა ეკრანიზაციად, არამედ ერთგვარ ტრანსმუტაციად. აქედან გამომდინარე, საინტერესოდ მიგვაჩნია იმის შესწავლა, თუ რა გააზრებას პოულობს კინოენაზე გადატანის პროცესში რომანის სილრმისეული სიმდიდრე; მით უმეტეს, რომ რომანის სცენარად გადატანაში თვით მწერალი მონაწილეობდა.

რომანის ნარატივი რეალისტური და პოსტმოდერნისტული ელემენტებით ხასიათდება, ხოლო ინტერპრეტაციის მიმართულებაზე ნაწარმოების სათაურში შეტანილი ცვლილება მიგვითითებს: „მოგზაურობას“ ცვლის „გასეირნების“ ცნება (საომარ მდგომარეობაში მყოფ ყარაბაღში!), რაც პრიორიტეტულად ხდის ამ „ყარაბაღის“ არა რეალისტურ, არამედ სიმულაკრულ ბუნებას.ამის საშუალებას თვით რომანის ტექსტიც იძლევა: ჟანრობრივი თვალსაზრისით, სათაურის მიუხედავად, იგი ტრაველოგი არ არის. მისი სიუჟეტის არქიტექტონიკა ყველაზე ახლოსაა Bildungsroman-თან.

წერილში განიხილება მორჩილაძისეული „ყარაბაღის“ კონტექსტი და ფილმის მხატვრულ-ისტორიული ქრონოტოპის ურთიერთდამოკიდებულება, ე.წ. კარნავალიზაციის ელემენტების მხატვრულ-ფუნქციური დატვირთვა, დეტალების სიმბოლური მნიშვნელობა და სხვა. განსაკუთვრებული ყურადღება ეთმობა რომანისა და ფილმის ფინალს, სადაც ნათლად ვლინდება კინოტექსტსა და მისი პრატექსტს შორის წაკითხვის სხვაობა.

ვიმედოვნებთ, რომ ჩვენ მიერ ჩატარებულმა ანალიზმა ცხადყო, რომ ლიტერატურული ნაწარმოების ეკრანიზაციის მდიდარი ტრადიციების მქონე ქართულ კინოში XXI საუკუნეში ტრანსმუტაციის განვითარების პროცესიც წარმატებით ხორციელდება.

თამარ ბარბაქაძე
(საქართველო)

გამზიარებელი

ბატონი აკაკის სიცოცხლე ადამიანებითა და ლექსებით იყო მშვენიერი და მდიდარი, ამიტომაც უყვარდა თავისი მეგობრების შეკრება და ერთმანეთისათვის გაცნობა, ძვირფასი ლექსების უზადოდ წარმოთქმა და ჩვენთვის საყვარელი ლექსების მოსმენა: სხვის ნაკითხულ ლექსსაც ისეთივე გასხივოსნებული თვალებით აღიქვამდა, როგორც მისთვის სანატრელ თოვლსა და შემოდგომას. ბატონი აკაკის პიროვნული გამორჩეულობის თაობაზე ფიქრისას ხშირად მახსენდება მუხრან მაჭავარიანის ლექსის სიტყვები:

უფრო სიხარულობს ჩემი სიხარული,
შენ რომ იზიარებ, ის რომ იზიარებს
თითქოს სიხარულობს ჩემი მწუხარებაც,
შენ რომ იზიარებ, ის რომ იზიარებს!

ლექსი ხომ, თავისთავად, ზიარებაა ამაღლებულთან, უხილავთან და განა მისი მკვლევარი, მცოდნე გამზიარებლის უნარით დაჯილდოებული პიროვნება არ უნდა იყოს?! ბატონი აკაკის უძვირფასესი პიროვნული თავისებურება, გამორჩეულობაც, ალბათ, მისი გამზიარებლობის ნიჭს ეფუძნებოდა. შეეძლო, დაუნანებლად გაეზიარებინა: თავისი აღფრთოვანება, ცოდნა, დრო, ენერგია; ესმინა და ეთქვა მშვიდად და მშვიდობიანად, არ შეხებოდა შენს თავისუფლებას და ისე ეზიარებინე თავისი აზრებისა და განცდებისათვის.

გამზიარებლის ნიჭი, ჩანს, ბავშვობიდანვე უხვად უსაზრდოებიათ მშობლებს, ახლობლებს, გურიის მთებსა და მამის ბებიასაგან მოსმენილ ხალხურ პოეზიას.

აკაკი ხინთიბიძე 1924 წლის 6 თებერვალს დაიბადა, ოზურგეთის რაიონის სოფელ წითელმთაში, მდინარე ბჟუჟის პირას რომ მდებარეობს. ლექსისა და მდინარის სიყვარულიც ბავშვობიდან იწყება: „სახლი სოფელში, სადაც დავიბადე და ბავშვობის რამდენიმე წელი გავატარე, მდინარის პირასაა, იქიდან მომყვება მდინარის სიყვარული.

ერთხელ, თბილისში, საავადმყოფოში დიდხანს ყოფნის შემდეგ, სახლში მისვლამდე, მტკვარი ვინახულე“, — წერს ბატონი აკაკი თავის მოგონებებში. „ლექსი ბავშვობიდანვე მიყვარდა. მომისვამდა გვერდით მამაჩემის ბებია და მიკითხავდა და მიკითხავდა ხალხური შემოქმედების ნიმუშებს (ლექსებს, ანდაზებს, ზღაპრებს).

მეც გასუსული ვუსმენდი. — გადაგვირევს აი ქალი ამ ბაღანას, — ამბობენ სახლში“, — იგონებდა ბატონი აკაკი თავისი წიგნის „ვერსიფიკაციული ნარკვევების“ განხილვისას, 2001 წელს თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში. მამის ბებია, ქალბატონი აღათი დუმბაძე და მშობლები: გიორგი ხინთიბიძე და ელისაბედ

(ლიზა) სვანიძე ქართული სიტყვის სიყვარულით ზრდიდნენ ოთხ ქართველს: აკაკის, ზინას, მედეასა და ელგუჯას. შემთხვევითი არ არის, რომ სამმა მათგანმა ფილოლოგობა აირჩია მომავალ პროფესიად, ხოლო ქალბატონი მედეა ხინთიბიძე-ბურჭულაძისა ზუსტი მეცნიერების სამსახურში ჩადგა, მაგრამ და-ძმის სიყვარულისა და უანგარო სამსახურის გამო განუწყვეტლივ ტრიალებს ფილოლოგთა წრეში.

ბატონი აკაკის იმჟამინდელი სიტყვის ჩანაწერი ჩემთან ინახება. ბატონი აკაკის ხელნაწერში გადახაზულია ფრაზა: „1936 წელს გამოცემული ხალხური სიტყვიერების კრებულში მოხსენიებული ვარ, როგორც მცირეწლოვანი მთქმელი“. ჩვეული თავმდაბლობის გამო, ჩანს, საჭიროდ არ მიიჩნია, ეს სიტყვები იმ დღეს ეთქვა; ეს სიტყვა არც არსად დაუბეჭდავს. ახლა კი პირველად გავახმოვანე.

ისევ ბატონი აკაკის სიტყვებით გავიხსენებ მის ბავშვობასა და ლექსთან ზიარების ადრეულ წლებს: „სკოლაში რომ შემიყვანეს, ბევრი ლექსი ვიცოდი. როცა უფროსკლასელები რაიმე საქმის გამო დამიძახებდნენ, მივირბენდი, ხელებს ჩამოვუშვებდი და ლექსის კითხვას დავიწყებდი.

იმ დროს ხშირი იყო საზეიმო თარიღები, გამომიყვანდა სკოლის დირექტორი გაკვეთილიდან, მომცემდა რომელიმე ლექსს სასწავლად, რომ გაკვეთილების შემდეგ მიტინგზე მეთქვა“.

ოზურგეთის I საშუალო სკოლა, ძველისძველი სასულიერო სემინარია რომ იყო, 1941 წელს დაასრულა აკაკი ხინთიბიძემ. ამ სკოლას 160 წლის ისტორია და დიდი მნიშვნელობა აქვს მომავალი მეცნიერის მოგონებებში. მისი აზრით, „სკოლას ისეთივე ადგილი უჭირავს მოაზროვნე ადამიანის ცხოვრებაში, როგორც დედას — შვილის აღზრდაში და ენას — მამულის სიყვარულში“ (აკაკი ხინთიბიძე, სიტყვა წარმოთქმული ოზურგეთის I საშუალო სკოლის 150-ე წლისთავის საიუბილეო საღამოზე, 2001). 70 წელს გადაცილებული ბატონი აკაკი ძვირფას მასწავლებელთა შორის განსაკუთრებული სიყვარულით მიმართავდა სკოლის საიუბილეო საღამოზე მყოფს უხუცეს პედაგოგს გრიგოლ კალანდარიშვილს.

დედ-მამა და და-ძმა, თვითონაც სათნო, მშვიდი, კეთილმესიტყვენი, ყოველთვის გამორჩეული სიყვარულით ანებივრებდნენ და ზრუნავდნენ უფროს შვილსა და ძმაზე. მეგობრებიც ასეთივე ჰყავდა. უნივერსიტეტში ფილოლოგიის ფაკულტეტზე სწავლისას სამი ვაჟი განსაკუთრებით დამეგობრდა: აკაკი ხინთიბიძე, ვახტანგ ვახანია და ბენო დობორჯგინიძე. სამივე სხვადასხვა კუთხიდან იყო, მაგრამ ფილოლოგიის ფაკულტეტზე ვაჟა-ფშაველას სიყვარულს მოეყვანა: „იმ ხანებში ვაჟას პოეზიის კრებული იყო გამოცემული“, — აღნიშნავს ბატონი აკაკი თავის მოგონებაში. „გალაკტიონით გატაცება უფრო გვიანდელია“, — დასძენს იქვე.

ბატონი აკაკი თვითონაც რომ წერდა ლექსებს, მისმა მოწაფეებმა არ ვიცოდით. მე თვითონ ეს ამბავი XXI საუკუნეში გავიგე და, როდესაც მის ლექსებს გავეცანი, რამდენიმე ძალიან მომეწონა. თვითონ კი ასე იხსენებს ახალგაზრდობის ამ გატაცებას: „ცხადია, ლექსებსაც ვწერდი. ერთი ცნობილი პოეტი ჩემს თანაკურსელ ქალს კრიტიკოსებზე ესაუბრება: არ გვყვანანო პოეზიის შემფასებლები. არიან ზოგიერთებიო... და მე დამასახელა, ასეო, ისეო... მაგრამ როცა კაცს პოეზიის ტაძარში ერთი ღამეც არ გაუთევია, ერთი ლექსიც კი არ დაუწერია,

სხვის ლექსებს როგორ განიხილავსო? ქალს ჩაეღიმა: მისდამი რამდენიმე ლექსი მქონდა მიძღვნილი".

სტუდენტობასთან არის დაკავშირებული ბატონი აკაკის დიდი, ოცნებად დარჩენილი სიყვარულიც — ქეთო ოთარაშვილი, რომელმაც, ალბათ, ბევრი ლექსი დააწერინა, ხოლო მის ხსოვნას 1997 წელს გამორჩეული წერილი მიუძღვნა: „მას გახელილი დარჩა თვალები".

თანაკურსელთაგან განსაკუთრებით ორ გოგონასთან მეგობრობდა: ელიკო თეთრაძესა და თინა რაზმაძესთან, რომლებიც კარგად გრძნობდნენ მეგობარი ვაჟის ნიჭიერებასა და პოეტურ ბუნებას.

ანა კალანდაძე და აკაკი ხინთიბიძე ერთ კურსზე სწავლობდნენ. „ჩვენ მეგობრები ვიყავით, თანაკურსელები. იგი კავკასიურ ენათა განყოფილებაზე სწავლობდა, მე — ქართული ენისა და ლიტერატურის...", — აღნიშნავს ბატონი აკაკი 2008 წლის 23 მაისს, გარდაცვალებამდე 3-ოდე დღით ადრე დაწერილ მოგონებაში, სადაც შეგვახსენებს, რომ პირველად სწორედ მას უწოდებია ანა კალანდაძისათვის „ანა დედოფალი". განსაკუთრებით უყვარდა ანა კალანდაძის ის ოთხი ლექსი, რომლებიც 2008 წლის 28 მაისს, ანასადმი მიძღვნილ ლექსმცოდნეობის სესიაზე უნდა წაეკითხა: „რომ ავყოლოდი გულისქთმას", „თქვი, არჯაკელო ხვიარა", „ლოცულობს გველი", „როგორ მინდა შენთან".

ბატონი აკაკი იგონებს: „როცა ლექსის კვლევა დავიწყე, ლექსების წერა შევწყვიტე. ჰორაციუსისა და ბუალოს თქმისა არ იყოს — საშუალო პოეტს კარგი კალატოზი სჯობიაო".

უნივერსიტეტის დამთავრების შემდეგ, 1946-1949 წლებში, სამი წლის განმავლობაში ოზურგეთის საშუალო სკოლაში მუშაობდა ქართული ენისა და ლიტერატურის მასწავლებლად.

„...იმთავითვე ლექსის ტექნიკა მაინტერესებდა, ვერსიფიკაციის პრობლემები. ერთ-ერთი პირველი მოხსენება, რომელიც ლიტერატურის ინსტიტუტში წავიკითხე, იყო — „მეორე პეონის ადგილი ქართულ ლექსწყობაში" — სრულიად მოულოდნელი და უცნობი ინსტიტუტის თემატიკისათვის. ბატონმა აკაკი გაწერელიამ მოიწონა, მაგრამ შენიშვნა მომცა. ამას სახუმარო კუპლეტები მოაყოლა:

ერთმა აკაკიმ პირველი კი არა,
მეორე პეონი დაამუშავა.
მეორე აკაკიმ პირველ აკაკის,
ამაზე თურმე რაღაც უშარა.

ერთ ხანს ინსტიტუტში „მეორე პეონს" მეძახდნენ".

ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტში გამორჩეული მეგობარი ჰყავდა აკაკი ხინთიბიძეს — თინა ჯიბლაძე: „წავიდოდით მე და თინა სადმე ქალაქის განაპირას და ბუნების წიაღში ტერენტი გრანელის ლექსებს ვკითხულობდით". „თინა ჯიბლაძე მარტში გახდა ავად და წლიური სამეცნიერო თემის წერა უკვე დაწყებული ჰქონდა. მე წამოვიღე, დავასრულე და ნოემბერში მის კუბოზე დავდე", — წერს ბატონი აკაკი თავის წიგნში „მოგონებანი გარდასულ დღეთა".

აკაკი ხინთიბიძემ ქართული ლექსის მეცნიერული კვლევა იოსებ გრიშაშვილის ვერსიფიკაციის შესწავლით დაიწყო, რაც 1955 წელს შეაჯამა მონოგრაფიაში

„იოსებ გრიშაშვილის პოეზია“. ხშირად სტუმრობდა იოსებ გრიშაშვილს თავის ბიბლიოთეკა-მუზეუმში. მერე ეს მეგობრობა პოეტის დისწულ ნოდარ გრიგორაშვილთან გაგრძელდა. 80-90-იან წლებში კი კვლავ მიუძღვნა წერილები იოსებ გრიშაშვილის პოეზიას.

XXI საუკუნეში, 2007 წელს, საქართველოს ტელევიზიამ, საზოგადოებრივმა მაუწყებელმა იოსებ გრიშაშვილის შემოქმედებითი პორტრეტი შესთავაზა ქართველ მაყურებელს: იმ ფილმში ბატონი აკაკი ხინთიბიძე საუბრობს იოსებ გრიშაშვილის პოეზიის უნიკალურობაზე და მას ნიკო ფიროსმანს ადარებს: თვითნასწავლი პოეტის შემოქმედება, მართლაც, შეიძლება დავუკავშიროთ გენიოსი ქართველი მხატვრის ფერწერას.

მხოლოდ მშრალი ჩამონათვალიც კი აკაკი ხინთიბიძის წიგნებისა, დაგარწმუნებთ, როგორი დაუღალავი მშრომელი, „კაცი, საქმეთაგან განმართლებული“, იყო იგი — ქართული ლექსმცოდნეობის სკოლის ფუძემდებელი: „პოეტური ხელოვნების საკითხები“ (1961), „ლექსმცოდნეობის საკითხები“ (1965), „ვეფხისტყაოსნის პოეტიკიდან“ (1969), „აკაკის ლექსი“ (1972), „ქართული ლექსის ბუნებისათვის“ (1976), „პოეტიკური ძიებანი“ (1981), „გალაკტიონის პოეტიკა“ (1987), „ცეზურა ქართულ ლექსში და გურამიშვილის ვერსიფიკაცია“ (1990), „გალაკტიონი თუ ცისფერყანწელები“ (1992), „ქართული ლექსმცოდნეობა. ლექციების კურსი“ (1992), „ვერსიფიკაციული ნარკვევები“ (2000), „ქართული ლექსი. სასკოლო სახელმძღვანელო“ (2003), „მოგონებანი გალაკტიონზე“ (2004), „მოგონებანი გარდასულ დღეთა“ (2006, 2008), „ქართული ლექსის ისტორია და თეორია“ (2009).

