შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ზოგადი და შედარებითი
ლიტერატურათმცოდნეობის ინსტიტუტი

Institute of General and Comparative Literary Studies of
Iv. Javakhishvili Tbilisi State University

ქართველ კომპარატივისტთა ლიტერატურული ასოციაცია

Georgian Comparative Literature Association

სჯანი

ყოველწლიური სამეცნიერო ჟურნალი
ლიტერატურის თეორიასა და შედარებით ლიტერატურათმცოდნეობაში

Sjani

Annual Scientific Journal of Literary Theory and Comparative Literature

11

Institute of
Literature Press
ლიტერატურის
ინსტიტუტის
გამომცემლობა

რედაქტორი

ირმა რატიანი

სარედაქციო კოლეგია

ლევან ბრეგაძე
თამარ ბარბაქაძე
თეიმურაზ დოიაშვილი
მაკა ელბაქიძე
გაგა ლომიძე
თამარ ლომიძე
რევაზ სირაძე
ბელა წიფურია

სარედაქციო კოლეგიის საპატიო წევრები

მანფრედ შმელინგი (გერმანია)
სადაო ცუკუი (იაპონია)
რუდოლფ კროიტნერი (გერმანია)

პასუხისმგებელი მდივანი
სოლომონ ტაბუცაძე

სჯანი 11, 2010, მაისი

რედაქციის მისამართი:
0108, თბილისი,
მერაბ კოსტავას ქ. №5
ტელეფონი: (+995 32) 99-63-84
ფაქსი: (+995 32) 99-53-00
www.litinstituti.ge
E-mail: litinst@litinstituti.ge

Editor

Irma Ratiani

Editorial Board

Levan Bregadze
Tamar Barbakadze
Teimuraz Doiashvili
Maka Elbakidze
Gaga Lomidze
Tamar Lomidze
Revaz Siradze
Bela Tsipuria

Honorary Members of Editorial Board

Manfred Schmeling (Germany)
Sadao Tsukui (Japan)
Rudolf Kreutner (Germany)

Responsible Editor
Solomon Tabutsadze

Sjani 11, 2010, May

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

ISSN 1512-2514

შინაარსი — Contents

ჟურნალ „სჯანის“ 10 წლის იუბილე
10th Jubilee Anniversary of the Journal “Sjani”

მიმართვები	7	***Addresses***
პოზიცია		***Position***
თეიმურაზ დოიაშვილი *„სიბრძნე სიცრუისა“* *და* *„სიბრძნე სიცრუისა“*	10	**Teimuraz Doiashvili** *“The Book of Wisdom and Lies”* *and* *“The Book of Wisdom and Lies”*
ლიტერატურის თეორიის პრობლემები		***Problems of Literary Theory***
ივანე ამირხანაშვილი *აგიოგრაფიის სინტაქსი: გრამატიკა თუ სტილი?*	28	**Ivane Amirkhanashvili** *Syntax of Hagiography: Grammar or Style?*
გაგა ლომიძე *რეალისტური/პოსტმოდერნული პროზის კომპოზიცია*	33	**Gaga Lomidze** *Composition of Realistic vs. Postmodern Prose*
ირმა რატიანი *ლიტერატურული დისკურსის მოდელები საბჭოთა ტოტალიტარიზმის პირობებში*	49	**Irma Ratiani** *The Models of Literary Discourse within Soviet Totalitarianism*
პოეტიკური პრაქტიკები		***Poetical Practices***
კონსტანტინე ბრეგაძე *გრიგოლ რობაქიძის რომანების პოეტიკა*	58	**Konstantine Bregadze** *Poetics of Grigol Robakidze's Novels*
ილია გასვიანი *გიიომ აპოლინერისა და იტალიური ფუტურიზმის ურთიერთკავშირის საკითხისათვის*	69	**Ilia Gasviani** *Towards the Interrelationship between Guillaume Apollinaire and Italian Futurism*

ლიტერატურათმცოდნეობის ქრესტომათია

ანა ბალაკიანი 78
ლიტერატურის თეორია და შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობა

ლექსმცოდნეობა

თამარ ბარბაქაძე 86
გიორგი ლეონიძის ლექსის ექო („მე მისთვის ვგეშავ ლექსის მიმინოს...“)

ფილოლოგიური ძიებანი

ლელა ხაჩიძე 95
„თორნიკე ერისთავის“ ერთი პერსონაჟი და ათონური ტრადიცია

სუზანა ნიკოლას რომანი 109
დარვინის დამარცხება: მდედრობითი სქესის ისტორიზმი დევიდ გრეიგის „შორეულ კუნძულებში“ (2002)

ინტერპრეტაცია

მაია ჯალიაშვილი 105
ბედისწერის სათამაშოები (ჯავახიშვილისა და კამიუს მოთხრობების მიხედვით)

საბარ სულთანი 110
ხელოვანის პრეროგატივა, იყოს განსხვავებული: ჰაუთორნის „მშვენიერების ხელოვანი“

Chrestomathy of Literary Theory

Anna Balakian 78
Literary Theory and Comparative Literary Studies

Theory of Poetry

Tamar Barbakadze 86
The Echo of Giorgi Leonidze's Verse ("I train for him the Falcon of the Verse...")

Philological Researches

Lela Khachidze 95
One of the Personages of "Tornike Eristavi" and the Athonite Tradition

Susana Nicolás Román 109
Subverting Darwin: Female Historicity in David Greig's Outlying Islands (2002)

Interpretation

Maya Jaliashvili 105
Toys of Fate (according to the fiction of Javakhishvili and Camus)

Sabbar S. Sultan 110
The Artist's Prerogative to Differ: Hawthorne's The Artist of the Beautiful

კრიტიკული დისკურსი

ნონა კუპრეიშვილი 121
მხატვრული და ეკონომიკური დისკურსის კორელაცია „ჯაყოს ხიზნების“ მიხედვით

Critical Discourse

Nona Kupreishvili 121
Correlation between Artistic and Economic Discourse according to "Jaqo's Dispossessed"

თარგმანის თეორია

ირინა მოდებაძე 128
„გაუმარჯოს გაგებას!“ ინტერპრეტაციები თემაზე: ლინგვოკულტუროლოგია, კულტურათაშორისი კომუნიკაცია, კროსკულტურული ლინგვისტიკა, კულტურათა დიალოგი

Theory of Translation

Irina Modebadze 128
"Long Live Understanding!" Interpretations on the Themes: Linguo-Culturology, Inter-Cultural Communication, Cross-Cultural Linguistics, Cross-Cultural Dialogue

ფოლკლორისტიკა – თანამედროვე კვლევები

ზურაბ კიკნაძე 135
რქადასხმული მოსე

Folkloristics – the Modern Researches

Zurab Kiknadze 135
Moses with Horns on his Head

კულტურის პარადიგმები

ზაზა ფირალიშვილი 143
ფიროსმანის კარიბჭე

Paradigms of Culture

Zaza Piralishvili 143
Gate to Pirosmani

აკაკი წერეთელი – 170

ჯული გაბოძე 158
ისტორიული ანაქრონიზმი და თვითგამეორება (აკაკის ზოგიერთი ლექსის ადგილის განსაზღვრისათვის)

Akaki Tsereteli -170

Juli Gabodze 158
Historical Anachronism and Self-Repetition (towards defining the place of some of Akaki's poems)

მემორია

თამაზ ჩხენკელი 167
ყოველთა განმკითხველი ჟამი
სარგის ცაიშვილი 171
პოეტი და მამულიშვილი

Memoria

Tamaz Chkhenkeli 167
Time Judging Everyone
Sargis Tsaishvili 171
The Poet and the Patriot

გამოხმაურება, რეცენზია

ლევან ბრეგაძე 177
დაღლილი სტრიქონი
კონსტანტინე ბრეგაძე 180
სამეცნიერო ნარკვევთა სერია „ლიტერატურისმცოდნეობა“
სოლომონ ტაბუცაძე 185
ფრიადი სარგებელი

Reviews, Comments

Levan Bregadze 177
Exhausted Line
Konstantine Bregadze 180
The Series of Scholarly Essays "Literary Studies"
Solomon Tabutsadze 185
Much Benefit

ახალი წიგნები

მოამზადა ***გაგა ლომიძემ*** 189

New Books

Prepared by ***Gaga Lomidze*** 189

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის სამეცნიერო პუბლიკაციების სტილი 193

Style of Academic Publications of Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature 193

ჟურნალ „სჯანის“ 10 წლის იუბილე
10th Jubilee Anniversary of the Journal “Sjani”

* * *

რედაქტორისგან

ჟურნალი „სჯანი“ ათი წლისაა და, ვფიქრობთ, ეს მნიშვნელოვანი მოვლენაა ქართულ სამეცნიერო სივრცეში. დღიდან დაარსებისა, ჟურნალმა გარს შემოიკრიბა თანამედროვე ქართული ლიტერატურათმცოდნეობისა და მასთან მჭიდროდ დაკავშირებული ჰუმანიტარული მეცნიერებების საუკეთესო წარმომადგენლები და შექმნა თავისუფალი ჰუმანიტარული აზროვნების ღირებული ისტორია. „სჯანი“ იქცა ერთგვარ ინტელექტუალურ კარიბჭედ, სატრანზიტო გასასვლელად საბჭოთა იდეოლოგიზებული ლიტერატურათმცოდნეობიდან გარეთ – მრავალფეროვანი, დინამიური, თანამედროვე ფილოლოგიური კვლევებისაკენ.

ამ ათი წლის განმავლობაში ბევრი რამ მოხდა: ჩამოყალიბდა ჟურნალის თემატიკა და ვიზუალური იერ-სახე, გაფართოვდა სარედაქციო კოლეგია და გავრცელების არეალი, გაიზარდა საერთაშორისო კონტაქტები და უცხოელი კოლეგების ინტერესი ჟურნალისადმი.

დღეს „სჯანი“ ერთ-ერთი ავტორიტეტული ქართული გამოცემაა ჰუმანიტარული კვლევების სფეროში, რომელსაც საერთაშორისო ფილოლოგიურ ბაზარზე დამკვიდრების დასაბუთებული პრეტენზია გააჩნია.

მოხარული ვარ, რომ წილად მხვდა პატივი, ვიყო „სჯანი“-ს რედაქტორი: ეს დიდებული შესაძლებლობაა, წლების მანძილზე იყო მონაწილე თამამი ლიტერატურათმცოდნეობითი ექსპერიმენტებისა და გქონდეს პრივილეგია, ისუნთქო ინტერპრეტაციული თავისუფლებით!

პროფესორი **ირმა რატიანი**

From the Editor-in-Chief

The journal “Sjani” celebrates its 10th anniversary and I consider it a notable event in the Georgian scholarly community. The journal has convened the representatives of contemporary Georgian literary criticism and humanitarian sciences and created a truly valuable history of humanitarian thinking since its foundation. “Sjani” became a kind of intellectual, transitive gate from Soviet ideological literary criticism outwards – towards various, dynamic, contemporary philological researches.

During the last ten years a lot of changes have been witnessed: the thematic and visual image of the journal has been established, the editorial board and the area of its distribution have been expanded, international contacts and the interest of foreign colleagues towards the journal have increased. Nowadays, “Sjani” is one of the authoritative Georgian editions in the sphere of humanities, striving to establish itself on the international philological market.