თანაავტორია წიგნებისა: „ლიტმცოდნეობის ტერმინთა მოკლე ლექსიკონი“ (1966), „ლიტერატურის თეორიის საფუძვლები“ (1972), ვაჟა-ფშაველას „ბახტრიონი“ (1972), „ვაჟა-ფშაველას ხუთი პოემა“ (1975), „ილია ჭავჭავაძე — 150“ (1987), „აკაკის საიუბილეო კრებული“ (1993) და სხვ.

აკაკი ხინთიბიძის რედაქციითა და წინასიტყვაობით გამოქვეყნდა წიგნები: „კონსტანტინე ჭიჭინაძე, ალიტერაცია ქართულ შაირში“ (1979), „მამუკა ბარათაშვილი , სწავლა ლექსისა თქმისა“ (1981), „ჭაშნიკი“. ქართული ლექსმცოდნეობის საკითხები“ (1984), „ქართული ლექსმცოდნეობა“ (1985), „ლექსი, მხოლოდ ერთი ლექსი“ (1995), „ბუალო, პოეტური ხელოვნება“ (1998), „გალაკტიონ ტაბიძე, მერი“ (2000), „წინ, რუსთაველისაკენ“ (2001), „გალაკტიონი. ლიტერატურა თანამედროვე კარცერ-ლუქსისათვის“ (2002), „გალაკტიონი. 15 ლექსი და ერთი პოემა“ (2006), „აფხაზეთი, გალაკტიონი და ოქროს ლირა“ (2005).

ილია ჭავჭავაძე თავის პუბლიცისტურ წერილში „რა გითხრათ, რით გაგახაროთ?“ საგანგებოდ აღნიშნავს: საქართველო და ქართველი იმიტომ გადარჩა, რომ „სილბო ჰქონდა ნაქსოვისა და სიმტკიცე ნაჭედისაო!“ ქრისტიანული გულმოწყალება, სიკეთე პიროვნულ სიმტკიცესა და პრინციპულობას ერწყმოდა. ამგვარი იყო ბატონი აკაკი — პოლემისტი. მიუხედვად მისი მშვიდი, ყოვლგვარ სიავეს მოყოლებული ხასიათისა XX ს. 70-იან წლებში დაწყებული მძაფრი პოლემიკა ქართული ლექსის ბუნების თაობაზე, რომელიც თითქმის ორი ათეული წლის განმავლობაში გრძელდებოდა, გაუბზარავი პრინციპულობითა და არჩეული თვალსაზრისის მკაცრად დაცვით წარიმართა.

გიორგი წერეთლის ფუნდამენტური გამოკვლევის „მეტრი და რითმა „ვეფხისტყაოსანში“ გამოსვლისა და მწერალთა კავშირში გამართული ცნობილი დისკუსიის შემდეგ, ქართული ლექსის ბუნების კვლევა ინტენსიურად გააგრძელა აკაკი ხინთიბიძემ, რომელმაც „მეორე პეონისა“ და სილაბურტონურობის ნაცვლად, ქართული ლექსის სილაბურობის პრინციპი და სიტყვათა სილაბური წონასწორობის ჰარმონია გაიხადა ამოსავალ პრინციპად.

აკაკი გაწერელიასთან, გივი მიქაძესა, როლანდ ბერიძესა თუ სხვებთან პოლემიკის დროს ყოველთვის ერთგულად იცავდა მეცნიერული სინდისისა თუ ეთიკის აუცილებელ ნორმებს, რაინდულად შეეძლო ჭეშმარიტების მსახურებაც და მოწინააღმდეგეთა ღირსების გაფრთხილებაც.

XX ს. 70-იანი წლებიდან ლიტერატურის ინსტიტუტში აკაკი ხინთიბიძის ხელმძღვანელობით ჩამოყალიბდა ლექსმცოდნეობის სემინარი, რომელზეც თითქმის ოცი წლის განმავლობაში სისტემატურად განიხილავდნენ მოხსენებებს ქართული ლქსის ისტორიისა და თეორიის საკითხებზე: აკაკი ხინთიბიძე, აპოლონ სილაგაძე, თეიმურაზ დოიაშვილი, გასტონ ბუაჩიძე, ჯონდო ბარდაველიძე, დიმიტრი თუხარელი, მიხეილ ქურდიანი, თამარ ლომიძე, თამარ ბარბაქაძე, ნინო ნაკუდაშვილი, მარიკა ჯიქია მჭიდრო შემოქმედებითმა კონტაქტებმა სხვა ქვეყნების პოეტიკის მკვლევარებთან (მ. გასპაროვი, ვ. ხოლშევნიკოვი, ი. ლოტმანი) დიდი სარგებლობა მოუტანა როგორც ქართული ლექსმცოდნეობის განვითარებას, ისე მის პროპაგანდას (მხედველობაში გვავქს გაცვლითი მოხსენებები ვ. ხოლშევნიკოვისა და მ.გასპაროვისა ლიტერატურის ინსტიტუტსა და უნივერსიტეტში და აკაკი ხინთიბიძისა — სანკტ პეტერბურგსა და მოსკოვში.

ლექსმცოდნეობის ლაბორატორიაში თ. ლომიძემ თარგმნა და კომენტარები დაურთო რომან იაკობსონის გამოკვლევებს: „გრამატიკის პოეზია და პოეზიის გრამატიკა“, „პოეტიკის საკითხები“, ი. ლოტმანის წიგნი „პოეტური ტექსტის ანალიზი“ და სხვ.

1974 წლიდან თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ფილოლოგიის ფაკულტეტზე, ბატონი აკაკის თაოსნობით, იკითხება ლექციების კურსი „ქართული ლექსმცოდნეობა“, თუმცა, სამწუხაროდ, დღეს ეს კურსი არჩევითია და სათანადოდ ვერ ხერხდება ბაკალავრების მიერ ამ საგნის ათვისება. ცნობილი მეცნიერი სრულიად საფუძვლიანად მიიჩნევდა, რომ საგანი „ქართული ლექსი“ საშუალო სკოლაში კი უნდა ისწავლებოდეს, სწორედ ამ მიზნით დაწერა მან ქართული ლექსის სახელმძღვანელო, რომელიც 2003 წელს „ლოგოს პრესამა“ გამოსცა, დღეს ეს წიგნი სანთლით საძებარია, რაც მის მიმართ დიდ ინტერესზე მეტყველებს.

შეუძლებელია ბატონი აკაკის გახსენება გალაკტიონის რითმის ლექსიკონის გარეშე; ეს მისი დიდი ხნის ოცნება იყო, რომლის განხორციელებისათვის ზრუნვა მკვლევარმა 1974 წლიდან დაიწყო, როდესაც დაბეჭდა ინსტრუქცია გ. ტაბიძის ლექსიკონის შესადგენად თითქმის ოცწლიანი მძიმე, მაგრამ უაღრესად საჭირო შრომა ლექსმცოდნეობის სამეცნიერრო ლაბორატორიისა 8700 გვერდიანი ნაშრომით დასრულდა, რომელიც დღემდე გამომცემელს ელოდება.

სწორედ ამ ლექსიკონზე მუშაობის დროს დავმეგობრდით ბატონი აკაკის მოსწავლეები და თანამშრომლები: თეიმურაზ დოიაშვილი, ემზარ კვიტაიშვილი, გულნაზ ნადარეიშვილი, ნუნუ ასათიანი და სხვანი ერთმანეთთანაც და ქალბატონ

მედეა ოყრეშიძესთან, ბატონი აკაკის მეუღლესთან — ქართული ლექსის უსაზღვროდ მოყვარულსა და დამფასებელთან, სათნო და გულუხვ მასპინძელთან. თბილისიში, კეკელიძის ქუჩაზე და კასპის რაიონის ქვემო ჭალაში ხინთიბიძეების ოჯახი კეთილი მასპინძელი იყო წლების განმავლობაში პოეზიისა და ქართული საქმის ერთგული ადამიანებისათვის. ამ ოჯახური ნადიმებისა და სხვილოს ციხის დალაშქვრისას გავიცანით და დავუმეგობრდით ბატონი აკაკისა და ქალბატონი მედეას მეგობრებს: ჟორა მახარაძეს, მამია ჩიკაშუას, ნუნუ ქურდიანს და ა.შ.

ქალბატონი მედეას, ბატონი აკაკის ერთგული მეუღლისა და მეგობრის სახელი განუყრელად არის დაკავშირებული 17 მარტთან, გალაკტიონის დღესთან.

ამ დღის დაარსება ლიტერატურის ინსტიტუტის ახალგაზრდა მეცნიერთა მცირე ჯგუფს, რომლის მოთავე თინა ჯბლაძე იყო, უკავშირდება. XX საუკუნის 50-იანი წლების დასაწყისში ეს არაოფიციალური ლიტერატურული სალონი მხოლოდ და მხოლოდ გალაკტიონის ლექსების კითხვით, მის პოეზიაზე საუბრით იფარგლებოდა.

„ჩვენს ლიტერატურულ სალონში, რომელიც თინა ჯიბლაძის ბინაზე იკრიბებოდა, ხან ქიცა ხერხეულიძე მოიტანდა გალაკტიონის ჩვენთვის უცნობ რომელიმე ლექსს, ხან — ნოდარ ალანია, ხან — ალექსანდრე გვახარია, ხან — ვინ და ხან — ვინ. სალონს სტუმრებიც ჰყავდა: გურამ ასათიანი გვეწვია თავისი მეუღლით, უფროსი თაობის ხალხიც ესწრებოდა“, — იგონებს ბატონი აკაკი.

გალაკტიონის დღეს, 17 მარტს, 1959 წლის მერე, ბატონი აკაკის გარდაცვალებამდე, ეს ტრადიცის უცვლელად აღესრულებოდა: დილით, ინსტიტუტთან, ან ვაკეში, გალაკტიონის ძეგლთან მოვგროვდებოდით და ბესიკის ქუჩით მთაწმინდის აღმართს ავუყვებოდით, ხოლო იქიდან დაბრუნებულები ბატონი აკაკისა და მედეას ოჯახში გალაკტიონის სადღეგრძელოს ვიტყოდით. ქალბატონი მედიკო, გულუხვი და გულთბილი მასპინძელი, 17 მარტს განსაკუთრებული ღელვით ელოდა: აფხაზეთის ტრაგედიის შემდეგ ბატონი აკაკის ნარკვევი დაიწერა: „ზღვა. მერი. აფხაზეთი და ასპინძა“, რასაც „დევნილთა უღელტეხილის“ ავტორის, ბატონი გურამ ოდიშარიას ოჯახის სტუმრობა მოჰყვა 17 მარტს, მედიკო დეიდას თხოვნით; შეუძლებელია, იმ დღის დასწრეთ ოდესმე დაავიწყდეს მედეა ოყრეშიძე-ხინთიბიძის მიერ წაკითხული კოლაუ ნადირაძის „1921 წლის 25 თებერვალი“...

აქვე გავიცანით პოეტი თენგიზ სვანიძე, რომლის ერთი ლექსი ზეპირად ბატონი აკაკის ერთადერთმა ვაჟმა, გია ხინთიბიძემაც კი, ისწავლა; მიუხედავად იმისა, რომ გიას არასოდეს ეზარებოდა, მამას მოხმარებოდა რედაქციებსა და გამომცემლობებში სიარულისას, ლექსების ზეპირად წარმოთქმა არ უყვარდა. აი, ეს ლექსი კი იცოდა, რასაც განსაკუთრებული, თბილი იუმორითა და გახარებული თვალებით გვეუბნებოდა ბატონი აკაკი... და, გიას მაგივრად, თვითონ წარმოთქვამდა:

პატარა გოგომ შეიყვარა მეზობლის ბიჭი,
დაატარებდა პირველ გრძნობას თრთოლვით და იჭვით,
მეზობლის ბიჭმა იქორწინა უეცრად სხვაზე,
პატარა გოგომ არ იცოდა სხვა ცა და სხვა მზე!
თითქოსდა, ბედი დაემგვანა ნამსხვრევებს შუშის,
აპრილი იყო, მაგრამ არსად ჰყვაოდა ნუში!

არ შემიძლია, არ გავიხსენო ამ ლექსთან დაკავშირებით თვითონ თენგიზ სვანიძის მოგონება: პოეტი ლიტერატურის ინსტიტუტში ეწვია ბატონ აკაკის, რომელმაც დაინახა თუ არა სტუმარი, გამოვიდა ოთახიდან, მიესალმა და გეზი აიღო გრძელი დერეფნისაკენ: „მიდის, მივყვები, თან ზეპირად ამბობს ჩემს ერთერთ ლექსს, რომელიც დაიბეჭდა, სხვა ლექსებთან ერთად, ჟურნალ „ცისკარში“ (№ 6, 1982 წ.). ე.ი. ჩვენ გაცნობამდე 10 (!) წლის წინ. მივედით დერეფნის ბოლოს, ლექსის თქმაც ჩაამთავრა და მარცხნივ — საერთო-სამუშაო ოთახის კარები შეაღო. მაშინ რომ გავოგნდი, დღესაც ვერ გამოვდივარ ამ მოგონებიდან. ნუთუ ამდენს იმსახურებდა ჩემი ციცქნა ლექსი? — ვეკითხები ახლაც საკუთართ თავს“, — იგონებს თენგიზ სვანიძე.

ბატონი აკაკი ხინთიბიძე უაღრესად ყურადღებიანი სამეცნიერო ხელმძღვანელი იყო დიპლომანტების, თავისი ასპირანტებისა და მაძიებლებისათვის: თეიმურაზ დოიაშვილის, გულნაზ ნადარეიშვილის, თამარ ბარბაქაძის, ნინო ნაკუდაშვილის, თამილა წოწორიას, შორენა ქურთიშვილის, თამაზ ხარაიშვილის, ტარიელ დოლიშვილის, გიორგი მაჭავარიანის, გელა მამფორიას, თეა თავბერიძის, დავით აბულაძის, კახა დავითურის, ქეთავან გერსამიას, თამთა ჩადუნელის, მაია მღებრიშვილის, დინარა ფორჩხიძისა და სხვათა და სხვათათვის. მას შეეძლო, მშვიდად, დინჯად მოესმინა და გაეანალიზებინა ახალგაზრდა მკვლევარის დებულება, რომელიც ზოგჯერ მის თვალსაზრისს ეწინააღმდეგებოდა, გულწრფელად აღფრთოვანებულიყო, თუკი მისი მოწაფე დამაჯერებელი, მტკიცე არგუმენტებით დაარწმუნებდა თავის სიმართლეში...

თუკი დავეყრდნობით დებულებას, რომ მეცნიერებაში გონებაა წინამძღოლი, პოეზიაში კი — გემოვნება და რომ პირველის მიზანია ჭეშმარიტება, ერთსახოვნება და განუყოფლობა, ხოლო მეორისა — მშვენიერება და მრავალფეროვნება, მაშინ უნდა ვაღიაროთ, რომ პოეზიის მეცნიერული კვლევა გონებისა და გემოვნების, ჭეშმარიტებისა და მშვენიერების, ერთსახოვნებისა და მრავალფეროვნების შერწყმისა და განცალკევების უნარს ითხოვს. წერო ლექსზე და შენი ნაწერით ლექსი არ დაავიწყო მკითხველს, — იშვიათი ნიჭია. სტილის ერთიანობით, კომპოზიციურად არის შეკრული ბატონი აკაკის თითოეული ნარკვევი, რომელიც ამა თუ იმ ვერსიფიკაციულ პრობლემას ეძღვნება...

„50-იანი წლების ბოლოს, ვაკის პარკში, ზაფხულის სიცხეს მორიდებული საზოგადოებაში ხშირად ვხვდებოდი სერგო ზაქარიაძეს... ჩვენი საუბრები, ძირითადად, ლექსის კითხვას შეეხებოდა. იმჟამად ლექსის ინტონაციის თეორიულ საკითხებზე ვმუშაობდი“, — ასე უბრალოდ, თითქოს, ჟურნალისტური ხერხით, ყოფითი დეტალების გახსენება, — აღწერით იწყება აკაკი ხინთიბიძის წერილი „საუბრები ლექსის კითხვის ხელოვნებაზე“, რომელიც თანდათან სახეს იცვლის, ღრმავდება, ერთდროულად განზოგადდება და კონკრეტდება კიდეც და ისეთ პრობლემებზე გადაინაცვლებს, როგორებიცაა: ლექსის დეკლამაცია, ლექსის ბუნების დამოკიდებულება ენის ბუნებაზე, მახვილის როლზე დეკლამაციის დროს და, საზოგადოდ, ქართულ ლექსში სიტყვისა და მუსიკის ურთიერთმიმართებაზე, სიტყვიერი მახვილების დაცვის აუცილებლობაზე ქართულ სიმღერაში, სიმღერისა და ტექსტის კი არა, ლექსის ურთიერკავშირის პრობლემაზე და ა.შ. დაბოლოს, ერთი შეხედვით, მოულოდნელი, შეუვალი ობიექტურობითა და სიმკაცრით აღბეჭდილი დასკვნა ამ

სუბიექტური, გრძნობისმიერი ინტონაციით დაწყებული ამ ნარკვევისა: „მაგრამ არ უნდა დაგვავიწყდეს მთავარი, რითაც დავიწყეთ: ქართული ლექსის დეკლამირებისას დაუშვებელია მახვილთა გადაადგილება, გამკვეთრება, სკანდირებული კითხვა. ქართული ლექსის რიტმი გაბმული თხრობის პრინციპს მიჰყვება და კარგი დეკლამატორი, ნაწარმოების ლოგიკურ-ემოციური ცენტრების აქცენტირებით, მისი შინაგანი სტრუქტურის გათვალისწინებით, ქართული პროსოდიის შეუბღალავად შესძლებს მსმენელთა ესთეტიკური გემოვნების დაკმაყოფილებას“.