It is honour for me to be given the opportunity to be the editor-in-chief of the journal “Sjani”: it gives one a unique chance to participate in brave experiments and have a privilege to breathe in the air of an interpretative freedom!

Professor **Irma Ratiani**

* * *

სამეცნიერო ჟურნალი „სჯანი“ ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტისა და შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის ურთიერთთანამშრომლობის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი რგოლია.

თავისი შესაბამისობით თანამედროვე ფილოლოგიურ სტანდარტთან, მაღალი აკადემიური დონითა და ფართო სამეცნიერო კონტაქტებით ჟურნალმა საგულისხმო წარმატებებს მიაღწია: „სჯანი“ არის ფილოლოგიური პროფილის მქონე პირველი ქართულენოვანი რეცენზირებადი სამეცნიერო ჟურნალი, რომელიც ოფიციალურად არის ჩართული გავრცელების საერთაშორისო ქსელში და აქვს რეალური შესაძლებლობა, უახლოეს მომავალში მოიპოვოს საერთაშორისო რეფერირებადი ჟურნალის სტატუსი.

ვულოცავ ამ მართლაც ელიტარულ ჟურნალს ათი წლის იუბილეს და ვუსურვებ ღირსეულ წინსვლას სამეცნიერო კომუნიკაციების რთულ და საპასუხისმგებლო სფეროში.

პროფესორი **გიორგი ხუბუა**
ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის
სახელმწიფო უნივერსიტეტის რექტორი

The scholarly journal “Sjani” represents one of the most important results of the collaboration between Iv. Javakhishvili Tbilisi State University and Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature.

Due to its compliance with modern philological standards, high academic level and wide scholarly contacts the journal has achieved significant success: “Sjani” is the pioneering Georgian peer-reviewed scholarly journal, which is officially engaged in the international network of distribution and is on course to be granted the status of international peer-reviewed journal in the near future.

I would like to congratulate this journal with its 10th anniversary and let it have advances in the complicated sphere of scientific communications which involves a lot of responsibilities.

Professor **Giorgi Khubua**
Rector of Iv. Javakhishvili Tbilisi State University

* * *

„სჯანის“ პირველი წიგნის გამოსვლა 2000 წელს, საუკუნეთა გასაყარზე, თითქოს საგანგებოდ მიანიშნებდა, რომ იდეოლოგიური დიქტატისაგან გათავისუფლებულ თეორიულ აზროვნებას საბოლოოდ უნდა ეთქვა უარი „კლასობრივი ლიტერატურათმცოდნეობის“ ძველ დოგმებზე და გაჭიანურებული კრიზისიდან თავის დასაღწევად გეზი დასავლური თეორიულ-მეთოდოლოგიური ძიებებისაკენ აეღო.

როგორც გარდამავალი ხანის კულტურული ფაქტი, „სჯანის“ პირველი წიგნები არ იყო დაზღვეული ეკლექტურობისაგან, მაგრამ რედაქცია პრინციპულად ახორციელებდა იმ ლიტერატურათმცოდნეობითი კონცეფციების გაცნობისა და პროპაგანდის სტრატეგიას, რაც ახალი იყო ქართული ლიტერატურულ-თეორიული აზროვნებისათვის. ამ მხრივ „სჯანი“ კულტურტრეგერულ ფუნქციას ასრულებდა და არა ერთი საჭირო და სასარგებლო პუბლიკაცია დაიბეჭდა ახალი ტენდენციების მხარდასაჭერად და დასამკვიდრებლად.

ლიტერატურათმცოდნეობითი აზროვნების განახლების პერსპექტივას „სჯანი“ იმთავითვე ლიტერატურათმცოდნეთა ახალი თაობის მოსვლას და გარჯას უკავშირებდა და, ვფიქრობ, ეს თაობა დღეს საქმეს ურიგოდ არ უძღვება – განახლებული, მიმზიდველი დიზაინის „სჯანი“, როგორც პრობლემატიკის მრავალფეროვნებით, ისე განსხვავებულ მიდგომათა ფართო სპექტრით, თანამედროვე სტანდარტების მქონე სამეცნიერო ჟურნალია, რომელიც უკვე საერთაშორისო სივრცეში მიიკვლევს გზას. ეს რედაქტორისა და მთელი ინტელექტუალური გუნდის დამსახურებაა.

ათი წელი სინორჩის ასაკია, ჟურნალისათვის – მხოლოდ გზის დასაწყისი. იმედით დაველოდები „სჯანის“ ახალ, უკეთეს და უკეთეს ნომრებს.

თეიმურაზ დოიაშვილი
ჟურნალ „სჯანის“ პირველი რედაქტორი

The appearance of the first issue of the journal “Sjani” in 2000, on the crossroad of centuries, indicated that the theoretical thinking, released from ideological dictate, had to resist the old dogmata of “social class literary studies” and tend towards western theoretical-methodological researches in order to escape crisis.

As the cultural fact of the transitional epoch, the very first issues of the journal “Sjani” were not secured from eclecticism, however the editorial board implemented the strategy of the acknowledgement and propaganda of conceptions of literary criticism which were new for literary-theoretical thinking. Owing to this, “Sjani” has published a number of useful and important publications in support and for the establishment of new strategies.

The renewal of literary critical thinking was primarily connected with the emergence of new generation dedicated to literary criticism. I consider that nowadays this generation leads the journal “Sjani” quite affectively. “Sjani”, with its renowned and attractive design has become a journal of international standards. Due to its wide range of problematic and approaches it is paving its way towards international sphere. It owes its merit to the editor-in-chief and the whole intellectual board.

10 years is the age of adulthood – only a starting point. I will be looking forward to new and more sophisticated issues of the journal “Sjani”.

Teimuraz Doiashvili
The First Editor-in-Chief of “Sjani”

თეიმურაზ დოიაშვილი

„სიბრძნე სიცრუისა“ და „სიბრძნე სიცრუისა“

„არაფერი ისე არ ახასიათებს მწერალსა და მის სტილს, როგორც სათაური...

სათაური იგივეა, როგორც თვალი ადამიანისა, ან სარკმელი კაცთა სამყოფლოსი...

სათაურია პირველი დვრიტა შემოქმედებისა.

სათაური ჰგავს მეომრის მიერ პირველ მოქნევას ხმლისას“.

სათაურის ეს აპოლოგია კონსტანტინე გამსახურდიას – „მთვარის მოტაცების“ ავტორს – ეკუთვნის და სულხან-საბა ორბელიანის „სიბრძნე სიცრუისას“ გამოა აღვლენილი (გამსახურდია 1949: 197-198).

„საბა ორბელიანის იგავების სათაურშივე მჟღავნდება მისი გენიის უდიდესი ორიგინალობა. – აღტაცებას არ ფარავს ბატონი კონსტანტინე და არც მასშტაბურ განზოგადებას ერიდება: – მსოფლიო ნოველისტიკაში მე სულ რამდენიმე წიგნი მეგულება ისეთი, რომელთაც ეგზომ ბრწყინვალე სათაური ჰქონდეს“ (გამსახურდია 1949: 198).

ამგვარი შეფასების შემდეგ, ალბათ, ცოტა არ იყოს, მოულოდნელია, რომ კ.გამსახურდიამ სულხან-საბასეული უნიკალური სათაური გაიმეორა და თავის ერთ იგავურ ნოველას „სიბრძნე სიცრუისა“ (1929წ.) უწოდა. სათაურის გამეორება, რასაკვირველია, დიდი წინაპრისადმი პატივის მიგებად შეიძლება მივითვალოთ, მით უფრო, რომ მწერალი იგავურ-პარაბოლურ ესთეტიკას მიმართავს და საბას წერის მანერის სტილიზებასაც ახდენს. მაგრამ „სიბრძნე სიცრუისა“ სადაგი სათაური არ არის – მასში, როგორც თავად კ. გამსახურდია წერს, მჟღავნდება მწერლის „გენიის უდიდესი ორიგინალობა“, ამიტომ სათაურის გამეორება, ღია ინტერტექსტური შეხმიანების პირობებში, ჩემი აზრით, რაღაც უფრო მეტსა და მნიშვნელოვანს გულისხმობს, ვიდრე ღრმა პატივისცემის დადასტურებაა.

სულხან-საბას იგავ-არაკთა წიგნის სათაური, აგერ უკვე სამი საუკუნეა, ენიგმურობის ელფერს ინარჩუნებს და დღემდე იწვევს აზრთა სხვადასხვაობას. ამ კუთხით კ. გამსახურდიას ნოველა, მეცნიერულ ინტერპრეტაციათა გვერდით, „უცნაური სათაურის“ (დევიდ მ. ლანგი) ერთგვარ მხატვრულ ინტერპრეტაციადაც შეგვეძლო ჩაგვეთვალა. და მაინც, აქ რაღაც სხვაა: დაფარული, სიღრმისეული, არსებითი...

***

კ. გამსახურდიას მცირე იგავური ნოველა „სიბრძნე სიცრუისა“ რთული აზრობრივი შინაარსისაა. ამ, ერთი შეხედვით, სადა, მახვილგონივრულ, მხიარულ ამბავში მწერლის ყოველი სიტყვა, ფრაზა, სიუჟეტური სვლა დაკვირვებასა და თანამიმდევრულ ანალიზს მოითხოვს.

ნოველა კომპოზიციურად სამი გამოკვეთილი ნაწილისაგან შედგება: 1. ექსპოზიცია ანუ პრობლემის თეორიული დაფუძნება; 2. ამბის განვითარება ანუ პრობლემის განხილვა რეალობის ჭრილში და 3. ფინალი – კონცეფციის ფორმირება. ძნელი

შესამჩნევი არაა, რომ კ. გამსახურდია იყენებს იგავური ჟანრისთვის დამახასიათებელ კომპოზიციურ სტრუქტურას, რომელსაც სულხან-საბაც ხშირად მიმართავდა. ესაა კლასიკური ტრიადული სქემა: თეზა – ანტითეზა – დასკვნა. კ. გამსახურდიას ნოველაში ეს სქემა მოდიფიცირდება, როგორც „თეორია – სინამდვილე – უმაღლესი ჭეშმარიტება“.

პრობლემის თეორიული დაფუძნება, როგორც ითქვა, დასაწყისშივე ხდება: რა დგას უფრო მაღლა, რა არის მთავარი ადამიანის არსებისათვის – მეგობრობის ზნეობრივ-ეთიკური კანონი თუ თანდაყოლილი სიამოვნების ინსტინქტი, რომელსაც გამოხატავს ღვინის კონცეპტი, როგორც დიონისური ექსტაზის სიმბოლო. ეს ის ექსტაზია, რომელიც თრობის გზით ათავისუფლდებს ცნობიერებას რეალობის არტახებისაგან და ერთდროულად – მორალის შემზღუდავი ნორმებისაგან. მეგობრობის ე.ი. ეთიკური საწყისის უზენაესობას თავგამოდებით იცავს მხატვარი, ხოლო მისი მასპინძელი – მოქანდაკე ღვინის, ექსტაზის, სიამოვნებისაკენ ინსტიქტური ლტოლვის მოსარჩლეა. ნოველის კვანძი თეორიული თეზა-ანტითეზის დაპირისპირებით იკვრება, მაგრამ იგი ე.წ. სოკრატული გზით (მაიევტიკური მეთოდით) არ ვითარდება, ჭეშმარიტების მიგნებით არ გვირგვინდება. თეორიული დისპუტი თეზა-ანტითეზის გამოკვეთისთანავე წყდება და პრობლემა აზროვნების, განსჯის სფეროდან რეალურ განზომილებაში, ცხოვრების სინამდვილეში გადაინაცვლებს. იწყება იგავური ნოველის ემპირიულ-ნარატიული ნაწილი, პერიპეტიების კასკადი, დინამიური უწყვეტობით და სიტუაციათა პარადოქსულობით.