როგორც უკვე ვთქვით, ბატონი აკაკი ძალიან კარგად კითხულობდა ქართველი პოეტების ლექსებს. განსაკუთრებით კი — გალაკტიონის პოეზიას; ელდინო საღარაძესთან ერთად შექმნილი კომპოზიცია კი მსმენელს არასოდეს დაავიწყ-დება... სიცოცხლის მიწურულს, 2008 წლის აპრილში; ჩემი მეგობარი, ჟურნალისტი მანანა ზარიძე ოჯახში ეწვია ბატონ აკაკის და მის მიერ წაკითხული გალაკტიონის ლექსები დიქტოფონით ჩაიწერა. მერე ეს ჩანაწერი ბატონმა გელა კანდელაკმა გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიის მიხედვით შექმნილი ერთაქტიანი ბალეტის „დოვინ-დოვენ-დოვლის“ მსვლელობისას გამოიყენა. ბატონი აკაკის ხმით, მართლაც, უჩვეულო გამომსახველობას იძენს გალაკტიონის „სილაჟვარდე...“

2008 წლის 26 მაისს აღესრულა ბატონი აკაკი ხინთიბიძე. მისი გარდაცვალებიდან ექვსი წლის მერე მისი მშობლიური შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, რომელიც ამჟამად ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ნაწილია, ცნობილი ქართველი მეცნიერის 90-ე წლისთავს აღნიშნავს და უღალატოდ განაგრძობს მისი თაოსნობით შექმნილი ეროვნული ლექსმცოდნეობის სკოლის ტრადიციებს. ინსტიტუტში ყოველი წლის გაზაფხულზე იმართება ლექსმცოდნეობის სამეცნერო სესია და გამოიცემა ყოველწლიური სამეცნიერო კრებული „ლექსმცოდნეობა“.

აკაკი ხინთიბიძე
(საქართველო)

გამოთხოვება ძველ თბილისთან

იოსებ გრიშაშვილის ლექსი „გამოთხოვება ძველ თბილისთან“ 1925 წელს დაიწერა, როდესაც თბილისის ტრუდაბური და, საერთოდ, მთელი საქართველო დარწმუნდა, რომ უცხო ძალის გაბატონებამ თბილისს ძველებური იერი დაუკარგა. „სადღაა ეშხი დასილამაზე“, — ვკითხულობთ ლექსში; სადღაა „კრივი, ამქარი, ცეკვა, ართურმა“ (ბავშვების გასართობი თამაშობა), ყეენობა, თეატრალური სანახაობანი, ორთაჭალის ბაღები, „აბანოში ლხინები“ (გრიგოლ ორბელიანი), დილის საარი, დუდუკი და შავჩოხიანი რაინდები; აღარ ისმის აშუღების თარზე ამღერებული: „არ გამეცნე, კარგი იყო თავიდან, შუა ზღვაში გადამაგდე ნავიდან“; „მე ახალი დარდი მიყიდია, წყალში ვდგევარ, ცეცხლი მიკიდია“ და სხვ.

ყველაფერი ეს განსაკუთრებით მტკივნეულად იოსებ გრიშაშვილმა განიცადა — ძველი თბილისის ქუჩაბანდებში გაზრდილმა პოეტმა. თბილისის ეშხი და სილამაზე არა მხოლოდ ცხოვრებამ გადაივიწყა, არამედ (რაც განსაკუთრებით დასანანია!) „გადაივიწყა სიტყვამ ქართულმა“.

ჯერ კიდევ 1914 წელს წერდა ი. გრიშაშვილი: „ტფილისში ვარ და ეს გული ისე ცეკვავს, ისე ღელავს, რომ ეშხისგან მკერდის ღილებს დამიწყვეტს და დამითელავს“ („შემოდგომა ტფილისში“). აღსანიშნავია, აგრეთვე, „ტფილისის კენჭებს ფეხს რომ ვახვედრებ, ბედნიერი ვარ, თამამი მაშინ“ („ტფილისის მიწა“), „არ არის ქვეყნად ტფილისის გარდა სხვა უფრო მძაფრი და ნაზი მხარე“ (აქვე), ან კიდევ: „მე ტფილისმა შემამკო, მე ტფილისმა შემზარდა და მეც ვმღერი თამამად, როგორც შეხერაზადა“ („მე და ევროპა“) და სხვ.

ძველი თბილისის თემა შემდეგ პოეტმა და მკვლევარმა განავრცო და გააღრმავა მონოგრაფიაში „ძველი ტფილისის ლიტერატურული ბოჰემა“, რომელსაც კორნელი კეკელიძემ ასეთი ლაკონიური შეფასება მისცა: „ძალიან კარგია!“

ძველი თბილისისადმი ტრფიალება იოსებ გრიშაშვილმა არაერთ ლექსში გამოხატა.

„გამოთხოვება“ სტრიქონიდან სტრიქონზე მოხდენილი ევფონიური გადასვლით იწყება:

შენ აგიხსნია ბევრი **ქარაგმა,**
ქორონიკონის...

და ეს სტროფი, საერთოდ, მსგავსი ბგერების **(გ, კ, ქ)** ალიტერაციაზეა აგებული (აგიხსნია, ქარაგმა, ქორონიკონის, კენტი, მაგრამ, ქალაქმა, მოქარგა); ამას მეორე სტროფში მოსდევს **ჩ**-ს ალიტერაცია (ჩაგივლია, სირაჩხანისკენ, ქუჩებს, ჩარგა). აქვეა მსგავსი ჟღერადობის **ჭ** (ჭიანურზე). მესამე სტროფი **ძ** თანხმოვნის განმეორებით იწყება („სიძველისადმი გრძნობა“). ბგერათა ჰარმონიულ წყვილებს

ბევრ სტროფში შევხვდებით (სჩანს მოჩარდახული, ჩამოახია ფოჩი, პარმაღზე გულაღმა და სხვ.).

ეს სასიამოვნო ევფონიური გადასვლა ლექსის დასაწყისში სტიმულს იძლეოდა ბგერათა ჰარმონიის შემდგომი გაღრმავებისა და გაძლიერებისათვის და, მართლაც, უაღრესად კეთილხმოვანია ლექსის რითმული წყობა.

იმით დავიწყოთ, რომ ლექსში ვერცერთ მდარე რითმას ვერ ვიპოვით. ეს არ ითქმის თვით ზუსტ რითმებზეც კი, რომლებიც იმ დროს უკვე თანდათან ტოვებდა ასპარეზს (უნარი-გაუხუნარი, ძველი-წაუბაძველი). „გამოთხოვება“, ძირითადად, ასონანსურ რითმებზეა გაწყობილი (ქარაგმა-ქალაქმა, ლუწი-უწინ, არ დაერიდა-ამიერიდან, გულაღმა-ნაღმად, ითმენს-რითმებს, ვემონო-უდეზდემონოდ და სხვ.). დასახელებული რითმები გამოირჩევიან როგორც ევფონიური, ისე სემანტიკური ღირსებებით. რითმის ძირებში ერთმანეთს ხვდებიან მსგავსი თანხმოვნები (სირაჩხანისკენ-სისქე), ხშირია ე.წ. შერეული რითმა, როცა წყვილის ერთი ცალი ხმოვნით თავდება, ხოლო მეორე — თანხმოვნით (პატივი-ანდამატივით). არაიშვიათია სახელისა და ზმნის შეუღლება (მოგიტანს-მიკიტანს), რაც რითმას ერთგვაროვნებისაგან იცავს. რითმის ღირსებას მაღლა სწევს ჯვარედინი გარითმვის დროს ორ და სამმარცვლიანი რითმების (რუსულში — ვაჟური და ქალური რითმების) კანონზომიერი მონაცვლეობა, რაც ძალიან ხშირია „გამოთხოვებაში“. მაგალითად, I სტროფი: ქარაგმა-ქალაქმა, ლუწი-უწინ; III სტროფი — პატივი-ანდამატივით, ელვარებს-კარებს და ა.შ.; მაგრამ მთავარზე მთავარია არა რითმების თავისთავადი ღირებულება, ანდა მათი ურთიერთმონაცვლეობის კანონზომიერება, არამედ ის, რომ რითმა კარგად იყოს მორგებული სტრიქონის ტექსტს. ერთ ლექსში პოეტს თავის დამსახურებად მიაჩნია — „და რითმის გულისთვის აზრი არ გამიწირავს“ („დამსახურებული უარი“). ეს მართლაც ასეა და ამის დასტური განსახილველი ლექსია. ამავე დროს, თვით დიდი პოეტების ნახელავშიც კი ხშირი არ არის, რომ თავისთავად კარგი რითმა კონტექსტშიაც კარგად იჯდეს.

გაგვიგრძელდა რითმაზე საუბარი, მაგრამ ამის მიზეზია არა მხოლოდ ამ ლექსის კარგი რითმები, არამედ მისი ერთი სტრიქონი: „აი, ლექსისთვის ვეწვიე რითმებს“. როგორც ჩანს, პოეტი ლექსის წერას რითმით იწყებდა, რითმა იძლეოდა ბიძგს სტროფის შინაარსის გაშლისათვის, თუმცა ერთგან ნათქვამი აქვს: „ლექსი არ არის რითმის მიგნება“. „გამოთხოვების“ ავტორს რომ ძალზე უყვარდა რითმა, ეს თავადაც გვითხრა: „ერთ კარგ რითმაში არ გავცვლი მე ამდენ გამოკვლევებსა“ („აპრილი თბილისში“, — რაც, მახსოვს, უნივერსიტეტში, პოეტის საღამოზე, სრული სერიოზულობით დაუწუნა კორნელი კეკელიძემ.

მაგრამ, რა უცნაურადაც უნდა მოგვეჩვენოს რითმის ეს სიმდიდრე, კეთილხმოვანება თუ სხვა ღირსებანი, ისევე როგორც ჰარმონიული ალიტერაციები, მკითხველისათვის შეუმჩნეველია. იმდენად დამუხტულია ლექსი აზრითა და განცდით, იმდენად მწარე და მტკივნეულია ჩვენთვის ეს გამოთხოვება, რომ სხვა ყველაფერი მკითხველის ყურადღების მიღმა რჩება.

რატომ ენანება პოეტს ძველ თბილისთან განშორება, რატომ დარაჯობს ანდამატივით მის კარებს, რატომ არ დაერიდა ამის გამო პოეტთა კილვას? იმიტომ რომ წარსული უყვარს, „სიძველისადმი გრძნობა, პატივი“ ამოძრავებს.

„აი, სეირი ჯერარნახული!“ — აღტაცებით წამოიძახებს იგი და ჩვენ თვალწინ აცოცხლებს ძველი თბილისის კოლორიტულ სურათებს, რომლებიც უხეში ძალის ზემოქმედებით სამუდამოდ გაქრა და მის ნაცვლად დარჩა „სევდა წაუბაძველი“.

ლექსის მეორე ნაწილი ქვესათაურის მხატვრული ილუსტრაციაა. გამთენიისას, თავისი სახლის აივინიდან, პოეტი ელოდება დუდუკის საარს — დილის სიმღერას, რომლითაც ცისკარს, მზის ამოსვლას ეგებებოდნენ, მაგრამ დუდუკის საარის ნაცვლად ქარხნის საყვირის ხმა ისმის. დუდუკის სიტკბო, დუმბო და ზილი (დაფდაფი და წვრილი, გაბმული ხმა) რკინამ დაახშო (ორიოდე წლით ადრე ი. გრიშაშვილი წერდა: „მე უნდა მოვკვდე, მე ველარ ვუმღერ ჩაქუჩს და ლითონს“).

ძველი თბილისის გარეშე დარჩენილი პოეტი იგივეა, რაც უდეზდემონოდ დარჩენილი ოტელო. ეს შედარება სავსებით ბუნებრივია ძველი თეატრალისათვის, რომელიც სუფლიორის ნიჟარიდან უცქეროდა სცენაზე გათამაშებულ შექსპირის ტრაგედიას.

„ექვს ლექსში“, რომელიც იოსებ გრიშაშვილს ქართველიშვილების ოჯახისათვის მიუძღვნია (გიორგი ჯავახიშვილი), სტრიქონი „ვრჩები ოტელო უდეზდემონოდ“ ასეა შეცვლილი: „ვრჩები ბარამი უგულდამონოდ“.

პოემა „ბარამგულანდამიანის“ პერსონაჟები უცხო არ იყო ი. გრიშაშვილისათვის, რომელიც ამ ხასიათის ლიტერატურას კარგად იცნობდა და ეს ჩასწორებაც მოულოდნელი არ არის; თუმცა პოეტის ბიბლიოთეკა-მუზეუმში სტროფის ეს ვარიანტი არ აღმოჩნდა. სამაგიეროდ, ჩვენი ყურადღება მიიქცია ერთმა ავტოგრაფმა, რომელშიც ლექსის ბოლო სიტყვას **ნახვამდის** ავტორისეული მინაწერი აქვს: **მშვიდობით** („ძველო თბილისო, გტოვებ, მშვიდობით!“). პოეტი შინაგანად გრძნობდა, რომ ეს ლექსი ძველ თბილისთან გამოთხოვება კი არა, გამომშვიდობება იყო. მართლაც, იგი გამოსამშვიდობებელი ლექსია, ძველი თბილისის ახალგაზრდულ სამარესთან წარმოთქმული გამოსამშვიდობებელი სიტყვა.

იოსებ გრიშაშვილმა დიდხანს ვერ გამოიგლოვა თავისი საყვარელი ქალაქი. ამას ადასტურებს 1926-1932 წლებში დაწერილი ლექსების მთელი სერია, რომელიც პოეტის „დაუბეჭდავ ლექსებშია“ შესული, თუნდაც, ეს სტრიქონები: „წარსულს ვერ მოვსპობ მე ხელაღებით, ძველ ტფილისელებს ეს არ სჩვევიათ“ (1927 წ.), ანდა როგორი დანანებით წერს პოეტი: „ზოგ საზღვარგარეთელ მეგობარს“, მათ შორის სამსონ ფირცხალავას:

ნუთუ ტფილისში დაუბრუნებლად
დაიხოცებით უცხო მხარეში (1930)

(როგორც ცნობილია, სამსონ ფირცხალავა 40-იან წლებში დააბრუნეს თბილისში ემიგრაციიდან, მაგრამ მალე გადაასახლეს და გზაში გარდაიცვალა).

„დაუბეჭდავმა ლექსებმა“, რომელიც 1992 წელს გამოვიდა (რედაქტორი ნოდარ გრიგორაშვილი), ძველი თბილისის თემა მნიშვნელოვნად შეავსო და გააფორმა.

პოეტი ვერასგზით ვერ ეგუება თავისი ქალაქის „რესტავრაციას“:

ნუ თუ ხარფუხსაც ინჟინერი თავის თათს ახლებს
და ეს უბანიც გადასცდება ქართულ გეზიდან.
(„სონეტი შუაბაზრის ტრამვაის“, 1927, „დაუბეჭდავი ლექსებიდან“)

სიტყვები „ქართული გეზიდან“ იმაზე მიგვანიშნებს, რომ პოეტს საერთო ქართული ინტერესები ამოძრავებს. განა იგი მარტო ძველ თბილისზე დარდობს?

ეს დარდი საერთოდ ძველ საქართველოზე დარდია. პოეტისათვის თბილისი იგივე საქართველოა. ერთ ბოლოდროინდელ ლექსში ხომ წერდა: „საქართველო ბეჭედია ბაჯაღლო და თბილისი — შიგ ჩასმული ბადახში!“ ამ პერიოდშიაც მისთვის თბილისი და საქართველო განუყრელი ცნებებია. „სხვა ქალაქი არ მიყვარს! სხვა ქალაქი მაბრაზებს! ისევ შენ შემოგევლე საქართველოს ბუნებავ“ („ჰამლეტის წამოსასხამით“, 1926 წ. „დაუბეჭდავი ლექსებიდან“).

იგივე აზრია ჩადებული სტრიქონში: „ამოსასუნთქად აღარ მყოფნის ტფილისი ჩემი“ (1924 წ. „დაუბეჭდავი ლექსები“). თბილისის თემაზე დაწერილ ერთ ლექსში ვკითხულობთ: „და საქართველო რომ მიყვარს ასე, საძრახისია? დასაგმობია?“ (1929 წ. „დაუბეჭდავი ლექსები“, გვ. 50). „ტფილისის მიწაშიც“ თავდაპირველად ასეთი სტრიქონი იყო: „და საქართველოც ისე მიცქერის, როგორც ილიას დაჭრილი შუბლი“ (1923 წ. „დაუბეჭდავი ლექსები“). შემდეგ **საქართველო პოეზიად** შეუცვალეს და ამ სახით შევიდა პოეტის ლექსთა კრებულებში („და პოეზიაც ისე მიცქერის...“). არადა, ამ ლექსის დაწერის დროს საქართველო, მართალც, ილიას შუბლივით იყო დაჭრილი.

ამრიგად, თბილისზე რომ ფიქრობდა, ი. გრიშაშვილი სრულიად საქართველოს გულისხმობდა, მაგრამ რა გასაკვირია, რომ თხემით ტერფამდე თბილისელი პოეტი უშუალოდ თავის ქალაქზე წერდა. „რა ვქნა, სოფელი არ დამივლია“, — გულწრფელი დანანებით ამბობდა ლექსში „ერთი დღე სოფელში“; „ჩემთვის უცხოა სოფლის უბიწო ალალმართლობა, წყაროს ჩხრიალი, წისქვილის ბოდვა“ („40 წელი დღეს შემისრულდა“, „დაუბეჭდავი ლექსები“, გვ. 51). აშკრაა, „სოფლის უბიწო ალალმართლობით“ ავტორს ისევე უყვარს ქართული სოფელი, როგორც თავისი ქალაქი.

ამავე დროს, იოსებ გრიშაშვილს ხელაღებით არც ძველი თბილისი მოსწონდა. ამის დასტურია ლექსი „აშპაშხანისკენ“ და, განსაკუთრებით, „ძველი ტფილისის ლიტერატურული ბოჰემა“, რომელშიც შავი ფერებითაა დახატული კინტო.

როგორც დავინახეთ, „გამოთხოვება ძველ თბილისთან“ ტკივილიანი ლექსია. მასში არ იგრძნობა მებრძოლი სულისკვეთება, რასაც „ბებუთი მაგიდაზე“ ავტორისაგან მოელოდა მკითხველი („ბებუთი მაგიდაზე“ 1922 წელს დაიწერა და გამოქვეყნდა. თავდაპირველად მასში იყო სტრიქონი: „ვიბრძოლო? ბებუთს აღარს სურს მტერი გარეკოს“, შემდეგ **მტერი** შეიცვალა **ბინდით**, ხოლო ლექსი პოეტის კრებულებში 1919 წლის თარიღით შევიდა. არც მებრძოლი სულისკვეთება იგრძნობა და არც, საერთოდ, მკვეთრი და მძაფრი დაპირისპირება არსებული სინამდვილისადმი. რაც ამ მხრივ საანალიზო ლექსს აკლია, იგი პოეტს სხვა, ამდროინდელი ლექსებით უნდა შეივსოს, „გამოთხოვება“ მათ კონტექსტში უნდა იქნას წაკითხული. ამას თვით ლექსი მოითხოვს.

1922 წელს მეტეხის ციხეში დატყვევებული პოეტი წერდა: „ო, ჩემო ტფილისო, არცა კვდები, არცა რჩები და გდიხარ უძრავად საფლავის ლოდივით („დაუბეჭდავი ლექსები“, გვ. 17). „აბანოს ცრემლებში“ ვკითხულობთ: „ძველი ტფილისი ჰგავს ნაცემ მეძავს“ (1930 წ., „დაუბეჭდავი ლექსები“, გვ. 61). „ტფილისის ყალბ პოეტებში“ ასეთი სტრიქონებია: „ჩემო ქალაქო! როს გიყურებ, მცვივა ცრემლები,

აგრე პატარას, ბნელ ქუჩიანს, ვიწრო ხევიანს, მწამხარ! მიყვარხარ! თუმცა მუმლივით შემოგხვევია მოღალატენი, მსტოვარები და გამცემლები“ (1922, „დაუბეჭდავი ლექსები“, გვ. 15). ლექსში „ადიდებული მტკვარი“ (1922 წ.) თავდაპირველად ასეთი სტრიქონები იყო: „როდემდის უნდა ვიტანჯო ასე, შენ გეკითხები, ამაყო მტკვარო!“ („დაუბეჭდავი ლექსები“, გვ. 37). შემდეგ სიტყვა **ვიტანჯო** შეიცვალა სიტყვით **მიყვარდე**, რაც არა მხოლოდ პოლიტიკურად არის გაუფასურებული, აზრობრივადაც გაუგებარია.

კონსტანტინე გამსახურდიასადმი მიძღვნილ ლექსში „გადასახლებულ მეგობარს“ (1929 წ.) ვკითხულობთ: „თუ შენ მარტო ხარ სამშობლოს გარეთ, ჩემს სამშობლოში მეც აქ მარტო ვარ“ („დაუბეჭდავი ლექსები“, გვ. 46), მაქსიმ გორკის კი წერს: „ეხლა ტფილისი ის აღარ არის, ძმა ძმას ვეღარ სცნობს, შვილებს მშობელი“ (1928 წ., („დაუბეჭდავი ლექსები“, გვ. 48). კიდევ ორიოდე სტრიქონი ამ პერიოდის ლქსებიდან: „ყველაფერი წაბილწეს, ყველაფერი არბიეს“ („ჩანგი და შაშხანა“, 1930 წ., „დაუბეჭდავი ლექსები“, გვ. 64). „საქართველოში ქართველები დადიან გერად“ („ლექსი თუთის ხის ქვეშ“, 1931 წ., „დაუბეჭდავი ლექსები“, გვ. 65). „შეცდომის გასწორებაში“ უკვე საბრძოლოდ შემართული პატრიოტის ხმა ისმის: „ვამბობ: შორს ლექსი და შებრალება, უნდა მტრის სისხლით ვიბანდეთ ხელებს“ (1932 წ., („დაუბეჭდავი ლექსები“, გვ. 73). ლექსს საინტერესო ეპიგრაფი უძღვის პიესა „სამშობლოს“ III მოქმედებიდან: „—გოგია, შენც უნდა იომო? — რა ვქნა, ბატონო „დავითნს“ რომ აღარ მაკითხებენ?“

დაბოლოს, ორიგინალური გააზრებით გამოირჩევა „პოემიდან „აღა-მაჰმად-ხან“: აღა-მაჰმად-ხანი მოვიდა ჩვენს ასაკლებად, მოგვსრა და უკან გაბრუნდა. ეს ხალხი კი, რომელიც „შავად და ბნელად მოედო ტფილისს, ცეცხლით, მახვილით და ძარღვებიდან სისხლსა გვწოვს ნელა რაღაც კომუნის დიდი სახელით“, არსად წასვლას არ აპირებს; — ნეტავი თქვენ, — განაგრძობს ავტორი, — ვინც დაიხვრიტეთ გარეწართა ბინძური ხელით, „ჩვენ კი რანი ვართ, ვინც დავრჩით აქა, ჩვენ სულიერად დახვრეტილები“ (1932 წ., „დაუბეჭდავი ლექსები“, გვ. 79).

ჩვენ, ძირითადად, ის ლექსები მიმოვიხილეთ, რომლებიც თბილისის თემაზეა დაწერილი, საერთოდ კი, „დაუდეჭდავი ლექსები“ შეურიგებელი პოლიტიკური პათოსით ხასიათდება, რაც სრულიად სხვა კუთხით წარმოგვიჩენს იოსებ გრიშაშვილს — პოეტსა და მოქალაქეს.

საანალიზო ლექსის ვარიანტების ძიებისას პოეტის ბიბლიოთეკა-მუზეუმში წავაწყდით ჟურნალ „ახალი კავკასიონიდან“ ამოხეულ ერთ ფურცელს, რომელზედაც ეს ლექსია დაბეჭდილი (1925 წ.). პოეტს მიუწერია: „ვიყიდე ბაზრობაზე და ამოვხიე“. ფურცლის არშიებზე ლექსს ვრცელი მინაწერი აქვს. „ვისია?“ — კითხულობს პოეტი და იქვე პასუხობს: „მგონი, ვ. ბახტაძისა“.

მინაწერები წარმოადგენს პოლიტიკური ასპექტით ლექსის კრიტიკულ შეფასებას და, თითქმის, ყველა სტროფსა და სტრიქონს ახლავს.

მოვყვეთ თავიდან. სტრიქონს: „რა სურათები მოქარგა უწინ“ მიწერილი აქვს: „თავს ნუ ვიტყუებთ. ედვა თუ არა ამ სურათებს საფუძვლად მშრომელი მასების ხოცვა-ჟლეტა?“

სტროფის — „თუ ჩაგივლია სირაჩხანისკენ“ — გვერდით მიწერილია: „უსაქმურების, ლოთების, თავად-აზნაურების, ვაჭრებისა და მათი ნასუფრალით მაძღარო“.

სტრიქონი: „სიძველისადმი გრძნობა, პატივი თუ შენში მაინც ოდნავ ელვარებს“, ასეა განქიქებული: „რატომ უნდა ელვარებდეს? რა იყო კარგი ამ სიძველეში? „სიძველე“ სიძულვილის ღირსია“.

„წარსულის თამამად ხილვას“ აწერია: „წარსული რომანტიკული ნისლით არის რეაქციონერთა მიერ შექმნილი. რევოლუციონერთა მოვალეობაა ამ ნისლის გაფანტვა“.

„და დამრჩა სევდა წაუბაძველი“ — მინაწერი: „ამ სიმხეცის, უკულტურობის გადავიწყება უტოვებს „სევდას წაუბაძველს“.

„დუდუკის ნაცვლად ქარხნის საყვირი“. — მინაწერი: „ვაი, უბედურება, ვაი, ქვეყნის დაქცევა“. ლექსის ბოლო სტროფებს ასეთი შეფასება აქვს მიცემული: „ძველი თბილისი დიდი ხანია გახუნებულია, მკვდარია...“ „ძველ თბილისს“ ნაციონალისტური რომანტიზმის თვალით კი არა, მშრომელთა თვალით უნდა შეხედოს. „ძველ თბილისში“ იყო ტანჯვა, ყვლეფა, ბრძოლა კლასობრივი, ომი სამოქალაქო“.

ეს მინაწერები კომენტარს არ საჭიროებს: ვალია ბახტაძე რაპპელი კრიტიკოსი იყო.

ამ პერიოდში იოსებ გრიშაშვილი, საერთოდ, რეაქციონერ, მეტიც — არქირეაქციონერ მწერლად იქნა შერაცხული და მისი დაუბეჭდავი ლექსები, რომლებიც, თითო-ოროლას გარდა, უცნობი იყო საზოგადოებისათვის, ადრევე რომ გახმაურებულიყო, ალბათ, მათ ავტორს ტიციან ტაბიძის, მიხეილ ჯავახიშვილისა და სხვათა ბედი არ ასცდებოდა.

30-იანი წლების შუა პერიოდიდან ვერც გრიშაშვილი გადაურჩა „მწერლობის მოთვინიერებას“ (აკაკი ბაქრაძე) გეგმაზომიერ კურსს, სხვებთან ერთად, თავადაც გაიღო ხარკი დიქტატორული რეჟიმის წინაშე და ახალი თბილისის მომღერლად მოგვევლინა, მაგრამ გული ისევ ძველისაკენ მიუწევდა.

ქართული მწერლობის ერთ-ერთ დეკადაზე მოსკოვში იოსებ გრიშაშვილისათვის შენიშვნა მიუციათ — ძველი, კინტოების თბილისს უფრო გულით უმღეროდა, ვიდრე ახალს უმღერისო. მეორე დღეს ქართველ მწერალთა წრეში გრიშაშვილს უთქვამს: გადაეცით მაგ რუსს, რომ მე კინტოებს კი არა, ყარაჩოღელების თბილისს ვუმღეროდი, ხოლო „პოლიტიკურ ბრალდებაზე“ — ძველს უკეთ უმღეროდა, ვიდრე — ახალსო, არავითარი რეაგირება არ მოუხდენია.

ერთხელ, 50-იანი წლების დასაწყისში, ჩემთან პოლიტიკურ თემაზე კერძო საუბრის დროს რაღაც ჩუმად ჩაილაპარაკა, სიტყვები ვერ გავარჩიე, მაგრამ ინტონაციაში დავიჭირე, რომ არ სწამდა იმისა, რასაც დითირამბებს უძღვნიდა, ხოლო თუ ლექსი მაინც კარგად გამოსდიოდა, ეს მისი ნიჭიერებისა და მაღალი პოეტური ხელოვნების შედეგი იყო.

იოსებ გრიშაშვილი ქართულ პოეზიაში სიყვარულისა და ძველი თბილისის მომღერლად დარჩა. ლექსით „გამოთხოვება ძველ თბილისთან“ იგი სამუდამოდ გამოემშვიდობა თავის სათაყვანებელ ქალაქს.

(„გამოთხოვება ძველ საქართველოსთან“, გაზ. „საქართველოს რესპუბლიკა“, 1998, №144-147).

Akaki Khintibidze
(Georgia)

Farewell to Old Tbilisi

Summary

Key words: Ioseb Grishashvili, Old Tbilisi, poetry.

The study by Akaki Khintibidze deals with the analysis of Farewell to Old Tbilisi, a prominent poem by Ioseb Grishashvili. The poem was written in 1925, the period when Old Tbilisi's troubadour and the whole Georgia finally realized the rule of Bolshevism destroyed the original look of Tbilisi.

According the article, the theme of Old Tbilisi was organic to the poet born and raised in the capital of Georgia. The poet and researcher devoted a monographic work Literary Bohemia of Old Tbilisi and many poems to this theme.

Akaki Khintibidze specially considers the rhythm of the poem and admits there are no low-grade rhythms in the poem. Farewell to Tbilisi mainly consists of half rhymes, which stand out for their euphonic and semantic traits.

Despite the richness of the rhythms and harmonic alliterations, the main thing in this poem is a sense, a feeling of a bitter and painful farewell to Old Tbilisi.

The paper clearly shows it took a long time a poet to mourn over his beloved Old Tbilisi. He could not get used to new Soviet, Bolshevik Georgia. The whole series of the poems written in 1926-1932 does confirm this fact. They are included in "Unprinted Poems" (1992). This book fulfilled and adorned the theme of Old Tbilisi. True the inspiration for the poet was common Georgian interests. Tbilisi is like Georgia to him. In one of his poems he wrote:"Georgia is a pure gold and Tbilisi is a ruby inserted in it!" Nevertheless, Akaki Khintibidze admits as well that Ioseb Grishashvili had some criticism to Old Tbilisi too, which is clearly shown in his poem Towards Ashpashkhani and Literary Bohemia of Old Tbilisi.

In 1922 Ioseb Grishashvili was arrested by Bolsheviks because of the poems the lines of which were later altered in the soviet union publications (Unprinted Poems, 1922).

Akaki Khintibidze reviews in detail those poems by Ioseb Grishashvili, which were dedicated to the theme of Tbilisi. Political pathos is characteristic to this small collection of verses demonstrating Ioseb Grishashvili, poet and citizen, from a different angle.

In 1930s Ioseb Grishashvili was dubbed as a reactionary writer. Should his unprinted poems had been revealed to the society, they would have had the same fate as the ones by Titsian Tabidze, Mikhail Javakhishvili and others.

According to the study the poet while talking to Akakhi Khitibidze admitted disliking what he had praised in his poems which were devoted to Soviet Georgia. Georgian people liked those poems as works of high poetic art.

The goal of the study is to convince the reader Ioseb Grishashvili remaned faithful to Old Tbilisi in his poems. He bid final farewell his beloved city with his poem Farewell to Old Tbilisi.

ივანე ამირხანაშვილი
(საქართველო)

თაობათა კავშირი — კულტურის ნიშანი

ლიტერატურის ინსტიტუტის გზამკვლევი.

არის ამ სიტყვათშეთანხმებაში რაღაც ისეთი, რაც ნება-უნებლიეთ ტრადიციის ცნებასთან გვაახლოებს. თუნდაც იმიტომ, რომ სამივე სიტყვა სწორედ ფასეულობათა შენახვისა და გადაცემის საზრისით არის გაშინაარსებული. ლიტერატურა. ინსტიტუტი. გზამკვლევი — აქ გრადაციაა. კულტურის თვითგანვითარების ძალა, როგორც პროცესი.

პროექტმა გაამართლა. ხუთი წლის წინათ დაარსებულმა სერიამ ავტორიტეტი უკვე მოიპოვა. პირველი იყო „წმინდა ნინოს ცხოვრება და ქართლის მოქცევა“ (2009), მეორე — „იაკობ ცურტაველის „შუშანიკის წამება“ და ადრექრისტიანული კულტურა“ (2012), მესამე ეს კრებულია — „ათონის საღვთისმეტყველო-ლიტერატურული სკოლა“, რომელიც ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობამ შარშან გამოსცა.

ქართული კულტურა ვალშია ათონის ლიტერატურული სკოლის წინაშე. ამიტომ ყოველი ფაქტი, რომელიც ხელს უწყობს ამ ისტორიული კერის შესწავლასა და გამომზეურებას, არის საყურადღებო ნაბიჯი, გადადგმული ეროვნული თვითიგივეობის დადგენის გზაზე.