სინამდვილის წიაღში გადატანილი პოლემიკა აშკარად მოქანდაკის სასარგებლოდ, თითქოსდა ჰედონისტურ-ინსტინქტური საწყისის ტრიუმფით წარიმართება: მთვრალი მხატვარი ივიწყებს მეგობრობის მაღალ იდეალს და, ექსტაზში მყოფი, მოქანდაკის უმშვენიერესი საყვარლის დაუფლებას შეეცდება. ამით პრობლემა, თეორიის სიმაღლიდან პრაქტიკის სფეროში გადატანილი, გადაწყვეტას პოულობს: მორალურ-იდეალურს ადამიანში ინსტინქტურ-სომატური ამარცხებს. ყველაფერი თითქოს ნათელია, მაგრამ სწორედ ამას მოსდევს ის ეპიზოდები, რომლებიც უმნიშვნელოვანესია მწერლის კონცეფციის ამოსაცნობად.

მხატვარი, ვინც სიმთვრალის გამო უღალატა ზნეობრივ ნორმას – მეგობრობას, მოულოდნელად აღმოაჩენს, რომ მის წინაშე მოქანდაკის მშვენიერი ხასა კი არა, მასპინძლის, – გენიალური ხელოვანის, – მიერ შექმნილი შედევრია – ქალის, მშვენიერების ქანდაკება. გამოფხიზლებული მხატვარი უმალ ხვდება, რომ იგი ექსპერიმენტის, ასე ვთქვათ, კულტურული თამაშის მონაწილეა. სრულიად აშკარაა, რომ აქცია, ექსპერიმენტი მოქანდაკემ საგანგებოდ მოამზადა, როდესაც ჩაბნელებულ დარბაზში მეგობარს რეალური ქალი კი არა, ქალის ქანდაკება დაახვედრა. რადგან ცოცხალ ქალს, ცდუნების ხორციელ ობიექტს, ნაწარმოებში ხელოვნების ნიმუში ენაცვლება, ამით პრობლემა მორალურ-ეთიკური განზომილებიდან ესთეტიკის სიბრტყეში გადადის. მოქანდაკის ექსპერიმენტი არსობრივი პასუხია კითხვაზე, რა დგას აქსეოლოგიურ შკალაზე ყველაფერზე მაღლა. თურმე ექსპოზიციაში გამოთქმული მისი თვალსაზრისი და დაპირისპირება მხატვართან პოლემიკის იმიტაცია ყოფილა, გათამაშებული ექსპერიმენტის აზრობრივი შინაარსი კი ისაა, რომ ემპირიულ რეალობასთან დაკავშირებული ლტოლვა-ინსტინქტები თუ მორალურ-ეთიკური კატეგორიები ადამიანის მიერ შექმნილ წარმოდგენათა რიგს განეკუთვნება – უზენაესია ხელოვანის მიერ შექმნილი მშვენიერება, „მშვენიერი სიცრუე“, რომელსაც არავითარი კავშირი არა აქვს მორალთან. „სიბრძნე“ ამ ჭეშმარიტების შეცნობაშია, ხე-

ლოვნებისეული სიცრუის და მისი შედეგის – მშვენიერების უპირობო აღიარებაში.

მოქანდაკის მიერ ექსპერიმენტში ჩართული მხატვარი ამ „სიბრძნის“ სიმაღლეზე აღმოჩნდა. ისიც ქმნის ქალის ქანდაკების ბადალ ფერწერულ შედევრს – ხატავს საკუთარ თავს, თოკზე ჩამოკიდებულს. ილუზიის მსხვერპლი ამჯერად მოქანდაკე აღმოჩნდება. ხელთქმნილი სურათი, როგორც რეალობის სრული ანალოგი, მას აღუძრავს შემაძრწუნებელ შიშს, რომ მთვრალმა მხატვარმა ვერ შეამჩნია ზღვარი რეალობასა და ხელოვნებისმიერ ილუზიურ სინამდვილეს შორის და, როგორც მეგობრისა და მორალური პრინციპის მოღალატემ, თავი ჩამოიხრჩო. მხატვრის „თამაშის“ მახვილგონიერება ამგვარ ფსიქოლოგიურ რეაქციაზეა გათვლილი: მორალურ პასუხისმგებლობას უკვე მოქანდაკე განიცდის, როგორც მხატვრის თვითმკვლელობის უნებლიე ინსპირატორი. სიტუაციის გამჟღავნების შემდეგ ნათელი ხდება, რომ მოქანდაკის შიში და ზნეობრივი ელდა ისეთივე უნიადაგოა, პირობითობაა, როგორც მხატვრის „მორალური ნაბიჯი“ – ცრუ თავისჩამოხრჩობა. ინსტინქტი თუ ეთიკური ნორმა უკან იხევს უმაღლესი რეალობის – ხელოვნების მშვენიერების, როგორც ერთადერთი ჭეშმარიტების, წინაშე.

ნოველა მთავრდება დასკვნით, რომელიც ორმხრივი ექსპერიმენტული თამაშიდან გამოიტანეს პერსონაჟებმა: „ორივემ შეიცნო სიბრძნე სიცრუისა“ (გამსახურდია 1930: 211). მწერლის კონცეფციით, ხელოვნების („სიცრუის“) მიერ შექმნილი „სიბრძნე“ – მშვენიერებაა, შემოქმედის სულის გამონაშუქი, რომელიც ემპირიულ არსებობასთან მიბმულ დიონისურ ექსტაზზეც და მორალის პირობითობაზეც მაღლა დგას.

***

კონსტანტინე გამსახურდიას შემოქმედებითი გზის დასაწყისი, „პერიოდი საკუთარი ხმის მოპოვებისა და საკუთარი მანერის მიგნებისა“, მოდერნისტულ ხელოვნებასთან, კერძოდ, ექსპრესიონიზმთან იყო დაკავშირებული. გერმანიაში განსწავლის წლებში, იდეალიზმისა და მისტიკის ზეგავლენის ქვეშ, მან გაითავისა ექსპრესიონიზმის მსოფლმხედველობრივ-ესთეტიკური პრინციპები და მისი იდეების გულმხურვალე პროპაგანდისტი გახდა საქართველოში.

ექსპრესიონიზმი გამორიცხავდა ბუნებისადმი მიბაძვას: „სამყარო არსებობს. უაზრობა იქნებოდა მისი გამეორება“ (კ. ედშმიდი). ამიტომ დაუპირისპირდა იგი იმპრესიონიზმის „ცარიელ მიმბაძველობით ტენდენციას“ და რეალობის „ჩრდილთა გადალმა“ „სულობის“ გამოსახვისაკენ აიღო გეზი. ექსპრესიონისტი ხელოვანი კი არ ხედავს – ჭვრეტს, კი არ ხატავს – განიცდის, მისი მეთოდი რეპროდუქტიული კი არაა, არამედ „ფორმად ქმნა და განსახიერება“. მიმესისი ემპირიული სიბრმავით შეპყრობილ ოსტატთა ხელობაა, ამ სიბრმავისაგან თავისუფალი, ვიზიონერული უნარით დაჯილდოებული ხელოვანნი კი ობიექტში სუბიექტს გამოსახავენ, რეალობას „სულობით“ განმსჭვალავენ და ემპირიულზე ამაღლებით კოსმოსთან ერთიანობისაკენ მიისწრაფიან.

ექსპრეზსიონიზმისთვის ხელოვნება და სინამდვილე ორი, განსხვავებული რეალობა იყო. ობიექტური სამყაროს მოვლენები მას აინტერესებდა, როგორც გრძნობადკონკრეტული ფორმა, „სულობის“ გადმოცემის საშუალება. ხელოვნების მიზანია არა სინამდვილის მიმსგავსება, არამედ მისი შევსება და ამაღლება, არა მოვლენის, არამედ არსის განჭვრეტა: „არა ქვა, რომელიც ვარდება, არამედ – მიზიდულობის კანონი“ (დოიაშვილი 1982: 111-117)...

მოდერნისტული მსოფლმხედველობა ზოგადად და ექსპრესიონიზმის ზემოთ წარმოდგენილი კონცეფცია, რომელსაც შემოქმედების გარკვეულ ეტაპზე კ. გამსახურდია უჭერდა მხარს, შემზადებული იყო ევროპული სულიერების კრიზისის იმ ინტერპრეტაციებით, რომელთაგან ყველაზე მნიშვნელოვანი ფრიდრიხ ნიცშეს მითოსის კრიზისისა და ოსკარ უაილდის „სიცრუის დაცემის“ თეორიები იყო. მათი გავლენა იმდენად გლობალურ ხასიათს ატარებდა, რომ XX საუკუნის დასაწყისის პროვინციულ საქართველოშიც პოვა გამოძახილი. მხედველობაში მაქვს 1911 წელს ნიცშეს გარშემო გამართული დისკუსია, აგრეთვე გრიგოლ რობაქიძის ლექცია უაილდზე, არჩილ ჯორჯაძის გამოხმაურება „მშვენიერი მატყუარობის“ თემაზე და მისი ანარეკლი „ცისფერ ყანწებში“ (ტაბიძე 1916: 70).

როდესაც ნიცშეს გავლენით დ. მერეჟკოვსკიმ კრიზისულ ეპოქას „მითოსს მოკლებული დრო“ უწოდა და ხსნა რელიგიური გრძნობის გაძლიერებაში დაინახა, კ. გამსახურდიამ მის კვალზე, მოგვიანებით, იგივე ფორმულა გაიმეორა, არსებითად, იმავე შინაარსით: „მითოსს მოკლებული დრო უნდა დაძლეულ იქნას. ექსპრესიონიზმი ახალი რელიგიისათვის ფეხმძიმობაა“.

სულიერ-კულტურული კრიზისი კ. გამსახურდიამ, ნიცშეს ანალოგიით, გაიაზრა, როგორც „უმითოდ ყოფნა“, „სულის გამოფხიზლება ზმანებისა და მითის ჯადოსაგან“, როგორც ხელოვანისთვის – „არ ყოფნა“! კრიზისის დასაძლევად საჭირო იყო მიმეტური ხელოვნებისგან გამიჯვნა, მითის აღდგენა (ნოველა „ტაბუ“), რაც ნიცშეანური თვალსაზრისის გამოვლინება იყო. „მითი“, როგორც გამონაგონის, სიცრუის სინონიმი, სიცრუის რეაბილიტაციას გულისხმობდა, ეს იდეა კი ყველაზე მკაფიოდ გამოითქვა უაილდის ეპოქალურ ესეში „სიცრუის დაცემა“.