ათონი — ეს სასწაულია, რომელიც ყოველდღე ხდება, მიუხედავად იმისა, რომ დიდი ხანია ჩვენთვის ფიზიკურად აღარ არსებობს. ქალკედონის ნახევარკუნძულზე მოღვაწე ქართველმა ბერებმა მიზანდასახული შრომის შედეგად შეცვალეს ჩვენი კულტურის ორიენტირები და ახალი მიმართულება მისცეს მას. იოანეს, ეფთვიმეს, გიორგის, ათანასეს, გაბრიელისა და სხვა მთაწმინდელთა მოღვაწეობამ საქართველო ევროპული აზროვნებისა და კულტურული პროცესების არეალში ჩართო, რითაც ქართველ ერს საშუალება მიეცა გადაერჩინა სულიერი ფასეულობანი და შეენარჩუნებინა ეროვნული თვითმყოფადობა.

ათონმა თავს იდვა არაბთა მიერ გაჩანაგებული ახლო აღმოსავლეთისა და ტაო-კლარჯეთის კულტურული კერების მემკვიდრეობა. ათონელებმა მიზნად დაისახეს ამოევსოთ ქართულ სააზროვნო სივრცეში გაჩენილი ხარვეზი და თანამემამულეებისთვის გაეცნოთ დასავლეთის ინტელექტუალური სიმდიდრე.

ათონი იყო ნაწილი იმ კულტურული პოლიტიკისა, რომელსაც სახელმწიფოს დახმარებით ახორციელებდა ინტელექტუალური ელიტა. ქართველთა ლიტერატურული ცხოვრება არასოდეს ყოფილა ისეთი ეფექტური და მიზანმიმართული, როგორიც ათონის პერიოდში. გზამკვლევის ეს გამოშვება აღნიშნული ტრადიციის გააზრებისა და წარმოჩენის სულისკვეთებით არის აღსავსე, რაც სარედაქციო საბჭოს, სარედაქციო კოლეგიისა და, რაღა თქმა უნდა, ავტორთა დამსახურებაა. ნიშანდობლივია, რომ კრებულში შედის თანამედროვე ქართული ფილოლოგიის

ყველა თაობის წარმომადგენელთა შრომები, რომლებშიც განხილულია სახისმეტყველების, ჰიმნოგრაფიის, ტექსტოლოგიის, ქართული ენის, აგიოგრაფიული სტილისა და ეკლესიის ისტორიის საკითხები.

ავტორები — დარეჯან მენაბდე, გოჩა კუჭუხიძე, საბა მეტრეველი, გიორგი ალიბეგაშვილი, ირმა ყარაულაშვილი, ლაურა გრიგოლაშვილი, ქეთევან ბეზარაშვილი, ეკა დუღაშვილი, ელგუჯა ხინთიბიძე, ნანა მრევლიშვილი, ნინო დობორჯგინიძე, ეკა ჩიკვაიძე, ექვთიმე კოჭლამაზაშვილი, ირინა ნაცვლიშვილი — ერთიანობა, კვალიფიკაცია, ხარისხი, რენომე.

ერთი სიტყვით, ლიტერატურის ინსტიტუტის გზამკვლევი ღირსეულად განაგრძობს ტრადიციას, რომელიც მკვლევართა წინა თაობებმა შექმნეს ქართულ ფილოლოგიაში. ტრადიციასთან ერთად, ამ საქმეში არის მსოფლმხედველობა და კულტურა, როგორც სივრცის ორგანიზების ფორმა, ერთი მხრივ, და, მეორე მხრივ, წინაპართა კულტის თაყვანისცემა, რაც სხვა არაფერია, თუ არა ისტორიის უწყვეტობა.

Ivane Amirkhanashvili
(Georgia)

Connection between Generations –Sign of Culture

Summary

Key words: The Guide of the Institute of Literature, "Theological-Literary School of Athos".

The series of works which have been founded five years ago have already received wide acclaim. The first in the series was "The Life of St. Nino and Conversion of Kartli" (2009), the second – Iakob Tsurtaveli's "The Martyrdom of Shushanik" and Early-Christian Culture" (2012), and the third is this collection - "Theological-Literary School of Athos", which was published by Institute of Literature Press.

Georgian literature owes much to the literary school of Athos. Therefore each fact which supports the study of this historical source should be encouraged. It will be a step forward towards finding out national identity.

The pathfinder of Institute of Literature continues the tradition established by the predecessor researchers in Georgian philology. Besides tradition, there is worldview and culture one the one hand, as a form for organizing space and on the other hand, worship of ancestor's cult, which is nothing more than the continuity of history.

ლევან ბრეგაძე
(საქართველო)

ანალიტიკური რომანი ბალზაკის ნოველაზე

(როლან ბარტის „S/Z“-ის ქართულად გამოცემის გამო)

დავამთავრე თუ არა ბალზაკის ნოველის „სარაზანის“ კითხვა (ეს დიდი ხნის წინ მოხდა), მახსოვს, მაშინვე გავიფიქრე: ახლა მივხვდი რა განსხვავებაა **სილამაზესა** და **მშვენიერებას** შორის-მეთქი: ლამაზი როგორ არ არის ბალზაკის კასტრატი (ჭკუიდან გადაიყვანა მასზე თავდავიწყებით შეყვარებული ჭაბუკი მოქანდაკე!), მაგრამ მშვენიერიაო, ვერ ვიტყვით (ვერც ამ მომხიბლავ არსებაზე უგონოდ შეყვარებულმა მოქანდაკემ თქვა ეს, როცა მის კასტრატობაში დარწმუნდა!), ვინაიდან აღმოჩნდა, რომ დამაბრმავებელ სილამაზეს თურმე ბუნებისაგან ამ ადამიანისთვის მინიჭებული არსება (არსი) შეუწირავს. სადაც სილამაზის გულისთვის არსება (ბუნება) შეიბღალება, იქ მშვენიერებაზე ვერ ვილაპარაკებთ. (რაც უნდა ლამაზად მოვავარაყოთ ღუმელი, როგორც არ უნდა ახარებდეს თვალს მისი შეხედვა, თუ ის კარგად ვერ ათბობს, მშვენიერებააო, მასზე არ ითქმის).

მაგრამ ფრანგული ენა (ისევე როგორც ინგლისური, გერმანული) სილამაზესა და მშვენიერებას ლექსიკურად ვერ განასხვავებს და... იქნებ სწორედ ამიტომ დაიწერა როლან ბარტის სახელგანთქმული „S/Z“, ბალზაკის ამ ნოველის სკრუპულოზური, დეტალური ანალიზი, წიგნი, რომელსაც ლიტერატურული ქმნილების დეკონსტრუქციული წაკითხვის (გადაწერის) პირველ მცდელობად მიიჩნევენ. („S/Z“ ბალზაკის ნოველის პერსონაჟთა სახელების პირველი ასოებია და ასე გაიშიფრება: „სარაზინი/ზამბინელა“).

„ტექსტი ციტატებისგანაა მოქსოვილი და ათასობით კულტურულ პირველწყაროზე მიგვითითებს“, — აცხადებს როლან ბარტი თავის არანაკლებ სახელგანთქმულ ოპუსში „ავტორის სიკვდილი“, რომელიც „S/Z“-ზე ორი წლით ადრე, 1968 წელს, გამოქვეყნდა* (ეს ციტატა მალხაზ ხარბედიას თარგმანიდან მოვიყვანეთ).

როლან ბარტი პრინციპით — „ყოველი ტექსტი ინტერტექსტია“ — ცდილობს აღმოაჩინოს, გამოავლინოს, წარმოაჩინოს, „გაათავისუფლოს“ მხატვრულ ტექსტში „ჩაწნეხილი“ კოლოსალური, ხშირად ერთმანეთის გამომრიცხავი, ინფორმაციის ნაწილი მაინც... და რას აღწევს ამით? რას და... საანალიზო ნაწარმოების დეკონსტრუქციით ახალ ნაწარმოებს ქმნის, რომელზედაც ზუსტად ვერ ვიტყვით — მხოლოდ მეცნიერულობის პრეტენზიის მქონე ტექსტია თუ ლიტერატურულ-მხატვრული მოვლენაც არის ამავდროულად, სერიოზული ანალიზია, თუ ჰუმორი ჭარბობს მასში, ჰუმორი, თუნდაც იმით გამოწვეული, რომ თურმე, როგორც კოზმა პრუტკოვი იტყოდა, **„нельзя объять необъятное“**.

---

* შდრ. ულრიხ პლენცდორფის გახმაურებული რომანის, „ახალგაზრდა ვ.-ს ახალი ვნებანის“ (1972 წ.) მთავარი პერსონაჟის სიტყვები: „მე თუ მკითხავთ, ყველა წიგნში არის თითქმის **ყველა** წიგნი... წიგნი რომ დაწერო, რამდენიმე ათასი წიგნი მაინც უნდა გქონდეს წაკითხული... ვთქვათ, წაკითხული უნდა გქონდეს სამი ათასი. თავის მხრივ ყოველი მათგანის დამწერს თვითონ ექნება წაკითხული სამი ათასი...“ (დალი ფანჯიკიძის თარგმანი).

ზემოთ ციტირებული დებულება — „ყოველი ტექსტი ინტერტექსტია“ — იმასაც ნიშნავს, რომ თითოეული წიგნი იმანენტურად შეიცავს ადრე დაწერილ ყველა წიგნს. ასე უნდა გავიგოთ როლან ბარტის ეს პარადოქსი: „ლიტერატურა სხვა არაფერია, თუ არა ერთი ტექსტი“ (გვ. 18. — დედანშია: „La littérature (...) n'est jamais qu'un seul texte“. ქართული თარგმანი უფრო ზუსტია, ვიდრე გ. კოსიკოვისა და ვ. მურატის რუსული თარგმანი: „**Литература есть не что иное, как единый и единственный текст**“. ჩვენ მიერ ხაზგასმული სიტყვა [единый, ანუ მთლიანი] არამარტო ზედმეტია, არამედ მცდარიც: ლიტერატურა **ერთი** ტექსტია, მაგრამ **მთლიანი** არ არის. ეს გახლავთ ბარტის პარადოქსის არსი).

თვითონ ავტორი თავისი ამ წიგნის შესახებ ასე ამბობს: „ყოველივე აქ ნათქვამი უნდა განვიხილოთ როგორც რომანის პერსონაჟის — მეტიც, პერსონაჟების — მიერ წარმოთქმული სიტყვები“. ისიც შენიშნეს, რომ როლან ბარტი აკრიტიკებს შეხედულებას, რომლის მიხედვითაც აღსანიშნსა (სიგნიფიკატსა) და აღმნიშვნელს (სიგნიფიკანტს) შორის უპირატესობა პირველს ენიჭება, ანუ, უფრო ნაცნობი ტერმინოლოგიით რომ ვთქვათ, ის ვერ ეგუება შინაარსის პრიმატს ფორმაზე და ამ ბინარული ოპოზიციის (შინაარსისა და ფორმის) დეკონსტრუქციას ახდენს, მათ შორის არსებული ზღვარის მოშლას ესწრაფვის.

ბარემ ისიც ვთქვათ, რომ ამ წიგნით როლან ბარტის (1915-1980), ფრანგი ფილოსოფოსისა და ლიტერატორის, შემოქმედებაში დაიწყო ახალი, პოსტსტრუქტურალისტური, ეტაპი, რასაც სტრუქტურალიზმით მისი ძლიერი გატაცების ხანა უძღოდა წინ.

პირველად 1970 წელს პარიზში დასტამბული „S/Z“-ის ქართული თარგმანი შარშან, 2013 წელს, გამოსცა შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტმა საფრანგეთის წიგნის ეროვნული ცენტრის ხელშეწყობით; წიგნი გამოიცა ფრანგული ინსტიტუტის საგამომცემლო დახმარების პროგრამის ფარგლებში; თარგმნა **ნინო გაგოშაშვილმა**, რედაქტორები არიან **ირმა რატიანი, გაგა ლომიძე, ირაკლი კენჭოშვილი,** ყდის დიზაინი ეკუთვნის **რევაზ მირიანაშვილს**.

ამიერიდან შეგვიძლია ფრანგი ფილოსოფოსისა და მწერლის განთქმული ფრაზები, მრავლისმეტყველი პარადოქსები, მის ამ წიგნში უხვად წარმოდგენილი, გაუჭირვებლად დავიმოწმოთ ქართულადაც. ვნახოთ რამდენიმე ნიმუში:

„ლიტერატურული შემოქმედების (...) მიზანია, მკითხველი აქციოს არა მომხმარებლად, არამედ ტექსტის შემქმნელად. თანამედროვე ლიტერატურა აღბეჭდილია უმოწყალო განხეთქილებით ტექსტის შემქმნელსა და მომხმარებელს შორის, მესაკუთრესა და კლიენტს შორის, ავტორსა და მკითხველს შორის“ (გვ. 10).

დიახ, „**ავტორსა** და მკითხველს შორის“ (დედანშია: „entre... son **auteur** et son lecteur“) და არა „**მწერალსა** და მკითხველს შორის“, როგორც რუსულ თარგმანშია („между **писателем** и читателем“), ბარტს — „ავტორის სიკვდილის“ ავტორს — „ავტორი“ „მწერლით“ არ უნდა შევუცვალოთ, — ამით ცნება ვიწროვდება, როგორც მაშინ მოხდებოდა ეს, თუკი მასთან „ტექსტს“ „ნაწარმოებით“ ჩავანაცვლებდით.

„რაც უფრო მრავლობითია (მრავალმნიშვნელოვანია, პოლისემანტიკურია — pluriel. — ლ. ბ.) *ტექსტი, მით ნაკლებად შეიძლება იმის თქმა, რომ მანამდე დაიწერა, ვიდრე მას წავიკითხავდე*“ (გვ. 16. — აქ სხარტად და შთამბეჭდავად, პარადოქსული ფორმით არის გადმოცემული რეცეფციული ანუ აღქმის ესთეტიკის არსი, კერძოდ, ის, რომ მკითხველი თანაავტორია).

*„ამქვეყნად ყველაზე საშინელი სიკვდილი კი არა, სიცოცხლესა და სიკვდილს შორის არსებული საზღვრის რღვევაა“** (გვ. 206).

„საჭიროა, რომ ამა თუ იმ შტრიხმა (მხატვრულ ტექსტში. — ლ. ბ.) *გაიელვოს ისე მსუბუქად, თითქოს მნიშვნელობა არც ჰქონდეს, დაგვავიწყდება იგი თუ არა, და როდესაც ის სადმე კვლავ გამოჩნდება სხვა ფორმით, უკვე მოგონებას აღძრავს“* (გვ. 30).

„გაიელვოს ისე მსუბუქად“ — ქართველმა მთარგმნელმა, რუსი მთარგმნელებისაგან განსხვავებით, შეინარჩუნა დედნისეული „მსუბუქად“ (légèrement), თუმცა ამ ადგილის რუსული თარგმანიც ჩინებულია: **„...должна проскальзывать как бы между прочим“**.

აქ მწერლის ოსტატობის მეტად საყურადღებო მხარეზეა საუბარი — ხაზგასმულად კი ნუ მოგვაწვდის მხატვრული ტექსტის ავტორი მთავარ სათქმელს, არამედ თითქოსდა სხვათა შორის მოიმოქმედოს ეს, ოღონდ მერე და მერე ისე წარმართოს თხრობა, რომ კვლავ და კვლავ გაგვახსენდეს შტრიხი (დეტალი), რომელიც ადრე დიდი ყურადღების ღირსად არ მივიჩნიეთ. ეს ქვეტექსტის ერთი სახეობის, ე. წ. შინაგანი თემის, წარმოქმნის საფუძველია და მისი გამოყენება მხოლოდ წერის დიდოსტატებს ხელეწიფებათ.

და კიდევ ერთი, არაჩვეულებრივად ღრმააზროვანი პარადოქსი:

„ამა თუ იმ მნიშვნელობის დავიწყებაში საძრახისი არაფერია, რადგან დავიწყება კითხვის სავალალო დეფექტი როდია; ეს პოზიტიური ფასეულობაა (...); *რომ მავიწყდება, სწორედ ამიტომ ვკითხულობ“* (გვ. 17-18).

„საძრახისი არაფერია“ — კარგი, კონტექსტის შესაფერისი, შესატყვისია ორიგინალის გამოთქმისა „n'est pas matière à excuses“ („არაფერია საბოდიშო“); რუსულ თარგმანშია **„не стоит оправдываться“**.

მოკლედ, მთარგმნელისა და რედაქტორების ჩინებულ ნამუშევართან გვაქვს საქმე (ორიოდე სტილისტიკური ხასიათის ლაფსუსი — ლუდოვიკო XV ლუი XV-ის ნაცვლად [გვ. 214], „აბსტრაგირება“ „აბსტრაჰირების“ ნაცვლად [გვ. 18], „თვისობრივი“ „თვისებრივის“ ადგილას [გვ. 150], „უკიდურესი სტრუქტურირების**გან** თავიდან აცილება“ „უკიდურესი სტრუქტურირების თავიდან აცილების“ მაგივრად [გვ. 19] მნიშვნელოვან ნაკლად ვერ ჩაითვლება).