კ. გამსახურდიას ექსპრესიონისტული ნოველისტიკა თავიდან ბოლომდე გამსჭვალულია სინამდვილის ასახვის, მიმესისის უარყოფის პათოსით, რეალობის „სულობის“ კანონებით გარდაქმნის სულისკვეთებით. მწერალი გვიმტკიცებს, რომ „ქვეყანა სურათის გადაღებად არა ღირს“ („ფოტოგრაფი“), რომ „ხელოვნება ბანალურ რეალიზმში იხრჩობა“, „ჩვენი სინამდვილე მტკნარი სიცრუე ყოფილა“, მაგრამ „ყოფილა მეორე სინამდვილე. ხელოვნება კი მესამე სინამდვილეა, მხატვრის მიკროსკოპში დანახული“ („პორცელანი“). ამიტომ ხელოვანის მიზანია „შორეულისა და მიუწვდომლისაკენ“ გაღწევა („კლარა“) – (დოიაშვილი 1982: 117-134).

ასეთი გზა ჰქონდა განვლილი კ. გამსახურდიას, როდესაც „სიბრძნე სიცრუისა“ დაიწერა, იგავური ნოველა, სადაც შეფარული ფორმით არის გატარებული ო. უაილდის სიცრუის თეორიის ძირითადი იდეები.

უაილდის მიხედვით, სიმართლე ხელოვნებაში რელატიურია, ამიტომ მის მიმართ უკუსაგდებია ჭეშმარიტების ბანალური კრიტერიუმი. დიალოგში „სიცრუის დაცემა“ იგი პარადოქსების ფოიერვერკით ასაბუთებს, რომ ხელოვნება არ არის ცხოვრების სარკე, რომ თავად ცხოვრება ბაძავს ხელოვნებას, რომელიც თავისი მიზნის შესაბამისად გადააკეთებს მას.

რეალიზმი, როგორც მხატვრული პრინციპი, უაილდის მიხედვით, შეუმდგარია, რადგან იქ შემოქმედება, წარმოსახვა ჩანაცვლებულია მიბაძვით, იმიტაციით, კოპირებით. ხელოვნება გამონაგონია, სიცრუეა, მაგრამ არა ისეთი სიცრუე, რომელსაც ჭეშმარიტებად სურს მოგვაჩვენოს თავი და საამისოდ არგუმენტების მოძიებასაც არ თაკილობს, არამედ უშიშარი და დახვეწილი სიცრუე, მშვენიერი სიცრუე – „სიცრუე, რომელსაც შეიცავს ხელოვნება“.

უაილდის ხელოვნების ფილოსოფიაში ცხოვრების რეალური მოვლენები გამონაგონის, პირობითობის მოთხოვნას ემორჩილება – ხელოვნება თავად „ქმნის დიად არქეტიპებს, რომელთან მიმართებაში ყოველივე არსებული მხოლოდ დაუმთავრებელი ასლებია“; ცხოვრება ხელოვნებას მხოლოდ რეალიზაციის ფორმას, მოდელს სთავაზობს: ბუნების მთავარი დანიშნულება პოეტის სტრიქონების ილუსტრირებაა.

ხელოვნების საბოლოო მიზანი მშვენიერების შექმნაა. „დორიან გრეის პორტრეტი“ იწყება სიტყვებით: „ხელოვანი არის ის, ვინც მშვენიერებას ქმნის“. უაილდთან ჭეშმარიტების რელატიურობას და ესთეტიზმს თან ახლავს იმორალიზმი: ხელოვნება, როგორც მშვენიერება, თავადაა უმაღლესი ჭეშმარიტება, რომელსაც არაფერი ესაქმება ფაქტებთან და, მაშასადამე, მორალთან. ზღვარი იმისა, რასაც პიროვნებამ შეიძლება მიაღწიოს, არის საგნის მშვენიერების დანახვა. ხელოვნება არაფერს გვეუბნება და არც რაიმე დანიშნულება აქვს, გარდა მხატვრულობისა, რასაც სტილი ქმნის – ჭეშმარიტება ხელოვნების სფეროში მთლიანად და უპირობოდ სტილის საქმეა.

სულიერებისა და კულტურის კრიზისი, უაილდის თანახმად, წარმოშვა რეალიზმმა, რომელმაც შემოქმედება (წარმოსახვა, გამონაგონი, სიცრუე) სინამდვილის მიბაძვით შეცვალა. უხეში, ბანალური სინამდვილე ვერ იქნება მშვენიერების საბადო, ამიტომ „მიბაძვას“ კვლავაც უნდა ჩაენაცვლოს „შემოქმედება“ – „უნდა აღდგეს სიცრუის ძველი ხელოვნება“ (ანიკსტი 1960: 10).

„სიცრუე, უნარი მშვენიერი ამბების მოყოლისა... არის ჭეშმარიტი ხელოვნების მიზანი“, – დაასკვნის ო. უაილდი (უაილდი 1993: 218-244).

სიცრუის დაცემის თეორიის არსი აქ საკმაოდ დეტალურად იმიტომ გადმოვეცი, რომ ამ კულტურულ კონტექსტში სრულად და მკაფიოდ იკითხება კ. გამსახურდიას „სიბრძნე სიცრუისას“ იგავურად შეფარული ჩანაფიქრი. კონცეფციათა იდენტურობის ხარისხი იმდენად თვალსაჩინოა, რომ ზედმეტად მიმაჩნია გამოწვლილვითი შედარებითი ანალიზი, საკმარისია ისეთი საერთო მომენტების აქცენტირება, როგორიცაა: ემპირიული რეალობის და მიმეტური ხელოვნების უარყოფა, გამონაგონის, სიცრუის აპოლოგია, ხელოვნების მშვენიერების კულტი, ესთეტიზმი და იმორალიზმი, სტილის გაფეტიშება...

აქ ჩვენ მთავარ პრობლემას მივადექით: რა შეიძლება აკავშირებდეს საზრისთა დონეზე სულხან-საბას კლასიკურ წიგნს და კ. გამსახურდიას მოდერნისტული კონცეფციის იგავს?!

***

კ. გამახურდიას „სიბრძნე სიცრუისა“ ირონიული მინაწერით ბოლოვდება:

„**მ ი ნ ა წ ე რ ი :** სადღაც, ოდესღაც ჩინური თუ ჰინდური ზღაპარი გამიგონია ამადარი“ (გამსახურდია 1930: 211).

მწერლის შეუფარავ ირონიას, მით უფრო, სულხან-საბას იგავთა წიგნთან ღია კავშირის მანიფესტაციის ფონზე, კონკრეტული მისამართი აქვს – იგი გულისხმობს იმ მეცნიერ-მკვლევარს, რომელმაც „სიბრძნე სიცრუისა“ უცხო ნიადაგს – ინდურ „პანჩატანტრას“, ბერძნულ, სირიულ, იტალიურ იგავებს თუ ჩოსერის „კენტერბერიულ მოთხრობებს“ დაუკავშირა (გამსახურდია 1949: 199).

„მინაწერის“ დანიშნულება, როგორც ჩანს, ისაა, რომ ნაწარმოების ბოლოს ღია მისტიფიკაციით, ირონიული აქცენტირებით კიდევ ერთხელ გაესვას ხაზი ორგანულ კავშირს ეროვნულ სათავესთან, სულხან-საბასთან.

სულხან-საბას გენიალურ თხზულებაში არის ერთი მხიარული, თავშესაქცევი არაკი, რომელიც კ. გამსახურდიას იგავური ნოველის პირდაპირი წყაროა. ენაწყლიანი ჭაბუკი ლეონი ხატოვნად ყვება თავის თავგადასავალს, წუთისოფლის გზებზე ხეტიალის ამბებს. ამბავთა შორის მთხრობელი იტალიელ მხატვრებთან სტუმრობის შემთხვევასაც იხსენებს და მახვილგონივრულად, მსუბუქი კომიზმით გადმოსცემს სიცოცხლით ტკბობის, თავისუფლების და სულიერი სილაღის რენესანსულ ატმოსფეროს. ამასთან ერთად, როგორც ეს ჩვეულებრივ ხდება ხოლმე, სულხან-საბას თხრობაში იგავურად შემოაქვს „სიბრძნის“ ელემენტები, ჩვენს კონკრეტულ შემთხვევაში – ფილოსოფიურ-ეთიკურ და ესთეტიკურ საკითხთა წყება, როგორც უკუფენა სახუმარო, გასართობი არაკისა.

„იტალიელი მხატვრების“ ფაბულაში ოთხი ეპიზოდია გაერთიანებული. ერთ კომპოზიციურ ჩარჩოში მათ თანაარსებობას ხელს უწყობს კომიზმის შექმნის საერთო პრინციპი, რომელიც სიცრუის, ტყუილის, ფიქციის ეფექტს ემყარება.

შემთხვევითი არ არის, რომ სულხან-საბა მოქმედების ადგილად ასახელებს „ქალაქსა იტალიისასა“, ჰუმანიზმისა და რენესანსის, დიდი მხატვრების ქვეყანას. მისი პერსონაჟი მხატვრები „ხელოვანნი“ ანუ „საქმისა კეთილად მოქმედი“, ხელობის – „ტეხნეს“ უბადლო მცოდნე ოსტატები არიან. მხატვართა არასერიოზული რაკურსით წარმოჩენაც გარკვეული ტრადიციის ცოდნას აირეკლავს: შუა საუკუნეებსა და რენესანსის ეპოქაში, ისე როგორც შორეულ ანტიკურ ხანაში, მხატვრის სახეს თან ახლდა კომიზმი და მისი განმაპირობებელი მისტიფიკაციის, ეპატაჟის, ხშირად სკაბრეზის ელემენტებიც. გარკვეულია, რომ ანტიკური „ხელოვანი“,– როგორც წესი, სოციალურად მარგინალური პერსონაჟი, – უარყოფს სერიოზულობის მიღებულ წესს და სახუმარო-კარნავალური თამაშით, მზა კანონიკური სისტემიდან ამოვარდნას ლამობს. რაც შეეხება რენესანსის მხატვრების ექსტრავაგანტურობას, იგი ახალ, ჰუმანისტურ ფასეულობებთან კონტაქტის, გონებრივ ელიტაში დამკვიდრების, სულიერი სილაღის ნიშანია. (ბატკინი 1978: 44-45).

სულხან-საბას „იტალიელი მხატვრები“, ერთი მხრივ, რენესანსული ცხოვრების წესისა და ატმოსფეროს ცოდნას გვიდასტურებს, მეორე მხრივ კი ცხადყოფს, რაოდენ დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა მწერალი ცრუ, გამოგონილ ამბებში მხატვრულ მოტივირებას, დამაჯერებლობის ეფექტს.

სულხანის არაკის ოთხივე ეპიზოდში კომიზმის წყარო მახვილგონივრული მისტიფიკაციაა. იგი ერთდროულად ეყრდნობა მხატვარ-მისტიფიკატორთა იშვიათ უნარს, მიაღწიონ დედნისა (სინამდვილე) და ასლის (ნახატი) სრულ მიმსგავსებას, იდენტურობას და, ამასთან, – რეციპიენტთა შეგრძნების მექანიზმის არასრულყოფილებას, აღქმისმიერ ცდომილებას, მხედველობის აბერაციას. სულხან-საბა ყოველ ეპიზოდში საგანგებოდ გახაზავს ორივე ამ მომენტს:

1. „ერთი საწერელი დაეხატა, გაშლილი კალამი რომ შიგ იდვას, მის **მსგავსად,** კაცს ეგრე **ეგონებოდა,** გაშლილი საწერელი ძესო“;

2. „მას კედელსა ზედა ერთი გაღებული კარი გამოეხატა, ეგრე **ეგონებოდა** კაცსა, შესავალი სახლის კარიაო“;

3. „რკინაზე ერთი მყრალი ძაღლის მძორი გამოხატა, რომ შიგ ჩავარდნილს **ჰგვანდა**“;

4. „ამხანაგისა ცოლი თურე ენახა და მისი სახე გამოესახა, სრულიად მას **ამსგავსა**“ (ორბელიანი 1983: 99, 100).

ოთხივე შემთხვევაში აღმქმელნი მიმსგავსების მსხვერპლნი ხდებიან: ერთს ნახატი ნამდვილი „საწერელი ეგონა“, მეორემ კედელზე გამოსახულ კარს შეატაკა თავი, სხვებმა რკინაზე ოსტატურად იმიტირებულ წყლის ზედაპირს შეატეხეს ჭიქები („წყალი ეგონისთ“), დაბოლოს, ფიცხ ქმარს ცოლის პორტრეტი „მისი ცოლი ეგონა“ და კედელს შემოჰკრა ხელი (ორბელიანი 1983: 99-100).

„მსგავსსა“ და „ეგონას“ შორის კაუზალური კავშირი არსებობს – „ეგონა“ იმიტომ, რომ „მსგავსი“ იყო: „მსგავსება“ ნახატისა და სინამდვილის იდენტურობის სრულ ილუზიას ქმნის, ცრუ წარმოდგენას („ეგონა“) იწვევს, რასაც მოსდევს შეცდომა, შეუსაბამო რეაქცია-საქციელი და აქედან გამომდინარე კომიზმი.

საბას არაკიდან აშკარად ჩანს, რომ ესთეტიკა, რომლის ჩარჩოშიც ქმნიან იტალიელი მხატვრები, „მიმესისის“, მიბაძვის ესთეტიკაა.

***

მიმესისის თეორია, როგორც ცნობილია, ანტიკურ ეპოქაში შეიქმნა (პლატონი, არისტოტელე) და სხვადასხვა მოდიფიკაციით საუკუნეთა მანძილზე განაგრძობდა არსებობას. რენესანსული აზროვნება, რომელიც ორიენტირებული იყო ანტიკურ ფილოსოფიურ მემკვიდრეობაზე და გატაცებით ითვისებდა პლატონის, არისტოტელეს, ეპიკურესა და სტოიკოსთა იდეებს, კულტურის, ხელოვნების სფეროშიც აღიარებდა მის სულიერ ავტორიტეტს. ამიტომ იყო, რომ რენესანსმა ააღორძინა მიმესისის ანტიკური თეორია და სინამდვილის მიბაძვას ანტიკური მხატვრული შემოქმედების კულტიც შეუთავსა. ა. ფ. ლოსევის განმარტებით, „აღორძინების ესთეტიკა ანტიკურზე ნაკლებად არ ქადაგებს ბუნების მიბაძვას“ (ლოსევი 1982: 57).

„მიმესისი“, როგორც ხელოვნების გვარეობრივი მახასიათებელი, ზოგადად, ბუნების, სინამდვილის მიბაძვას გულისხმობდა ამა თუ იმ გამოსახვის საშუალებით. ქსენოფონტი „სოკრატეს აპოლოგიაში“ მხატვარ პარასიოსთან საუბარში სოკრატეს ათქმევინებს: „ჩემო პარასიოს, ფერწერა ხომ ხილულ საგანთა ასახვაა? ყოველ შემთხვევაში თქვენ ფერთა მეოხებით ჰბაძავთ და ასახავთ...“ (ქსენოფონტი 1973: 105).

მიმესისის ფუძემდებელი პლატონიც მიბაძვაში სინამდვილის საგნების კოპირებას გულისხმობდა. „რა არის მიბაძვა საერთოდ?“ – კითხულობს პლატონი „სახელმწიფოს“ მეათე წიგნში და „მიმესისის“ ცნებას მხატვრის, ფერმწერის მაგალითზე განმარტავს. ფერმწერის საქმიანობას იგი რაღაცით ადარებს სარკეს, რადგან სარკესავით აირეკლავს საგნებს, არანამდვილ, მოჩვენებით გამოსახულებას ქმნის.

ბუნებასთან, სინამდვილესთან მაქსიმალური მიახლოება გახდა ძველ საბერძნეთში სახვითი ხელოვნების სფეროში ოსტატობის შეფასების უმაღლესი კრიტერიუმი, ანუ იმგვარი მიბაძვა, როდესაც ასლი (ქანდაკება, ფერწერული ტილო) თითქმის უტოლდება დედანს, საგანთა რეალობის სრული ილუზია იქმნება. ამაზე მიუთითებს არაერთი ლეგენდა თუ გადმოცემა ანტიკური ეპოქის ხელოვანთა შესახებ, რომლებიც საგანთან გამოსახულების ჯადოსნურ, ზღვრულ იდენტიფიკაციას აღწევდნენ. პლინიუს უფროსი თავის „ბუნების ისტორიაში“ (თ. XXXV) გადმოგვცემს ათენელი მხატვრების – ზევქსუსისა და ზეოთ ნახსენები პარასიოსის შეჯიბრის თავშესაქცევ ამბავს, როდესაც ზევქსუსის დახატულმა ყურძენმა ჩიტები შეაცდინა, პარასიოსის დახატულმა ფარდამ კი – თვით ზევქსუსი, რომელმაც მისი ჩამოხსნა სცადა.

განა არ ჩამოჰგავს სულხან-საბას არაკი პლინიუსის მიერ გადმოცემულ ამბავს?!

მიმესისის თეორიაზე დაფუძნებული ზღვრული მსგავსების კრიტერიუმი სრული ძალმოსილებით მოქმედებდა რენესანსის ხანაშიც, რაც ასახულია ამ ეპოქის არაერთ ტრაქტატში (რენესანსის ესთეტიკა 1981).

სულხან-საბა ორბელიანი, როგორც ანტიკური და რენესანსული ტრადიციების მემკვიდრე, არაერთგზის იყენებს მსგავსების კრიტერიუმს ხელოვნების ნიმუშთა შეფასებისას. ამ თვალსაზრისით უხვ მასალას იძლევა „მოგზაურობა ევროპაში“:

„ქრისტეს გარდამოხსნა გაეკეთებინათ, ასე ეგონა კაცს – ახლა გარდმოუხსნიათო, ჯერ სისხლი არ შეშრობიაო“; „ქვის პერანგი, ქვის სამოსელი, ქვის წამოსასხამი... გეგონებოდა, კაცს ფარჩის ტანისამოსი აცვიაო“; „მართალს მოგახსნებ: არ ეთქვა – ქვა გათლილიაო, ხელითაც მჭეროდა, არ დავიჯერებდი, მკვდარის თავსავით იყო სწორედ...“; „თვლები დათლილი, მთელი ქლიავი, მსხალი, კომში და მისთანები გარშემო ეკრა. არ დაიჯერებდი, მართალი ხილი არ ასხიაო“... (ორბელიანი 1983: 181, 262, 207, 206).

სხვაგანაც ხშირად ისმის ხატის, ქანდაკების, სურათის წინ მდგარი სულხანის აღტაცებული შეფასებანი: „ცოცხალს გვანდა“, „სწორედ ცოცხალი გეგონებოდა“, „გასაკვირი იყო, ცოცხალი მეგონა“, „სულ ცოცხალი იყო“, „მართალს ცოცხალსავით“, „კაცს გეგონება – აგერ ხმას ამოიღებსო“... (ორბელიანი 1983: 194, 258, 282, 205, 261, 285).

ვფიქრობ, სრულიად ცხადია, რომ გემოვნება და შეფასების კრიტერიუმი, რომელიც საბას ესთეტიკურ შთაბეჭდილებებში აირეკლება, ანტიკური და რენესანსული ეპოქების ესთეტიკურ ნორმას, ბუნებისადმი მიბაძვის პრინციპს – მიმესისს უკავშირდება.

მსგავსების ხარისხს ოსტატთა უმაღლესი „ტეხნე“ განაპირობებდა, მაგრამ რა იყო შეცდომის („ეგონა“) ობიექტური მიზეზი?

რენესანსულმა ფილოსოფიამ და ესთეტიკამ შემეცნების თეორიაში ჭეშმარიტების კრიტერიუმად გრძნობადი აღქმა, განსაკუთრებით – მხედველობითი შეგრძნება-წარმოდგენები აღიარა. „რენესანსის ესთეტიკური აზროვნება პირველად ენდო ადამიანის მხედველობას, როგორც ასეთს, ანტიკური კოსმოლოგიისა და შუა საუკუნეების თეოლოგიის გარეშე. რენესანსის ეპოქაში ადამიანმა პირველად დაიწყო ფიქრი იმაზე, რომ მის მიერ სუბიექტურ-გრძნობადად დანახული სურათი არის ამ სამყაროს ყველაზე ნამდვილი სურათი, რომ ეს არაა გამოგონება, არაა ილუზია, მხედველობის მცდარობა და არც გონებაჭვრეტითი ემპირიზმი – ის, რასაც ვხედავთ ჩვენი თვალებით, სწორედ ის არის ნამდვილად“,– წერს ა.ფ. ლოსევი (ლოსევი 1982: 55).

რენესანსს აქაც, გნოსეოლოგიის სფეროშიც, საყრდენად ანტიკური, კერძოდ – ეპიკურეს ფილოსოფია ჰქონდა. ეპიკურე იყო ის მოაზროვნე, რომელმაც თავის „კანონიკაში“, მოძღვრებაში შემეცნების წესებისა და ჭეშმარიტების კრიტერიუმის შესახებ, ჩამოაყალიბა შემეცნების სენსუალისტური თეორია. შემეცნების პროცესში ამოსავალია გრძნობადი აღქმა. შეგრძნებანი, გრძნობადი წარმოდგენები არასოდეს გვატყუებენ, რამდენადაც განპირობებული არიან ობიექტური რეალობით, ამიტომ ცოდნის, ჭეშმარიტების კრიტერიუმი არის შეგრძნება,– ასეთი იყო ეპიკურეს თვალსაზრისი (ასმუსი 1976: 439).

ეპიკურე, რასაკვირველია, არ გამორიცხავდა მცდარობას, შეცდომის არსებობას, მაგრამ მიზეზად გრძნობად აღქმას კი არა, გონებას, განსჯას მიიჩნევდა. ცნობილ წერილში ჰეროდოტესადმი იგი ამბობს: „შეცდომა... დაკავშირებულია წარმოდგენის გაგებასთან“ (დემოკრიტე, ეპიკურე 1959: 181). მაშასადამე, ე.წ. „გრძნობადი ცდომილე-

ბანი“ (ილუზიები, ფანტაზიები) შეგრძნებათა მცდარობას კი არ ადასტურებს, ისინი ან საგანთა სახეებთან აღქმის ორგანოების შეუსაბამობის შედეგია, ან, როგორც წესი, გონების მიერ გრძნობადი წარმოდგენის არასწორი განმარტება-ინტერპრეტაციისა. „სიცრუე და შეცდომა ყოველთვის იმაშია, რასაც აზრი უმატებს გრძნობად აღქმას“ (ბოგომოლოვი 1985: 249).