თავში ვთქვით, ეს წიგნი იქნებ იმიტომ დაიწერა, ფრანგები სილამაზესა და მშვენიერებას ლექსიკურად რომ ვერ განასხვავებენ-თქო. მკითხველს შეუძლია ეს ნათქვამი არცთუ მოსწრებულ ხუმრობად ჩათვალოს, მაგრამ ერთი რამ კი დაბეჯითებით უნდა ითქვას: ერთობ საპასუხისმგებლოა ფრანგული la beauté-ს (ასევე გერმანული die Schönheit-ის, ინგლისური beauty-ს), რაც **სილამაზესაც** შეიძლება ნიშნავდეს და **მშვენიერებასაც**, იმ ენებზე (მაგალითად, ქართულად ან რუსულად) თარგმნა, რომლებიც სილამაზესა და მშვენიერებას ლექსიკურად განასხვავებენ**.

---

* შდრ. გალაკტიონის — „სიკვდილს მე როდი შევუშინდები, / იგი, ძმა, მუდამ ჩვენ მხარეზეა. / მე მეშინია იმგვარ სიცოცხლის, / სიკვდილს რომ ჰგავს და უარესია“. ბალზაკის ნოველაში სარაზინი ეუბნება ზამბინელას, რომელსაც მოკვლას უპირებდა: „მაგრამ არა, სჯობს იცოცხლო! შენთვის სიცოცხლე ხომ სიკვდილზე უარესია!“.

** შდრ. ნიკოლოზ ბარათაშვილის — „სილამაზეა ნიჭი მხოლოდ ხორციელების / და, ვით ყვავილი, თავის დროზე მსწრაფლად დაჭკნების, / (...) მშვენიერება ნათელია, ზეცით მოსული, / (...) თვით უკვდავება მშვენიერსა სულში მდგომარებს...“.

აი, როლან ბარტი კომენტარს უკეთებს ფრაზას ბალზაკის ნოველიდან: **„მხოლოდ ქალს შეიძლება ჰქონდეს ასეთი მრგვალი და ნაზი მხრები, ასეთი მოხდენილი ალნაგობა“**.

როლან ბარტის კომენტარი რუსულ თარგმანში ასე ჟღერს:

„Эстетический довод зиждется на энтимеме с ложной посылкой ***(прекрасны только женщины)***, поскольку кастраты тоже могут быть **прекрасны**“.

ჩვენ მიერ ხაზგასმული прекрасны-ს („მშვენიერის“ მრავლობითი) ადგილას დედანში არის ჯერ belles, მერე კი beaux (ორივე ზედსართავ „ლამაზის“/„მშვენიერის“ მრავლობითია). მათი თარგმნა სიტყვით „მშვენიერი“ აქ შეცდომაა. ქართულად სწორადაა:

„ესთეტიკური საბუთი ემყარება ენტიმემს (უმართებულო დასკვნას. — ლ.ბ.), რომლის წანამძვარი ტყუილია *(მხოლოდ ქალები არიან* ***ლამაზები****)*, ვინაიდან კასტრატებიც შეიძლება **ლამაზები** იყვნენ“ (გვ. 177).

ასე ადვილი არ არის მსჯავრის გამოტანა იმის თაობაზე, მართებულია თუ არა სიტყვა „მშვენიერების“ გამოყენება ამ ფრაგმენტში:

„სწორედ ამიტომაა, რომ დისკურსი ამა თუ იმ დეტალის სრულყოფილების კონსტატაციას ჯერდება, ხოლო „ყველაფერ დანარჩენს“ კოდს უტოვებს, რომელიც ყოველგვარი **მშვენიერების** (toute **beauté**) საფუძველშია. ესაა ხელოვნების კოდი. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, **მშვენიერებას** (**la beauté**) შეუძლია თავი მხოლოდ ციტაციის საშუალებით განაცხადოს“ (გვ. 42).

ვფიქრობთ, ამ შემთხვევაში სწორად იქცევიან რუსი მთარგმნელები, როცა **красота**-ად თარგმნიან beauté-ს. ქართულ თარგმანშიც ალბათ ჯობდა „მშვენიერების“ ნაცვლად აქ „სილამაზე“ ყოფილიყო, მით უფრო, რომ ამ თავის (ეს XVI თავია) სახელწოდება გახლავთ „**La beauté**“, რაც ქართულ თარგმანშიც „სილამაზედ“ არის გადმოტანილი.

* * *

ჩანაწერების წიგნში — „როლან ბარტი როლან ბარტის შესახებ“ (1975 წ.) — ფრანგი ფილოსოფოსი, მწერალი და **დიდი** (წა)მკითხველი ერთგან თავის თავზე ამბობს: „კლასიკურ ტექსტებს რომ კითხულობდა („ოქროს ვირიდან“ დაწყებული პრუსტამდე), სულ უკვირდა, რამდენი ცოდნა იყო თავმოყრილი ლიტერატურულ ნაწარმოებში“.

„S/Z“-ით მან ნათლად გვიჩვენა, რომ ონორე დე ბალზაკის ამ არცთუ ვრცელ ნოველაშიც კი კაცობრიობის ლამის მთელი გამოცდილებაა ჩაწნეხილი.

მაგრამ, ნუ ვიფიქრებთ, რაკი როლან ბარტი „ცოდნაზე“ ლაპარაკობს, მას რამე საერთო ჰქონდეს პოზიტივიზმთან. მისი ამ ანალიტიკური რომანის დასასრულიც ისევე იდუმალებით არის მოცული, როგორი იდუმალიც მუდამ დარჩება სამყარო ჩვენთვის, რაოდენ ბევრი საიდუმლოც არ უნდა გამოვტყუოთ მას. და ესეც ტექსტის (ნებისმიერი კლასიკური ტექსტის) თვისება ყოფილა, რასაც ამ წიგნის (ცოცხალი!) ავტორი ასეთი პარადოქსული ფრაზით გვამცნობს: „თუკი კლასიკურ ტექსტს სათქმელი არაფერი აქვს იმის გარდა, რასაც ამბობს, „გვამცნობს“ მაინც, რომ „ყველაფერს არ ამბობს“ (გვ. 226).

Levan Bregadze
(Georgia)

Analytic Novel on Balzac's Short Story

(For Publishing Roland Barthes' "S/Z" in Georgian Language)

Summary

Key words: Roland Barthes' "S/Z", translation.

The author himself says the following words about this book: "Everything which is said here should be considered as words uttered by a novel character or to be more precise characters". It is noteworthy that Roland Barthes criticizes the standpoint according to which priority is given to signifier rather than signified. In other words, he cannot get used to the dominance of content over the form. Therefore, he deconstructs this opposition (content and form) and tries to remove the limits that exist between them.

By this book Roland Barthes, a French philosopher and literary theorist, started a new stage, in particular post-structuralism in his career which was preceded by deep interest towards structuralism.

In 2013 Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature in collaboration with National Book Centre of France published the Georgian translation of S/Z which was printed in Paris in 1970. The book was released within the frameworks of the Programme for Publishing Aid of French Institute; the book was translated by Nino Gagoshashvili, editors are Irma Ratiani, Gaga Lomidze, Irakli Kenchoshvili, book cover is designed by Revaz Mirianiashvili.

From now on we can cite his well-known phrases, paradoxes from this book in Georgian.

როლან ბარტი. S/Z
მთარგმნელი **ნინო გაგოშაშვილი**
რედაქტორები: **ირმა რატიანი, ირაკლი კენჭოშვილი, გაგა ლომიძე**
გამომცემლობა: თსუ გამომცემლობა
2014

1970 წელს გამოიცა როლან ბარტის ესეი. S/Z, რომელიც მთლიანად ეძღვნება ონორე დე ბალზაკის ნოველის, „სარაზინი“, ანალიზს. ნაშრომში კარგად იგრძნობა დაძაბულობა თანამედროვე „რეალისტურ“ ესთეტიკასა და ბალზაკისეული თხრობისთვის დამახასიათებელი ადამიანური სირთულეებს შორის. ესაა: კასტრაციის დრამა და იმედგაცრუებული სიყვარული. S და Z ორი პროტაგინისტის, შეყვარებული სკულპტორის, სარაზინის და საჭურისი ზამბინელას, რომლის სახელისაც ფემინისტური დაბოლოება აქვს, სახელების ინიციალებია. დახრილი ხაზი კი მათი დაპირისპირების სიმბოლოა, რაზეც აშკარად მიგვანიშნებს ორი ბგერის S და Z კონტრასტი: პირველი ყრუ ბგერაა, მეორე კი მჟღერი.

ილია ჭავჭავაძე გლობალიზაციის სათავეებთან
რედაქტორი **გიორგი გაჩეჩილაძე**
გამომცემლობა: „მწიგნობარი“
2014

წინამდებარე კრებულში წარმოდგენილი სტატიების უმეტეს ნაწილში ილია ჭავჭავაძის შემოქმედება მსოფლიო გლობალურ პროცესებთან მიმართებაში არის განხილული. იმისთვის, რომ ქართველმა ერმა და ქართულმა სახელმწიფომ სწორი პოზიცია შეიმუშაონ გლობალიზაციის მიმართ, აუცილებელია, ღრმად შესწავლილი და გაანალიზებული იქნას, თუ რა დამოკიდებულება ჰქონდა ილია ჭავჭავაძეს მსოფლიო გლობალური პროცესებისადმი, როგორ წარმოედგინა ქართველი ერისა და ქართული სახელმწიფოს ადგილი მსოფლიოს ხალხთა ოჯახში.

თანამედროვე გლობალიზაციის მიმართ სწორი პოზიციის დამოკიდებულების განსაზღვრას ერისათვის სასიცოცხლო მნიშვნელობა აქვს და ილია ჭავჭავაძის ცხოვრებისა და შემოქმედების ამ კუთხით გამოკვლევას კი ფასდაუდებელი სამსახურის გაწევა შეუძლია.

წიგნში სხვადასხვა პოზიციიდანაა დანახული ილია ჭავჭავაძის შემოქმედება სწორედ გლობალიზაციის ჭრილში. აქ თავმოყრილია გიორგი გაჩეჩილაძის, გოჩა კუჭუხიძის, გივი ლომიძის, თამარ ნუცუბიძის, ზაზა ფირალიშვილის, ნონა კუპრეიშვილის, მანანა კვატაიას, გიორგი მალაშხიას, ნათელა ჩიტაურის, თინათინ ბოლქვაძის ნაშრომები.

კონსტანტინე ბრეგაძე
ქართული მოდერნიზმი
გამომცემლობა: „მერიდიანი“
2013

კონსტანტინე ბრეგაძის თქმით, წიგნში „თავმოყრილია უკანასკნელ პერიოდში ქართულ, ინგლისურ და გერმანულ სამეცნიერო ჟურნალებსა და კრებულებ-

ში გამოქვეყნებული სტატიები, მიძღვნილი ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენლების — კონსტანტინე გამსახურდიას, გრიგოლ რობაქიძის და გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებისადმი". წიგნს ბოლოში, როგორც იტყვიან — ერთგვარ ბონუსად, რამდენიმე წერილი მოყვება, რომელთაგან ორი — „რეალისტური და მოდერნისტული რომანი" და „პოსტმოდერნისტული რომანი", ალბათ, უფრო ამ მიმდინარეობის სინქრონულ და დიაქრონულ ჭრილში დანახვას ისახავს მიზნად — რა იყო მანამდე და რა დაიწყო შემდეგ.

ცნობილია, რომ ქართულ სივრცეში მოდერნიზმის კვლევა, რომელიც მეტ-ნაკლები წარმატებით ხორციელდებოდა სხვადასხვა დროს, ძირითადად, ფრანგულენოვანი, გერმანულენოვანი, ან სლავურენოვანი მოდერნიზმის განვითარების თავისებურებების კონტექსტში განიხილებოდა. კონსტანტინე ბრეგაძე ლიტერატურულ მოდერნიზმზე საუბრისას, ქართველი ავტორების შემოქმედებას გერმანულენოვან სამყაროსა და აზროვნებასთან მიმართებაში განიხილავს. ამიტომაც გასაკვირი არაა, რომ ჰერმენევტიკული მეთოდით განხილულ მასალაში მკვლევარი ქართველი ავტორების ნააზრევის ნაკვალევს გერმანული აზროვნების წიაღში ეძებს. მისი დასკვნებიც საკმაოდ დამაჯერებელია და ერთიანი ჯაჭვივითაა აწყობილი. ასე, მაგალითად, გალაკტიონის შემოქმედებაზე საუბრისას ის ნოვალისის შემოქმედებას იხსენებს, ხოლო გამსახურდია-რობაქიძის შემთხვევაში კარდინალურ ფიგურებად გოეთეს და ნიცშეს ასახელებს — პირველს თავისი ურფენომენის კონცეფციით, მეორეს — მარადიული დაბრუნების იდეით. გოეთეს, ნოვალისის თუ ნიცშეს ხსენება იმაზე მიუთითებს, რომ მკვლევარს, უპირველესად, აინტერესებს მოდერნისტული ცნობიერების წანამძღვრები — რა უძღოდა წინ ამ მიმართულების ჩამოყალიბებას დასავლეთში და რა გავლენა მოახდინა/რა გზით შემოვიდა ეს ტენდენციები საქართველოში.

ჟან ბოდრიარი
სიმულაკრები და სიმულაციები
მთარგმნელი და კომენტატორი **გიგი თევზაძე**
გამომცემლობა: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა
2013

წიგნის „სიმულაკრები და სიმულაცია" მოკლე/გადამუშავებული ვარიანტია, წიგნის გამოცემიდან 17 წელიწადში მომხდარი პოლიტიკური და სოციალური მოვლენების გათვალისწინებით და ოდნავ განსხვავებული სათაურით: ის 1998 წელს სტენფორდის უნივერსიტეტში გამოცემულ ჟან ბოდრიარის ტექსტების კრებულშია შესული ერთ-ერთ სტატიად.

ნინო პოპიაშვილი
ქალი ავტორი (ლიტერატურული, კულტუროლოგიური და გენდერული დისკურსი)
რედაქტორი **გაგა ლომიძე**
გამომცემლობა: „მერიდიანი"
2013

მონოგრაფიაში განხილულია ქალი ავტორის, როგორც კულტუროლოგიური ფენომენის არსი, მწერალი ქალის ისტორიული და თანამედროვე დისკურსები, გენდერულად მარკირებული ლიტერატურისა და ლიტერატურის თეორიის საკითხები,

გენდერული ლინგვისტიკის ძირითადი ტენდენციები. წიგნში სათანადო ადგილი ეთმობა ქალი ავტორის ფენომენის საკითხს დასავლურ, აღმოსავლურ და ქართულ ლიტერატურულ გარემოში.

წიგნი დიდ დახმარებას გაუწევს თანამედროვე ლიტერატურითა და ლიტერატურული პროცესებით, ასევე, გენდერული კვლევებით დაინტერესებულ მკითხველს.

Literature in the Ashes of History
by **Cathy Caruth**
Publisher: Johns Hopkins University Press
ქეითი ქერუთი
ლიტერატურა ისტორიის ფერფლში
გამომცემლობა: Johns Hopkins University Press
2013

მკვლევარი თავისი ძალიან საინტერესო ანალიზში ლიტერატურას ტრავმების ჭრილში განიხილავს. ლიტერატურული, ფილოსოფიური და ფსიქოანალიტიკური ტექსტები ბალზაკიდან, ფროიდის და არენდტის ჩათვლით, დორფმანსა და დერიდამდე, წარმოდგენილია ქერუთის ბრწყინვალე და დახვეწილ წაკითხვებში, რითაც ვლინდება ამ ტექსტების წარმტაცი ისტორიული და პოლიტიკური შესაბამისობა ჩვენს, 21-ე საუკუნის მსოფლიოსთან. ავტორი ერთმანეთთან აჯერებს ფსიქოანალიტიკოსთა, ლიტერატურის კრიტიკოსთა და პოლიტოლოგთა ნაშრომებს; ნაშრომებს, სადაც ავტორები ახალი ტიპის ისტორიულ ვითარებაში აღმოჩნდნენ; ხანაში, რომელიც მათ მეხსიერებას შლის. რას ნიშნავს ისტორიის გაქრობა? ეს საკითხია ფსიქოანალიტიკურ ტექსტებში, რომლებიც ამ ნაშრომის ერთგვარ ჩარჩოდ შეგვიძლია მივიჩნიოთ. ბალზაკის, არენდტის, დორფმანის, იენსენის, ფროიდის და დერიდას ტექსტებში ჩვენ ვაწყდებით სხვადასხვა ტიპის ნარატივს, რომელიც წარსულის შესახებ მოგვითხრობს; იმ წარსულის, რომლის შესახებაც არაფერი ვიცოდით.

Against World Literature: On the Politics of Untranslatability
by **Emily Apter**
Publisher: Verso
ემილი ეპტერი
მსოფლიო ლიტერატურის წინააღმდეგ: უთარგმნელობის პოლიტიკის გამო
გამომცემლობა: Verso
2013

ემილი ეპტერი წიგნში კომპარატივისტული ლიტერატურის გაგების გადააზრებას ცდილობს. ის ყურადღებას ამახვილებს იმ საკითხებზე, რომლებიც მაშინ წამოიჭრება, როდესაც ლიტერატურათმცოდნეობის მასშტაბური პარადიგმები პოლიტიკას უგულვებელყოფს. უთარგმნელობა ამ დროს გვევლინება სიტყვიერ სივრცედ, რომლებიც მუდმივად ხელახლა ითარგმნება, არასწორად ინტერპრეტირდება და ერთი ენობრივი სივრციდან მეორეს გადაეცემა. ენის ისტორია და თეორია, რომელზეც აგებულია მსოფლიო ლიტერატურის ცნება, კრიტიკული კუთხითაა განხილული.