ეპიკურე ამ მხრივ უპირისპირდებოდა ანტიკური საბერძნეთის ერთ-ერთ უდიდეს მოაზროვნეს – დემოკრიტეს, რომელიც სცნობდა შეგრძნებათა მნიშვნელობას შემეცნების პროცესში, მაგრამ ამტკიცებდა, რომ „ჭეშმარიტება... დაფარულია გრძნობების ჩვენების მიღმა“ – „ვინც საგნების შეცნობის საქმეში ჩერდება იმაზე, რასაც მას **გ რ ძ ნ ო ბ ა** უჩვენებს... ის ჭეშმარიტ ცოდნას ვერ აღწევს; მისი წარმოდგენა საგანზე **ბ ნ ე ლ ი ა** “ (დანელია 1983: 119).

გამოდის, რომ შეცდომა, რომელსაც მხატვრები უშვებენ სულხან-საბას არაკში, დემოკრიტეს მიხედვით, გრძნობადი აღქმისადმი აბსოლუტური ნდობის შედეგია, ხოლო ეპიკურეს თანახმად, ამის საპირისპიროდ, დამნაშავეა გონება, რომელმაც სწორად აღქმული ნახატები შეცდომით რეალობის სურათებს გაუთანაბრა.

მაგრამ რეციპიენტთა (მხატვრების) შეცდომის მიზეზი მხოლოდ შემეცნების სფეროში კი არ არის, არამედ მიმეტური ხელოვნების არსშიც.

პლატონის ტრიადულ სქემაში – „იდეა – ემპირიული საგანი – ხელოვნების ნიმუში“ ხელოვნება მხოლოდ მიბაძვის მიბაძვაა: ჭეშმარიტი საგნები საგანთა იდეებია, ემპირიული საგნები – ამ იდეათა მიბაძვა და რელიზაცია, ხოლო ხელოვნება – ბუნებისა და ხელქმნილი საგნების მიბაძვა ანუ მიბაძვის მიბაძვა.

მხატვარი საგანს ისე კი არ წარმოადგენს, როგორც რეალურად არის, არამედ როგორც ჩანს. მხატვარი, პლატონის მიხედვით, ბაძავს არა სინამდვილეს, არამედ – ლანდს, ამიტომ „მიმბაძველობითი ხელოვნება შორსაა სინამდვილისაგან“ (პლატონი 2003: 360). მხატვრის შემოქმედება ფიქციაა, ტყუილია, რომელმაც შეიძლება მხოლოდ ბავშვები და ბრიყვები მოატყუოს. პლატონი წერს:

„მხატვარი დახატავს დურგალს, ხარაზს ან სხვა ხელოსანს, თუმცა თვითონ არცერთი ამ ხელობის არა გაეგება. მაგრამ თუ კარგი მხატვარია, დურგალს რომ დახატავს და თავის ნახატს შორიდან აჩვენებს ხალხს, შეიძლება ბავშვები და ბრიყვები კი მოატყუოს და აფიქრებინოს, ნამდვილ დურგალსა ვხედავო“ (პლატონი 2003: 360).

პლატონის ამ მსჯელობიდან ძალიან მნიშვნელოვანი დასკვნები გამომდინარეობს: მხატვრობა (ხელოვნება) არ ქმნის ემპირიულ სინამდვილეს – იგი მხოლოდ მიბაძვაა, სიცრუეა, ილუზიაა სინამდვილისა. ამ აზრით, მხატვარი (ხელოვანი) ილუზიონისტია, მატყუარაა, მაგრამ მას მხოლოდ ბავშვების და ბრიყვების მოტყუება ძალუძს, რადგან ბრძენმა იმთავითვე იცის, რომ ილუზორულობა, ფიქციურობა, სიცრუე მიმეტური ხელოვნების არსშია – საკმარისია, ილუზია გაქრეს და ხელოვნების რეალობა ქრება, ინგრევა.

სულხან-საბასთვის სავსებით ნათელი იყო მიმეტური ხელოვნების მოჩვენებითი ბუნება – სხვაგვარად წარმოუდგენელია თუნდაც არსებობა მისი თხზულების სათაურისა – „სიბრძნე სიცრუისა“, რომელიც სიცრუის – არსების მოვლენით ჩანაცვლების – სახეობათა შორის ხელოვნებასაც განიხილავს, როგორც სიცრუის სპეციფიკურ ასპექტს. მაგრამ პლატონი მიმეტური ხელოვნების ილუზორულობის „მსხვერპლად“ ბავშვებს და ბრიყვებს ასახელებს, სულხან-საბასთან კი ტყუვდებიან თავად „ილუზიონისტები“ – უმაღლესი რანგის ოსტატები, მხატვრები, რომლებიც არც ბავშვებივით გულუბრყვილონი არიან და არც ბრიყვებივით უმეცარნი. რას უნდა ნიშნავდეს ეს?

***

სულხან-საბას იტალიელი მხატვრები, როგორც უკვე ითქვა, რენესანსული პიროვნებანი არიან. აღორძინების ეპოქაში, ეპიკურედან მომდინარე სუბიექტურ-გრძნობადი აღქმის „ჯიუტი მხარდაჭერის“ (ა. ლოსევი) გამო, არაჩვეულებრივად გაიზარდა მხედველობითი აღქმის, თვალის, როგორც ვერიფიკაციის ორგანოს პრესტიჟი და, შესაბამისად, მხატვრობის წონა. ლეონარდო და ვინჩიმ ფერწერის ცნებაში მოაქცია არამარტო ფილოსოფია და ფილოსოფიური სიბრძნე, არამედ მთლიანად მეცნიერება (ლოსევი 1982: 55). ასეთი იყო რენომე რენესანსული მხატვრებისა, რომლებიც პროფესიულ სასწაულებს ახდენდნენ, სურვილის შემთხვევაში, მიბაძვა იდენტიფიკაციის სრულ ილუზიამდე მიჰყავდათ. ასეთად წარმოგვიდგებიან სულხან-საბას იტალიელი მხატვრები – ფერწერის დიდოსტატები და, სავარაუდოდ, მეცნიერ-ფილოსოფოსები, რომლებიც, მიუხედავად ამისა, მაინც... ბავშვებივით და ბრიყვებივით ტყუვდებიან!

სანამ მხატვრების ურთიერთმისტიფიცირებისა და აქედან გამომდინარე კომიზმის სავარაუდო აზრობრივ შინაარსზე ვისაუბრებდე, დავაკონკრეტოთ, როგორ შეიძლება შეფასდეს ის, რაც სულხან-საბას არაკში ხდება, რენესანსის კულტურულ სივრცეში.

ჩვენს წინაშეა მხატვრობა, ხელოვნება, მიმეტური სიცრუე, აშკარად გამოვლენილი გართობისა და სიამოვნების მიღების ფუნქციით. მხატვრები არავითარ ზნეობრივ ქენჯნას არ გრძნობენ სიცრუის გამო, რადგან იგი ხელოვნების წმინდა გამონაგონია, რომელიც არც არაფერს ამტკიცებს და არც არაფერს უარყოფს, ე. ი. თავისუფალია მორალისაგან. როგორც მისტიფიკაციის უშუალო მონაწილენი (მხატვრები), ისე მთხრობელი (ლეონი) ერთობიან, სიამოვნებას იღებენ ეთიკური ნორმებისაგან შეუზღუდავ, თავისუფალ ატმოსფეროში. ამიტომ ახლავს ყოველ სასეირო ეპიზოდს ლეონის იგივეობრივი კომენტარი: „ჩვენ გაგვეცინა“, „ღვინო ვსვით და გავიხარენით“, „შევედით, ვნახეთ, გვიამა“, „დიადი ვიცინეთ“ (ორბელიანი 1983: 99, 100). ერთი სიტყვით, ესაა ხელოვნების სიცრუით ტკბობის გამოვლენა, რაც დამახასიათებელი იყო რენესანსული ესთეტიკისათვის (ლოსევი 1982: 58). მოგვიანებით ლესინგი „ლაოკოონში“ ლაკონიურად დაახასიათებს მიმეტური პოეზიისა და მხატვრობის საერთო ნიშნებს – მათს ილუზიურ ბუნებას და ესთეტიკური სიამოვნების მიმნიჭებელ უნარს: „ორივე ხელოვნება... მოჩვენებითს სინამდვილედ გვიქცევს. ორივე ილუზიაა და ორივე მოგვწონს“ (ლესინგი 1986: 45).

სულხან-საბას მხატვრები იცინიან, ლაღობენ, მისტიფიკაციით ერთობიან, საკუთარი ოსტატობის ძალმოსილებით და ცხოვრებით ტკბებიან, რაც თითქოს მათ გაუბზარავ არსებობას ადასტურებს. მაგრამ ეს მოვლენის მხოლოდ ერთი მხარეა, მეორე მხარე კი, ჩემი აზრით, ისეთ ხედვას გულისხმობს, რომელმაც მოდერნისტ კ. გამსახურდიას სულხან-საბას პიროვნებაში თანამოაზრე შემოქმედი დაანახვა.

***

აქ კიდევ ერთხელ უნდა დაისვას კითხვა: რატომ ებმებიან უმაღლესი რანგის ოსტატები, რომლებმაც შესანიშნავად იციან მიმეტური ხელოვნების ილუზორულობა, ბავშვებივით და ბრიყვებივით, მისტიფიკაციის ხაფანგში? მიზეზი შეიძლება ერთადერთი იყოს – ეს არის რენესანსის ეპოქის ადამიანის ბრმა ნდობა („ჯიუტი მხარდაჭერა“) გრძნობადი, კერძოდ, მხედველობითი აღქმისადმი. გამოდის, რომ სულხან-საბას არაკში შეფარულია რენესანსული მსოფლშეგრძნების კრიტიკის ელემენტი, მიმეტური ხელოვნების ილუზორულობის მხილებასთან ერთად.

„იტალიელი მხატვრების“ ანალიზისას არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ მისი პერსონაჟები „თამაშში“ არიან ჩაბმულნი, „კულტურული თამაშის“ მონაწილენი არიან. დაცინვის ობიექტი აქ, თეორიულ პლანში, პლატონური „მიმესისის“ ვულგარული გაგებაა, რომელიც ხელოვნების იდეალს ბუნებასთან სრულ იდენტიფიკაციაში ხედავს. ამ ფონზე ხდება პაროდირება მიმეტური „შედევრებისა“, რომლებიც, ასლის დედანთან სრული იგივეობის გამო, ფაქტიურად, ხელოვნების მიღმა რჩებიან. „თამაშში“ მხატვრების თვითირონიაცაა ჩადებული: ისინი ვულგარულ მიმეტიზმს კი დასცინიან, მაგრამ ინერციის ძალით, დაუძლეველი კულტურული ატავიზმის გამო, მიმეტური სიცრუის მსხვერპლნი თავადვე ხდებიან.

პლატონი ხელოვნებას ბაძვად თვლიდა, „მიმესისი“ მისთვის ბუნების კოპირებას ნიშნავდა, მაგრამ იგი მკაცრად ამხელდა მიმეტური ხელოვნების „სიცრუეს“, ილუზორულობას და ამით იცავდა გონიერ ადამიანებს შეცდომებისაგან: ხელოვნების ალმქმელმა არ უნდა დაივიწყოს, რომ სიცრუე ხელოვნების სპეციფიკაა, რათა ბავშვებივით და ბრიყვებივით სულელურ მდგომარეობაში არ აღმოჩნდეს. პლატონს, საერთოდ, ხელოვნება არ მიაჩნდა სერიოზულ საქმედ – ხელოვნება მისთვის „საბალღო გასართობი“, „თამაშობა“ იყო (დანელია 1978: 188). სწორედ ამ სახითაა წარმოდგენილი შემოქმედებითი აქტები საბას „იტალიელ მხატვრებში“, ოღონდ „თამაშს“ აქ კულტურული შინაარსი აქვს და პაროდირებას წარმოადგენს. რა პოზიციიდან ხდება ვულგარულად აღქმული „მიმესისის“ კრიტიკა?

ესთეტიკურ ნატურალიზმს უკვე ანტიკურ ხანაში აღუდგა წინ არისტოტელე. მისი აზრითაც, ხელოვნება არის მიბაძვა, მაგრამ მხატვრული სახე საგნის კოპირება და იდეის ინდივიდუალიზაცია კი არაა, როდესაც ხელოვნებას თავის თავის გარდა, გართობისა და სიამოვნების გარდა სხვა მიზანი არა აქვს, – მიბაძვა ობიექტური ცოდნისაკენ მიმავალი გზაა. ეს კოპირების კი არა, სინთეზის პროცესია, როდესაც მხატვრული სახე განაზოგადებს, ისე ბაძავს საგანს, რომ მნახველს მოაგონოს უკვე ნანახი და ათქმევინოს: „აი, ეს არის ის“. მიბაძვის პროცესში არ არის საჭირო სრული იდენტურობისაკენ სწრაფვა, ის, რომ საგანსა და მიბაძვას შორის საზღვარი წაიშალოს – ეს ხელოვნების გაუქმება იქნებოდა. რადგან ხელოვნება მიბაძვაა, ამიტომ მხატვრულ ქმნილებაში უნდა ჩანდეს იმის ნიშნები, რომ ის არის მხოლოდ მიბაძვა საგნისა და არა თავად საგანი (დანელია 1978: 211). მხატვრული სახე, ხელოვნება არისტოტელესათვის არის ზოგადის გამოვლენა კერძოში (დანელია 1978: 215), რაც მიბაძვას შემეცნებით მნიშვნელობას ანიჭებს.

თუ არისტოტელეს კონცეფციას სულხან-საბას ცნებებზე გადმოვიტანთ, ხელოვნება, როგორც მიბაძვა, ისეთი „სიცრუე“ კი არაა, რომელიც ზღვრული კოპირებით საკუთარ არსს ეწინააღმდეგება და მოტყუების პოტენციას შეიცავს, არამედ „სიცრუე“, რომელიც მხატვრულ რეალობად დარჩენას ესწრაფვის, კერძოში ზოგადს წარმოაჩენს, შემეცნებას, „სიბრძნეს“ ემსახურება.

ამგვარი წიაღსვლის შემდეგ, ალბათ, საფუძველს მოკლებული არ იქნება აზრი, რომ სულხან-საბა ე.წ. ესთეტიკურ ემპირიზმს არისტოტელური პოზიციიდან აკრიტიკებს და დასცინის კიდეც.

მაგრამ სულხან-საბა არ არის მიმესისის პრობლემით დაინტერესებული ხელოვნების თეორიტიკოსი, იგი მწერალია, მორალისტია, რომელიც თავშესაქცევ ამბავს კი ყვება, მაგრამ მოძღვრავს კიდეც მკითხველს. საქმე ისაა, რომ მიმეტური სიც-რუე, ესთეტიკურის გარდა, ყოფის, პრაქტიკის სფეროშიც შეიძლება რეალიზდეს. ხელოვნება ცხოვრების სინამდვილეში სიცრუის არსებობისა და გამოვლენის ერთ-

ერთი სახეობაა, ხოლო ხელოვანი, გარკვეული გაგებით, – ილუზიონისტი, მატყუარა, რომელსაც, დაოსტატების შემთხვევაში, შეუძლია სიცრუით მანიპულირება – მიმეტური ილუზიის, როგორც სხვისი მოტყუების საშუალების, როგორც ხრიკის გამოყენება. სულხან-საბას მიზანია, ამხილოს სიცრუის ეს მოდიფიკაციაც, დაიცვას ადამიანები მოტყუების კონფუზისა და სხვა, უფრო მძიმე გართულებებისაგან, რადგან, გარდა უწყინარი თამაშისა, გამოსარიცხი არ არის სერიოზული პრაქტიკულ-მერკანტილური მიზანდასახულობანიც.

შემთხვევითი არაა, რომ სულხანმა სიცრუის მსხვერპლად სიცრუის შემოქმედნი – ბრწყინვალე მხატვარი-მიმეტისტები გამოიყვანა და არა პლატონის მიერ დასახელებული ბავშვები და ბრიყვები, რაც მას მოტივირების საზრუნავსაც აარიდებდა და არც გართობისა და სიამოვნების მუხტი დაეცემოდა. არაკის პერსონაჟებად მაინცდამაინც მხატვრების შერჩევა, ჩემი აზრით, იმაზე მიანიშნებს, რომ მწერალი ხელოვნების პირობითობა-სიცრუეში ხედავდა სახიფათო პოტენციას, რომელსაც მარტო გულუბრყვილო ბავშვებისა და უმეცარი ბრიყვების „გაცურება“ კი არა, თავად „სიცრუის“ შემოქმედი დიდოსტატების მოტყუებაც შეეძლო.

„იტალიელ მხატვრებში“ ფერწერულ სურათებს დაკარგული აქვთ ესთეტიკური ფუნქცია და მისტიფიცირებული „მიმეტური ოინის“ ფორმით მონაწილეობენ „თამაშში“. ასლის, ნახატის მსგავსება სინამდვილესთან პროვოცირებულია, როგორც იგივეობა, ე. ი. სიცრუე წარმოდგენილია ჭეშმარიტების სახით. არაკის მხატვრულ დამაჯერებლობას („ეიკოსს“) განაპირობებს ნაწარმოების რენესანსული ატმოსფერო და თავისუფალი, შეუზღუდავი რენესანსული პერსონაჟები, რომელთათვისაც, პლატონის ფრაზა რომ გამოვიყენოთ, შემოქმედება „დარბაისელი კაცისთვის შეუფერებელი ბავშვური თავშექცევაა“, მიზანი კი – „ხალხის გართობა“ (პლატონი 2003: 366, 374). ამასთან, მხატვართა „შეცდომები“ ყველა შემთხვევაში ფსიქოლოგიურად მოტივირებულია...

სულხან-საბასთვის მიმეტური ხელოვნების „სიცრუე“ არის პოტენციური მახე, ხაფანგი, ანუ როგორც არაკის ერთ-ერთი პერსონაჟი ამბობს, „ხრიკი რამე“ (ორბელიანი 1983: 100). ხრიკის საფუძველი ფიქციაა, რომელიც ილუზორულს, ცრუს სინამდვილედ წარმოგვიდგენს.

დაშვებული შეცდომა ხრიკის მსხვერპლთა შორის სირცხვილის გრძნობას იწვევს: „მეტად შერცხვინდა“, „სირცხვილეულნი წარვიდიან“, – ამბობს ლეონი მათზე (ორბელიანი 1983: 99, 100). დაუკვირვებლობა, ხრიკის ვერშემჩნევა მათ დაცინვის ობიექტად აქცევს. სულხან-საბას არაკში მოტყუებულთა „ზარალი“ მსუბუქ მორალურ დისკომფორტს და იოლ ფიზიკურ ტრავმებს (ხელის ტკენა, თავის გატეხვა) არ სცილდება, თუმცა საზღაური პოტენციურად შეიძლება უფრო სერიოზულიც იყოს. არაკის მკითხველმა მოთხრობილი ამბიდან დაახლოებით იგივე დასკვნა უნდა გამოიტანოს, რასაც მიმეტურ ხელოვნებაზე და, კერძოდ, პოეზიაზე ამბობდა პლატონი „სახელმწიფოში“: ყოველნაირად ვეცადოთ, ამ ბანალური სიყვარულის მახეში არ გავებათ... შეუძლებელია, სერიოზულად იფიქრო, თითქოს ამნაირი პოეზია სერიოზულია და ჭეშმარიტების წვდომას ცდილობს. მის მსმენელს სიფრთხილე მართებს, რათა მტკიცედ დაიცვას თავისი სულიერი სამყარო (პლატონი 2003: 374).

მართალია, დამოწმებული ფრაგმენტის სილრმისეული აზრი პლატონის ფილოსოფიური კონცეფციის კონტექსტში იკითხება, მაგრამ ავტორი აქ პირდაპირ ლაპარაკობს მიმეტური ხელოვნების სიცრუეზე, მის ბალღურ აღქმასა და ხაფანგში გაბმის საფრთხეზე და აქედან გამომდინარე სულიერ დისკომფორტზე. ამდენად, სულხან-საბა

ამ კუთხით მიმესისის თეორიას კი არ უპირისპირდება, დიდი ფილოსოფოსის გაფრთხილებას ყველასათვის მისაწვდომ იგავურ ენაზე „თარგმნის“.

„იტალიელ მხატვრებში“ მხატვრების სამი კატეგორიაა წარმოდგენილი: ასე ვთქვათ, უბრალო მხატვრები, „კარგი მხატვარი“ და „ბრძენი მხატვარი“. ისინი ერთმანეთისაგან მიმეტური სიცრუის, როგორც ხრიკის, შეცნობის ხარისხით განსხვავდებიან. პირველნი საკუთარი მიმხდობლობის მსხვერპლნი არიან (ჭიქების შემმუსვრელნი); „კარგი მხატვარი“ მიმეტურ ოინს ასეთივე ოინით უპასუხებს („მისთანა საწერლის ხატვას მაგისთანა სახლში ასწავლიანო“); სულ სხვაა „ბრძენი მხატვარი“, რომლის სიბრძნე სიფრთხილესა და გონიერებაშია. იგი არ ენდობა პირველად, მხედველობით შთაბეჭდილებას („წყლიანი აუზის“ ფიქციას) და ხილულს გონების კარნახით ტაქტილურადაც ამოწმებს. ამ გზით ხრიკი განეიტრალებულია – მხედველობის სივრცობრივ ილუზიას შეხება „ამხელს“: „ნახა, აგრძნა – ხრიკი რამე არისო. ხელი მიჰყო, რკინა იყო“ (ორბელიანი 1983: 100). ჩვენს წინაშე თითქოს სტოიკოსთა შემეცნების თეორიაში განსწავლული ბრძენია, რომელიც „ცრუ სოფლის“ შეცნობისას უპირობოდ არ ენდობა პირველად გრძნობად მონაცემებს და, ეპიკურელებისაგან განსხვავებით, მის გადამოწმებას თვლის საჭიროდ. მნიშვნელოვანია, რომ „ბრძენი“ სიცრუის ხრიკს იმავე გზით – გონიერი მისტიფიკაციით ანეიტრალებს: სიცრუე-ხრიკი იცვლება სიცრუე-ხერხით.