The Lyric Theory Reader: A Critical Anthology
by **Virginia Jackson** (Editor), **Yopie Prins** (Editor)
Publisher: Johns Hopkins University Press, 2013
ლირიკის თეორია: კრიტიკის ანთოლოგია
რედაქტორები: **ვირჯინია ჯექსონი, იოპი პრინსი**
გამომცემელი: Johns Hopkins University Press
2013

რედაქტორებმა ბრწყინვალედ შეარჩიეს შესაბამისი თეორიული ტექსტები და კომენტარებიც დაურთეს მათ. მათ თავი მოუყარეს ლირიკის შესახებ ყველაზე მნიშვნელოვან თანამედროვე განცხადებებს. აქ მკითხველს შეუძლია თვალი გაადევნოს ლირიკის, როგორც ჟანრის გაგების ტრანსფორმაციას — მისი ჟანრად აღიარების წუთიდან, ახალი კრიტიკოსებისეულ მიდგომამდე, რომლებიც მიიჩნევდნენ, რომ ლირიკა და პოეზია ერთი და იგივეა, რამაც ჟანრების სისტემის ნგრევა გამოიწვია.

Gendering Time in Augustan Love Elegy
by **Hunter H. Gardner**
Publisher: Oxford University Press
ჰანთერ ჰ. გარდნერი
დროის, როგორც სქესის, გაგება ავგუსტუსის ხანის სასიყვარულო ელეგიებში
გამომცემელი: Oxford University Press
2013

წიგნში გამოკვლეულია, თუ რატომ განსხვავდება დრო მამაკაცებისა და ქალებისთვის ლათინურ სასიყვარულო ელეგიებში. ოქტავიანე ავგუსტუსის ხანაში განსაკუთრებით დაწინაურებული ჟანრის თავისებურებების განხილვის შემდეგ, ავტორი ტიბულუსის და ოვიდიუსის ელეგიებს თავიანთ სოციო-პოლიტიკურ კონტექსტში აქცევს და ისე აანალიზებს. ის მამაკაცური და ქალური დროის განსხვავებებს გამოყოფს და ამ უკანასკნელს იულია კრისტევასეული „ქორას“ პრინციპით განიხილავს, საიდანაც ვლინდება, რომ მამაკაცური დრო ხაზოვანია, ხოლო ქალური — ციკლური.

Time, History, and Literature: Selected Essays of Erich Auerbach
by **Erich Auerbach**
Publisher: Princeton University Press
ერიხ აუერბახი
დრო, ისტორია და ლიტერატურა: ერიხ აუერბახის რჩეული ესეები
გამომცემელი: Princeton University Press
2013

ერიხ აუერბახი, რომელიც კლასიკური ნაშრომით „მიმესისი“ არის ცნობილი, დღეს უკვე კომპარატივისტული ლიტერატურის ფუძემდებლად ითვლება. მაგრამ მისი ნააზრევი ბოლომდე ჯერ კიდევ უცნობია. სწორედ ამ ხარვეზის ამოვსებას ითვალისწინებს ესეების კრებული, რომელში შესული ნაშრომებიც ნაკლებად ცნობილია გერმანულენოვანი სამყაროს გარეთ. მათგან 12 ნაშრომი ინგლისურ ენაზე არასდროს გამოქვეყნებულა, ხოლო ერთი — საერთოდ პირველად იბეჭდება.

აქ წარმოდგენილია აუერბახის რთული მიმართება იუდეო-ქრისტიანულ ტრადიციასთან, დროის და ისტორიის ფილოსოფიასთან და ადამიანური ეთიკისა და პასუხისმგებლობის შესახებ მისი თეორია. მისი რამდენიმე ნაშრომი მტრული ნაციონალ-სოციალისტური გარემოს პასუხად დაიწერა და მისი მიმართება მოვლენების მიმართ ისეთივე აქტუალურია, როგორიც აუერბახის დროს იყო.

სამეცნიერო ჟურნალი — სჯანი"
სტატიების წარმოდგენის წესი და ციტირების სტილი

კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული ასოციაცია (GCLA)-ს ჟურნალ „სჯანში" იბეჭდება ნაშრომები, რომლებიც მოიცავს თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობისათვის აქტუალურ თემებსა და პრობლემებს, მნიშვნელოვან გამოკვლევათა ჯერ გამოუქვეყნებელ შედეგებს. ჟურნალი „სჯანი" არის საქართველოში გამომავალი ყოველწლიური სამეცნიერო ჟურნალი ლიტერატურის თეორიასა და შედარებით ლიტერატურათმცოდნეობაში. 2011 წლიდან ჟურნალი განთავსებულია ცენტრალური და აღმოსავლეთ ევროპის ელექტრონული ბიბლიოთეკის ვებ-გვერდზე (http:// www.ceel.com). ჟურნალს ჰყავს საერთაშორისო სარედაქციო კოლეგია; სტატიები იბეჭდება ოთხ (ქართულ, ინგლისურ, რუსულ, გერმანულ) ენაზე; მათი დასაბეჭდად შერჩევა ხდება ანონიმური რეფერირების წესით.

1. ნაშრომი წარმოდგენილი უნდა იყოს ორ ცალად (ელექტრონული ვერსიით: ელფოსტით ან CD დისკზე) და თან ახლდეს:
   - ❖ თავფურცელი, რომელშიც მითითებული იქნება ავტორის სახელი, გვარი, სტატუსი და საკონტაქტო კოორდინატები;
   - ❖ ანოტაცია ქართულ და ინგლისურ ენებზე (1 ნაბეჭდი გვერდი), საკვანძო სიტყვებითურთ (3-5 სიტყვა).
2. დამოწმებანი სტატიას უნდა ერთვოდეს ბოლოში. ქართული და რუსული დამოწმებანი წარმოდგენილ უნდა იქნას როგორც ტრასლიტირებული ფორმით, ისე ორიგინალ ენაზე. ქართული დასახელებების ტრანსლიტირება უნდა განხორციელდეს **„რომანიზაციის ქართული ეროვნული სისტემის მოდელზე"** (იხ. www.google.com ამ დასათაურებით).
   (იხ. ცხრილი, დანართი 2).
3. ნაშრომი მოცულობით უნდა იყოს კომპიუტერზე ნაბეჭდი არა უმეტეს **თხუთმეტი** და არანაკლებ **ხუთი** გვერდისა.
4. ნაშრომი დაბეჭდილი და გაფორმებული უნდა იყოს 4 ფორმატის თეთრ ქაღალდზე შემდეგნაირად:
   ა) ნაშრომის სათაური (იწერება შუაში);
   ბ) ნაშრომის ტექსტი;
   გ) დამოწმებანი ორიგინალ ენაზე და ტრანსლიტირებული (იხ. დანართი 2. დამოწმებული ლიტერატურის ნუსხა);
   დ) ანოტაცია;
   ე) ოთხივე მხრივ დატოვებული მინდორი 25 მმ;
   ვ) ნაბეჭდი ტექსტის შრიფტი – Lit.Nusx 11, ინტერვალი 1;
   - ❖ მე-5 პუნქტის ა), გ) და დ) ქვეპუნქტების მოთხოვნები არ ეხება რუბრიკებს „მემორია" და „ახალი წიგნები".
5. ჟურნალში მიღებულია **„ლიტერატურის ინსტიტუტის სტილი"** (ლისტ), რომელიც კორექტირებულია „ტომფსონის" კატალოგის სტანდარტის მოთხოვნილების შესაბამისად:
   ა) მოტანილი ციტატა ძირითადი ტექსტისგან გამოიყოფა ბრჭყალებით („ "). ციტირების დასასრულს, მრგვალ ფრჩხილებში, დაისმის ინდექსი, რომელშიც აღნიშნულია ციტირებული ტექსტის ავტორის გვარი ორიგინალ ენაზე, ტექსტის გამოქვეყნების წელი, შემდეგ ორწერტილი და გვერდი.

მაგალითად: (აბაშიძე 1970: 25), (Балашова 1982: 27), (Pound 1935: 67).
(იხ. წარმოდგენილი ნიმუში, დანართი 1).

ბ) სალექსო სტროფის (და არა სტრიქონის) ციტირების შემთხვევაში, მოტანილი ციტატა გამოიყოფა ტექსტისაგან და ციტატის ფონტის (შრიფტის) ზომა მცირდება ერთი ზომით (მაგ.: თუ ტექსტის ფონტის ზომაა Lit.Nusx 11, მაშინ ციტატის ზომა იქნება Lit.Nusx 10).

6. დამოწმებანი (დამოწმებული ლიტერატურის ნუსხა) უნდა დალაგდეს ინდექსის მიხედვით, ანბანური რიგით და დაიბეჭდოს გარკვეული წესით **(დაწვრილებით იხ. ცხრილი, დანართი 2).**
7. ა) სტატიის ავტორის ვრცელი განმარტებანი ინომრება და ინაცვლებს ტექსტის ბოლოს ანოტაციის წინ;

ბ) სტატიის ავტორის მცირე შენიშვნები აღინიშნება ვარსკვლავით და ჩაიტანება გვერდის ბოლოს, სქოლიოში.

8. ავტორი პასუხისმგებელია დასაბეჭდად წარმოდგენილი ნაშრომის ლიტერატურულ სტილსა და მართლწერაზე.
9. შემოსული სტატია სარეცენზიოდ გადაეცემა ანონიმურ ექსპერტებს.
10. შემოსული მასალების განხილვის შემდეგ, დამატებითი მითითებებისათვის, რედაქცია დაუკავშირდება დასაბეჭდად შერჩეულ ნაშრომთა ავტორებს.
11. ავტორს, განსაზღვრული ვადით (არა უმეტეს სამი დღისა), კორექტურისათვის ეძლევა უკვე დაკაბადონებული ნაშრომი. თუ დადგენილ ვადაში სტატია არ იქნება დაბრუნებული, რედაქცია უფლებას იტოვებს შეაჩეროს იგი ან დაბეჭდოს ავტორის ვიზის გარეშე.

ციტირების, მითითებისა და ბიბლიოგრაფიის ფორმის ნიმუში

დანართი 1

ნიმუში:

ჟენეტის ამოცანაა პრუსტის მხატვრული მანერის თავისებურებათა გამოკვლევა და იმის დასაბუთება, რომ „მეტაფორა და მეტონიმია შეუთავ¬სებელი ანტაგონისტები როდი არიან. ისინი გა-ნამტკიცებენ და მსჭვალავენ ურთიერთს, მეორე მათგანის ჯეროვანი შეფასება სულაც არ ნიშნავს მეტონიმიათა ერთგვარი ნუსხის (რომელიც კონკურენციას გაუწევს მეტაფორათა ნუსხას) შედგენას, არამედ – იმის გამოვლენას, თუ როგორ მონაწილეობენ და ფუნქციონირებენ ანალოგიის მიმართებათა ფარგლებში „თანაარსებობის" მიმართებები. ამგვარად, უნდა გამოაშკარავდეს მეტონიმიის როლი მეტაფორაში" (ჟენნეტ 1998: 37). რატომ შეარჩია ჟენეტმა ანალიზის საგნად სწორედ პრუსტის შემოქმედება? იმიტომ, აღნიშნავს მეცნიერი, რომ თვით პრუსტის ესთეტიკურ თეორიაში, ისევე, როგორც პრაქტიკაში, მეტაფორულ (ანალოგიაზე დამყარებულ) მიმართებებს ძალზე არსებითი როლი განეკუთვნება, იმდენად არსებითი, რომ მათი მნიშვნელობა და როლი, სხვა სემანტიკურ მიმართებებთან შედარებით, ძალზე გაზვიადებულია.

დანართი 2

ცხრილი:

მონაცემის ტიპი	დამოწმებული ლიტერატურის ნუსხის (დამოწმებანი-ს) ფორმა ინდექსის მიხედვით **Bibliography Form**
წიგნი, ერთი ავტორი	Abashidze, K'it'a. *Et'iudebi XIX-s-is Kartuli Li'erat'uris Shesakheb.* Tbilisi: gamomtsemloba „merani", *1970* (აბაშიძე, კიტა. *ეტიუდები XIX ს.-ის ქართული ლიტერატურის შესახებ.* თბილისი: გამომცემლობა „მერანი", 1970).
Book, one authors	Weiss, Daniel A. *Oedipus in Nottingham: D.H. Lawrence.* Seattle: University of Washington Press, 1962.
ერთი თავი წიგნიდან ან ესე კრებულიდან	„P'ost'modernizmi". *Lit'erat'uris T'eoria. XX Sauk'unis Metodologiuri K'ontseptsiebi da Mimdinareobebi.* Tbilisi: lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba, 2005 (წიფურია, ბელა. „პოსტმოდერნიზმი". *ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები.* თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2005).
Chapter in a book or an essay from a collection	Johnston, Martin. „Games With Infinity. The Fictions of Jorge Luis Borges". *Cunning Exiles – Studies of Modern Prose Writers.* Eds. Don Anderson and Stephen Knight. Sydney: 1974.
წიგნი, ორი, ან მეტი ავტორი	K'ek'elidze, K'orneli da Aleksandre Baramidze. *Dzveli Kartuli Lit'erat'uris Ist'oria.* Tbilisi: *gamomtsemloba „metsniereba"*, 1975 (კეკელიძე, კორნელი, და ალექსანდრე ბარამიძე. *ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება"*, 1975). Natadze, K', et al. *Kartul-Rusuli Lit'erat'uruli Urtiertobebis Ist'oriidan.* Kutaisi: „gantiadi, 1994 (ნათაძე კ ... *ქართულ-რუსული ლიტერატურული ურთიერთობის ისტორიიდან.* ქუთაისი: გამომცემლობა „განთიადი", 1994).
Book, two or more authors	Houghton, Walter E., and G. Robert Strange. *Victorian Poetry and Poetics.* Cambridge: Harvard University Press, 1959.

სტატია სამეცნიერო ჟურნალიდან	K'avtiashvili, Venera. „Ilia Ch'avch'avadzis da Hainrikh Haines Shemokmedebis T`ip'ologiisatvis". *Lit'erat'uruli Dziebani*. XXXI (2010): 163-174 (კავთიაშვილი, ვენერა. „ილია ჭავჭავაძის და ჰაინრიხ ჰაინეს შემოქმედების ტიპოლოგიისათვის". *ლიტერატურული ძიებანი*. XXXI (2010): 163-174)
Article in a scholarly journal	Campbell, Jean. „Poetic Genealogy, Mythmaking and the Origins of Urban Nobility: Giovanni Boccaccio and Ambrogio Lorenzetti ". *Heliotropia* 7, 1-2 (2010): 51-63.
სტატია გაზეთიდან ან ჟურნალიდან.	K'ik'nadze, Valeri. „Mikheil Javakhishvili Akhali Teat'risatvis Brdzolashi". *Kartuli Universit'et'i 18-24 mart'i, 2010:5* (კიკნაძე, ვალერი. „მიხეილ ჯავახიშვილი ახალი თეატრისათვის ბრძოლაში". *ქართული უნი-ვერსიტეტი, 18-24 მარტი*, 2010: 5).
Article in a magazine or newspaper published monthly	Morozova, Tatijana. „Skelety iz Sosednego Pod'ezda: Pochemu Ljudmila Petrushevskaja tak ne Ljubit Svoikh Geroev". *Literaturnaja Gazeta*. 9 centjabrja 1998: 10 (Морозова, Татяна. „Скелеты из соседнего подъезда: Почему Людмила Петрушевская так не любит своих героев". *Литературная газета*. 9 сентября 1998: 10).
წიგნი, ავტორის გარეშე	*Sabibliotek'o Sakmis Organizatsia da Martva*..Batumi: gamomtsemloba „ach`ara", 1989 (*საბიბლიოთეკო საქმის ორგანიზაცია და მართვა*. ბათუმი: გამომცემლობა „აჭარა", 1989).
Book, no author given	*New Life Options: The Working Women's Resource Book*. New York: McGraw-Hill, 1976.
დაწესებულება, ასოციაცია და მისთანანი, ავტორის პოზიციით	Sakartvelos Sap'at'riarko. *Ts'igni Shekmnisa*. Tbilisi: 2006 (საქართველოს საპატრიარქო. *წიგნი შექმნისა*. თბილისი: 2006.
Institution, association, or the like, as "author"	American Library Association. *ALA Handbook of Organization and 1995/1996 Membership Directory*. Chicago: American Library Association, 1995.
რედაქტორი, ან კომპილატორი, ავტორის პოზიციით	Duduchava, Marina. Ed. *Lit'erat'uris Teoriis Mtsire Leksik'oni*. Tbilisi: gamomtsemloba "nakaduli", 1975 (დუდუჩავა, მარინა. რედაქტორი. *ლიტერატურის თეორიის მცირე ლექსიკონი*. თბ.: გამომცემლობა „ნაკადული", 1975).
Editor or compiler as "author"	Henderson, John. Ed. *The World's Religions*. London: Inter-Varsity Fellowship, 1950.
ელექტრონული დოკუმენტი ინტერნეტიდან	Mitchell, William J. *City of Bits: Space, Place, and the Infobahn*. Cambridge, MA: MIT Press, 1995. 29 September 1995. Web. 17 May 2011. http://www-mitpress. mit.edu:80/City_of_Bits/Pulling_Glass/ index.html; Internet.
Electronic document From Internet	Nevskaja, Dar'ja. „Problema Dialogichnosti „Sozdajushego" i „Sozdannogo" Tekstov (Graf Amori „Final. Okonchanie Proizvedenija "Yama" A. I. Kuprina)". *Literature, Folklore, Arts*. Vol. 705. (2006): n.pag. Web. 15 May, 2011 (Невская, Дарья. „Проблема диалогичности «создающего» и «созданного» текстов (Граф Амори «Финал. Окончание произведения «Яма» А. И. Куприна»)". *Literature, Folklore, Arts*. Vol. 705. (2006): n.pag. Web. 15 May, 2011).
ენციკლოპედია, ლექსიკონი	„Ideologia". *Kartuli Sabch'ota Entsik'lop'edia*. Abashidze, Irakli. ed.Tbilisi: 1964 („იდეოლოგია". *ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია*. აბაშიძე, ირაკლი. რედ. თბილისი: 1964).
Encyclopedia, Dictionary	*Webster's New Collegiate Dictionary*. Springfield: MA: G. & C. Merriam, 1961.
ინტერვიუ (გამოუქვეყნებელი) საავტორო ხელნაწერი	Morganisi, Nensi D. *Int'erviu Avt'ortan*. 16 ivlisi 1996. Pol Riviera, Masachuset'si, Chanatseri (მორგანისი, ნენსი დ. *ინტერვიუ ავტორთან*, 16 ივლისი 1996, ფოლ რივიერა, მასაჩუსეტსი, ჩანაწერი)
Interview (unpublished) by writer of paper	Morganis, Nancy D. *Interview by Author*. 16 July 1996, Fall River, MA. Tape recording.

კონფერენციის მასალები **Conference Proceedings**	Choloq'ashvili, Rusudan. „Gamotsemebi K'omunist'uri Rezhimis Shesakheb Sakartveloshi". *T'ot'alit'arizmi da Lit'erat'uruli Disk'ursi. Meotse Sau'kunis Gamotsdileba.Tbilisi 7-9 okt'omberi, 2009.* Tbilisi: lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba, 2010 (ჩოლოყაშვილი, რუსუდან. „გადმოცემები ტოტალიტარული კომუნისტური რეჟიმის შესახებ საქართველოში". *ტოტალიტარიზმი და ლიტერატურული დისკურსი. მეოცე საუკუნის გამოცდილება. თბილისი, 7-9 ოქტომბერი, 2009. ირმა რატიანი. რედ. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010).*
თეზისები, ან სადისერტაციო ნაშრომის დასკვნები (დებულებები) **Thesis or dissertation**	Ts'ikarishvili, Lela. *Mikheil Javakhishvilis Shemokmedebis Sakhismet'q'velebiti Asp'ek'tebi. PhD.* Diss. TSU, 2004 (წიქარიშვილი, ლელა. *მიხეილ ჯავახიშვილის შემოქმედების სახისმეტყველებითი ასპექტები.* ფილოლოგიის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაცია. თსუ, 2004). Bishop, Karen Lynn. *Documenting Institutional Identity: Strategic Writing in the IUPUI Comprehensive Campaign*. PhD. Diss. Purdue University, 2002.

*ერთსა და იმავე წელს გამოცემული რამდენიმე ნაშრომი (ცალკე ან თანაავტორობით) ან ერთი და იგივე ნაშრომი (გაგრძელებებით) რამდენიმე ნომერში მიეთითება ანბანური რიგით. მაგალითად: (აბაშიძე 1987ა: 21), (აბაშიძე 1987ბ: 87).

Sjani (*Thoughts*)

Submission Guidelines and Citing Style

Sjani (*Thoughts*) is an annual scientific journal of literary theory and comparative literature, published in Georgia. The journal includes important works covering actual themes and problems of contemporary literary studies, which have not been published yet. Since 2008 Sjani is a member of e Central and Eastern European Online Library and has been uploaded on the web-site www.ceeol.com. The journal has an international editorial board. Articles are published in Georgian, English, Russian and German languages and are evaluated according to a blind peer-review process:

1. An article should be sent by E-mail (English materials - maillit@litinstituti.ge; Russian materials - litinst-mail@gmail.com) and accompanied by:
   - Title page, where authors name, surname, academic degree, position and contact coordinates should be indicated.
   - Annotation in English Language (1 printed paper accompanied by key words).
2. List of approved bibliography on original language (enclosed to the article). Georgian and Russian resources should be transliterated. (Please, conform to standard transliteration system)
3. The text should be minimum 5 and maximum 15 printed papers.
4. An article should be formatted in the following way:
   - Title of the article (in the middle)
   - Key Words
   - Main text
   - Bibliography on original language (Georgian and Russian resources transliterated)
   - Annotation
   - Margins: top-bottom, left-right 25mm
   - Font size: 11, Line spacing-1
5. The Citing Style "Style of the Institute of Literature" is submitted to the internationas standarts.
   Requirements:
   A) Citation is isolated from the main text by Quotation marks, (‘’ ‘’) at the end of citation, in brackets is written the index, indicating the name of the author of the citation, publication year, then colon and page number. For example: (Jennet 1998:37) see the **Appendix 1**
   B) In case of citing the stanza (not line) of the verse, the citation is isolated from the text and the font size is reduced (the text font size is -11, the citation font size is -10)
   C) These requirements do not apply to the headings "Reviews" and "New Books", where the font size is:
   - Main Text -10
   - Notes- 9
6. The Citing Style "Style of the Institute of Literature" is submitted to the internationas standarts.
   Requirements:
   A) Citation is isolated from the main text by Quotation marks, (" ") at the end of citation, in brackets is written the index, indicating the name of the author of the citation, publication year, then colon and page number. For example: (Jennet 1998:37) see the **Appendix 1**
   B) In case of citing the stanza (not line) of the verse, the citation is isolated from the text and the font size is reduced (the text font size is -11, the citation font size is -10)
   C) These requirements do not apply to the headings "Reviews" and "New Books", where the font size is:
   - Main Text -10
   - Notes- 9

7. Bibliography list should be ordered according to the index, in alphabetical order. See the **Appendix 2.**
8. Wide explanations of the author of the article is numbered and placed at the end of the work. Small notes are indicated with asterisk and explanation is made at the end of the page.
9. The author is responsible for the literary style and orthography of the work.
10. After evaluating submitted articles the board of editors will contact authors for further directions.
11. The article is returned to the author during a certain period (maximum 3 days) for proof-reading. If the author breaks dead line the board of editors preserve the right to ban its publication or publish a work without informing an author.

Sample for citation, indication and bibliography

Appendix 1

Jennet's task is to examine Proust's artistic methods and to prove that "Metaphor and Metonymy are not incompatible antagonist. They strengthen and enhance each other, assessing the other does not mean to form some kind of metonymy list, (which will compete with metaphor) but to find out how they function in the boundaries of analogy. Therefore the role of metonymy in metaphor should be revealed" (Jenet 1998: 37). Why did Jennet chose Proust's works for analyzes? The reason for this is that in Proust's aesthetic theory, as well as in practice , metaphoric relations (based on analogy) play a vital role, important in such an extend that their meaning and role, in relation with other semantic relations is exaggerated.

Appendix 2	**Bibliography Form**
Book, one authors	Weiss, Daniel A. *Oedipus in Nottingham: D.H. Lawrence*. Seattle: University of Washington Press, 1962.
Chapter in a book or an essay from a collection	Johnston, Martin. „Games With Infinity. The Fictions of Jorge Luis Borges". *Cunning Exiles – Studies of Modern Prose Writers*. Eds. Don Anderson and Stephen Knight. Sydney: 1974.
Book, two or more authors	Houghton, Walter E., and G. Robert Strange. *Victorian Poetry and Poetics*. Cambridge: Harvard University Press, 1959.
Article in a scholarly journal	Campbell, Jean. „Poetic Genealogy, Mythmaking and the Origins of Urban Nobility: Giovanni Boccaccio and Ambrogio Lorenzetti ". *Heliotropia* 7, 1-2 (2010): 51-63.
Article in a magazine or newspaper published monthly	Morozova, Tatijana. „Skelety iz Sosednego Pod'ezda: Pochemu Ljudmila Petrushevskaja tak ne Ljubit Svoikh Geroev". *Literaturnaja Gazeta*. 9 centjabrja 1998: 10 (Морозова, Татяна. „Скелеты из соседнего подъезда: Почему Людмила Петрушевская так не любит своих героев". *Литературная газета*. 9 сентября 1998: 10).
Book, no author given	*New Life Options: The Working Women's Resource Book*. New York: McGraw-Hill, 1976.
Institution, association, or the like, as "author"	American Library Association. *ALA Handbook of Organization and 1995/1996 Membership Directory*. Chicago: American Library Association, 1995.

Editor or compiler as "author"	Henderson, John. Ed. *The World's Religions*. London: Inter-Varsity Fellowship, 1950.
Electronic document From Internet	Mitchell, William J. *City of Bits: Space, Place, and the Infobahn*. Cambridge, MA: MIT Press, 1995. 29 September 1995. Web. 17 May 2011. http://www-mitpress. mit.edu:80/City_of_Bits/Pulling_Glass/ index.html; Internet. Nevskaja, Dar'ja. „Problema Dialogichnosti „Sozdajushego" i „Sozdannogo" Tekstov (Graf Amori „Final. Okonchanie Proizvedenija "Yama" A. I. Kuprina)". *Literature, Folklore, Arts*. Vol. 705. (2006): n.pag. Web. 15 May, 2011 (Невская, Дарья. „Проблема диалогичности «создающего» и «созданного» текстов (Граф Амори «Финал. Окончание произведения «Яма» А. И. Куприна»)". *Literature, Folklore, Arts*. Vol. 705. (2006): n.pag. Web. 15 May, 2011).
Encyclopedia, Dictionary	*Webster's New Collegiate Dictionary*. Springfield: MA: G. & C. Merriam, 1961.
Interview (unpublished) by writer of paper	Morganis, Nancy D. *Interview by Author*. 16 July 1996, Fall River, MA. Tape recording.
Conference Proceedings	Choloq'ashvili, Rusudan. „Gamotsemebi K'omunist'uri Rezhimis Shesakheb Sakartveloshi". *T'ot'alit'arizmi da Lit'erat'uruli Disk'ursi. Meotse Sau'kunis Gamotsdileba.Tbilisi 7-9 okt'omberi, 2009.* Tbilisi: lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba, 2010 (ჩოლოყაშვილი, რუსუდან. „გადმოცემები ტოტალიტარული კომუნისტური რეჟიმის შესახებ საქართველოში". *ტოტალიტარიზმი და ლიტერატურული დისკურსი. მეოცე საუკუნის გამოცდილება. თბილისი, 7-9 ოტომბერი, 2009. ირმა რატიანი. რედ. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010).*
Thesis or dissertation	Bishop, Karen Lynn. *Documenting Institutional Identity: Strategic Writing in the IUPUI Comprehensive Campaign*. PhD. Diss. Purdue University, 2002.

* Works published in the same year (separately or in co-authorship) or one and the same work (with continuations) in several volumes will be indicated in alphabetical order. For example: (Abashidze 1987a: 21). (Abashidze 1987b: 87).

ჩვენი ავტორები:

ივანე ამირხანაშვილი
ფ.მ.დ.
შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
რუსთველოლოგიის სამეცნიერო ცენტრის ხელმძღვანელი
vanion@posta.ge

ფ.მ.დ.
გაგა ლომიძე
კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული ასოციაცია /GCLA/
პრეზიდენტი
gagalomidze@gmail.com

ირაკლი კენჭოშვილი
ფ.მ.დ.
შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი,
მთავარი მეცნიერი თანამშრომელი
iraklikenchoshvili@gmail.com

თემურ კობახიძე
პროფესორი
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
tk282@cam.ac.uk

კონსტანტინე ბრეგაძე
ასოცირებული პროფესორი,
თბილისის ივანე ჯავახიშვილის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
tintorento@yahoo.com

რაჰილა გეიბულაევა
პროფესორი
ბაქოს სლავური უნივერსიტეტი
აზერბაიჯანული ლიტერატურის დეპარტამენტის ხელმძღვანელი
rahilya_g@hotmail.com

ირინა რაბინოვიჩი
ფ.მ.დ.
ისრაელი, ჰოლონის ტექნოლოგიის ინსტიტუტის ლექტორი
irener@hit.ac.il

ანა სკურტული
უკრაინა, ზაპოროჟიის ეროვნული ტექნიკური უნივერსიტეტის ლექტორი
emigrantkaanna@ukr.net

თამარ ბარბაქაძე
პროფესორი,
შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
ლიტერატურის თეორიისა და კომპარატივისტიკის
სამეცნიერო განყოფილების მთავარი მეცნიერი თანამშრომელი

მაია ნინიძე
ფ.მ.დ.
შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
ტექსტოლოგიის სამეცნიერო ცენტრის ხელმძღვანელი
maianinidze@yahoo.com

მარიამ კარბელაშვილი
ფ.მ.დ.
შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
რუსთველოლოგიის სამეცნიერო ცენტრის უფროსი მეცნიერი თანამშრომელი

მაია ვარსიმაშვილი-რაფაელი
პარიზი, თავისუფალი მკვლევარი
maia.raphael@orange.fr

მაკა ელბაქიძე
პროფესორი
თსუ შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
რუსთველოლოგიის სამეცნიერო კვლევითი ცენტრის მთავარი მეცნიერ
თანამშრომელი, დირექტორის მოადგილე
makael2004@yahoo.com

რამაზ ჭილაია
ასოცირებული პროფესორი
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
chilaia@gmail.com

ტატიანა მეგრელიშვილი
პროფესორი
საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტი
tatamegre@gmail.com

რუსუდან ჩოლოყაშვილი
ფ.მ.დ.
შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
ფოლკლორის განყოფილების ხელმძღვანელი
r.cholokashvili@yahoo.com

მარინა ტურაშვილი
შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
მეცნიერი თანამშრომელი
mariturashvili@yahoo.com

ირინე მოდებაძე
ფ.მ.დ.
კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული ასოციაცია /GCLA/ წევრი
საბჭოს წევრი
irinamodeb@gmail.com

ლევან ბრეგაძე
ფ.მ.დ.
შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
გალაკტიონოლოგიის სამეცნიერო ცენტრის მთავარი მეცნიერი თანამშრომელი
levan1b@yahoo.com

Contributors:

Ivane Amirkhanahvili
PhD of Philology
Head of Rustavelology Scientfic Center
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
vanion@posta.ge

Gaga Lomidze
PhD of Philology
President of Georgian Comparative Literature Association/ **GCLA**
Tbilisi, Georgia
gagalomidze@gmail.com

Irakli Kenchoshvili
PhD of Philology
Chief Scientific Worker
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
iraklikenchoshvili@gmail.com

Temur Kobakhidze
Professor
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Tbilisi, Georgia
tk282@cam.ac.uk

Konstantine Bregadze
Assoc. Professor
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Tbilisi, Georgia
tintorento@yahoo.com

Rahilya Geybullayeva
Professor
Head of Department of Azerbaijani Literature
Baku Slavic University
Baku, Azerbaijan
rahilya_g@hotmail.com

Irina Rabinovich
PhD of Philology
Lecturer
Holon Institute of Technology
Holon, Israel
irener@hit.ac.il

Anna Skurtul
Lecturer
Zaporizhzhya National Technical University
Zaporizhia, Ukraine
emigrantkaanna@ukr.net

Tamar Barbakadze
Professor
Chief Scientific Worker of Scientific Department of Literary Theory and Comparative Studies
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
tamarbarbaq@yahoo.com

Maia Ninidze
PhD of Philology
Head of Scientific Center of Textology
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
maianinidze@yahoo.com

Mariam Karbelashvili
PhD of Philology
Chief Scientific Worker of Rustvelology Scientific Center
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
Karbelashvili555@yehoo.com

Maia Varsimashvili-Raphael
Freelance Researcher
Paris, France
maia.raphael@orange.fr

Maka Elbakidze
Professor
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Chief Scientific Worker of Rustvelology Scientific Center
Deputy Director
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
makael2004@yahoo.com

Ramaz Chilaia
Assoc. Professor
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
chilaia@gmail.com

Tatiana Megrelishvili
Professor
Georgian Technological University
tatamegre@gmail.com

Rusudan Cholokashvili
PhD of Philology
Head of Department of Folklore
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
r.cholokashvili@yahoo.com

Marine Turashvili
Scientific Worker
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
mariturashvili@yahoo.com

Irine Modebadze
PhD of Philology
Senior Scientific Worker of Scientific Department of Literary Theory and Comparative Studies Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Secretary and Member of Georgian Comparative Literature Association/**GCLA**
irinamodeb@gmail.com

Levan Bregadze
PhD of Philology
Chief Scientific Worker of Scientific Center of Galaktionology
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
levan1b@yahoo.com