როგორც ვხედავთ, სიცრუეს სულხან-საბასთან გამოვლინების ორი სახე აქვს: **სიცრუე-ხრიკი**, რომელიც ზნეობასთან შეუთავსებელია და, საბოლოო ანგარიშით, ბოროტებაა და **სიცრუე-ხერხი**, რომელიც ხრიკს ამხელს ან ზნეობრივი მიზნისთვის გამოიყენება. პირველი ვერაგობას უკავშირდება, მეორე – სიბრძნეს, ხრიკი ბოროტებაა, ხერხი – სიკეთე. მათ შორის არსებობს მსგავსება, ორივე მახვილგონიერებას მიმართავს, არსებით განსხვავებას კი მიზნის ზნეობრივი შეფასება ქმნის: ხრიკი **სიცრუის ვერაგობაა**, ხერხი – **სიცრუის სიბრძნე**. ეს აზრია ჩადებული სულხან-საბას სიტყვებში, რომელიც „სიბრძნის“ განმარტებას ახლავს: „სიბრძნე და სივერაგე ემსგავსებიან: სიბრძნე – კეთილ, ხოლო სივერაგე – არა“ (ორბელიანი 1993: 87).

„სიბრძნე სიცრუისა“ თავისი ჩანაფიქრით პრაქტიკული ცხოვრების სახელმძღვანელოა, რომელიც უარყოფს, ამხელს ვერაგობას (ხრიკს) და გვასწავლის სიბრძნეს (ხერხს), როგორც თავდაცვის საშუალებას. სიცრუის სიბრძნე ხელოვნებაში ბრწყინვალედ არის ილუსტრირებული არაკით „მეფე და მხატვარი“, სადაც მახვილგონივრულად მიგნებული სიცრუე-ხერხი მხატვარს სიცოცხლეს შეუნარჩუნებს.

ამრიგად, „იტალიელი მხატვრები“ ნიმუშია მიმეტური სიცრუის გამოყენებისა ხრიკის ფუნქციით. მწერალი-მორალისტი მსუბუქი დაცინვით ამხელს ამგვარი „თამაშის“ არასერიოზულ, ბალღურ ხასიათს და მისი აღკვეთის გზასაც გვასწავლის „ბრძენი მხატვრის“ მოქმედების მაგალითზე. იგავთა წიგნში სიცრუის ვერაგობის საპირისპიროდ სულხან-საბა სიცრუის სიბრძნეს ამკვიდრებს.

***

„იტალიელი მხატვრების“ წარმოდგენილი ანალიზის შემდეგ, ვფიქრობ, კიდევ უფრო მეტად გამოჩნდა კ. გამსახურდიას „სიბრძნე სიცრუისას“ კავშირი სულხან-საბას „იტალიელ მხატვრებთან“, რამდენადაც ჟანრულ-სტილურ სიახლოვეს დაემატა ფაბულის ელემენტებისა და სიუჟეტური სვლების მსგავსება, მიმეტურობისა და მისტიფიკაციის მოტივები, ინტერტექსტური კავშირის მაუწყებელი არაერთი სხვა დეტალი. გასარკვევი კვლავაც ისაა, რას ხედავდა კ. გამსახურდია მსგავსსა და

მონათესავეს სულხან-საბას კლასიკურ თხზულებასთან მოდერნისტული სამზერიდან, რა შეფარული აზრი ჰქონდა წარსულთან შეხმიანების მანიფესტირებას.

ზემოთ მე მივანიშნე, რომ იტალიელი მხატვრების „თამაში“, მართალია, სავსებით ბუნებრივად გაიაზრება რენესანსული ცხოვრების წესისა და ესთეტიკის ფარგლებში, მაგრამ აქ შეფარულად რენესანსული მსოფლშეგრძნებისა და მიმეტური ხელოვნების კრიტიკაც შეიძლება იქნას დანახული. „თამაში“ ეჭვქვეშ აყენებს რენესანსული ადამიანის კონცეფციას, რომელიც პიროვნებას გარესამყაროს ჭეშმარიტი წვდომის უნარს მიაწერდა. მიმეტური ილუზიით შეცდენილი მხატვრების მაგალითი იმაზე მიანიშნებს, რომ თურმე ადამიანს ბუნების ჭეშმარიტი შეცნობა კი არა, მისი და მისთა მსგავსთა ხელით შექმნილის ამოცნობაც უჭირს, იოლად ცდება.

„არტისტული ადამიანის პრინციპი“, აღორძინების ადამიანის მსოფლაღქმა და ესთეტიკური შეხედულებანი, როგორც მიუთითებენ, არ იყო მონოლითური და გაუბზარავი – მას იმთავითვე დაჰყვა რყევის, სკეპსისის, თვითკტირიკის ელემენტები. ამ ტიპის რეფლექსიებს ა. ფ. ლოსევი „რენესანსის მოდიფიკაციებს“ უწოდებს (ლოსევი 1982: 451) და იმასაც აღნიშნავს, რომ გაისმოდა ხმები ხელოვანის სუბიექტური ფანტაზიების შესახებ, რომელიც არცთუ მტკიცე ძაფებით იყო მიბმული მიბაძვასთან. თავად „მიბაძვა ამ ეპოქაში... საკმაოდ შორსაა ნატურალისტური გამოსახვისა და კოპირებისაგან“ (ლოსევი 1982: 58).

სკეპსისი გრძნობადი შემეცნების თეორიისადმი ანტიკურ ხანაშივე გამოვლინდა, განსაკუთრებით – სტოიკოსებთან, საიდანაც იგი რენესანსულ აზროვნებაშიც გადავიდა. სტოიკოსებმა გრძნობად წარმოდგენას ჩაანაცვლეს ე.წ. კატალეპტიკური – „შეცნობილი წარმოდგენა“, რომელიც შემეცნების პროცესში გონების მონაწილეობას და აღქმის ნორმალური პირობების დაცვას ითვალისწინებდა. გრძნობადი წარმოდგენის ჭეშმარი-ტებას შვიდი პირობის დაცვა განსაზღვრავდა, მათ შორის, რეციპიენტის გრძნობათა ორგანოებისა და გონების ჯანსაღი მდგომარეობა, აღქმის დროითი ხანგრძლივობა და აღსაქმელი საგნის სივრცობრივი სიშორე, აღქმის შედეგის გადამოწმება (ასმუსი 1976: 455-456).

სულხან-საბას არაკში მხატვრების შეცდომათა მიზეზი ერთ-ერთი ზემოჩამოთვლილი პირობის დარღვევაა (გონების ჩაურევლობა, სიმთვრალე, სიფიცხე, პირველადი აღქმის ნდობა), ამიტომ იქმნება შთაბეჭდილება, რომ საბა იცნობდა და იზიარებდა სტოიკოსთა მოძღვრებას და, მაშასადამე, მათ მიერ ეპიკურეს გრძნობადი შემეცნების თეორიის კრიტიკასაც, ანუ იმ თეორიის კრიტიკას, რასაც ეყრდნობოდა რენესანსის გნოსეოლოგია და ესთეტიკაც.

სხვათა შორის, კ. გამსახურდიაც თავის იგავში, საბას მსგავსად, ხაზგასმით მიუთითებს შეცდომის მიზეზებზე – გარემო პირობებსა და პერსონაჟთა ფსიქო-ფიზიკურ მდგომარეობაზე. მხატვარი სიმთვრალისა და დარბაზის ჩაბნელებულობის გამო ხდება მაცდური ილუზიის მსხვერპლი, ხოლო მოქანდაკე – სტრესული ფსიქიკური მდგომარეობის შედეგად.

ამრიგად, თუ „თამაში“, როგორც გართობისა და სიამოვნების წყარო, წარმოადგენდა რენესანსის მზიან მხარეს, სიცრუით თამაში ანუ მიმეტური ხელოვნების ძირითადი პრინციპის პაროდირება გამოვლინებაა, ასე ვთქვათ, ჩრდილოვანი მხარისა, ე.წ. „რენესანსული მოდიფიკაციისა“, მაუწყებელი მიმბაძველობითი ხელოვნების კრიზისისა.

თეოდორ ადორნოს განსაზღვრით, „ილუზორულობა ნაწარმოების ლოგიკაა“ (ადორნო 2001: 150). სიცრუე, მიბაძვა ხელოვნების ნიმუშის არსშია ჩადებული –

მას არ შეუძლია ასლი არ იყოს! ნახატისათვის ხელის შეხება, როგორც ეს სულხან-საბას არაკშია, ამხელს მიბაძვას, სიცრუეს, ანგრევს ილუზორუობას და ხელოვნების ფაქტს სხვა ლოგიკით – რეალობის ლოგიკით აფასებს. მიმეტურ ხელოვნებას სურს, ისეთი სახე ჰქონდეს, თითქოს არ არის ილუზორული, თითქოს ჭეშმარიტად არსებობს, ამიტომ ფიქციის გაცხადება არის ჯანყი მიმეტური ხელოვნების წინაღმდეგ (ადორნო 2001: 151-154).

სულხან-საბას მხატვრები აშკარად „თამაშობენ“ ხელოვნებით – ბაძვის პრინციპის პაროდირება შეფარული უკმაყოფილების ნიშანია მიმეტური ხელოვნების არაჭეშმარიტების გამო. თამაშის დროს, ფერწერისა და რეალობის ზღვარზე, იტალიელი მხატვრები კიდეც „ქმნიან“ და კიდეც „ანგრევენ“ ხელოვნებას, რაც კრიზისის პირველი ნიშანია.

სავარაუდოა, რომ მხატვრების „თამაში“ კ. გამსახურდიას მიერ სწორედ ამ კუთხით იქნა აღქმული და ინტერპრეტირებული – როგორც მიმეტური ხელოვნების კრიტიკა, როგორც ხელოვნების კრიზისის მაუწყებელი. ორ ეპოქას შორის შემაკავშირებელი ხიდი გაიდო, რამაც გზა გაუხსნა კლასიკის თვალსაზრისის „თარგმანებას“ მოდერნიზმის ენაზე. რადგან სულხან-საბას მხატვრები „თამაშობენ“, „თამაში“ კი ხელოვნებაში კრიზისის პირველი და უტყუარი სიმპტომია (ვალტერ ბენიამინი), მოდერნისტმა მწერალმა კლასიკოსში საიმედო მოკავშირე დაინახა.

აი, როგორ წარმოუდგება კ. გამსახურდიას სულხან-საბა ორბელიანის შემოქმედებითი კონცეფცია „სიცრუის დაცემისა“ და ექსპრესიონისტული ესთეტიკის თვალთახედვით:

სულხან-საბა უარყოფს მიმეტურ ხელოვნებას და მიმბაძველობით სიცრუეს. მისი შემოქმედება არ აიგება რეალობის ასახვის, მიმესისის პრინციპით. რეალობის ელემენტები – ამბავი, გარემო, სიტუაციები, პერსონაჟები – მისთვის მხოლოდ გრძნობადი მასალაა, რომელსაც იგი სუბიექტური ჩანაფიქრის მიხედვით აძლევს ფორმას. იგი სინამდვილის ასლს კი არ ქმნის, საკუთარი გამონაგონის, „სიცრუის“ – ექსპრესიონისტული ტერმინოლოგიით – „სულობის“, – მიხედვით ძერწავს რეალურზე უფრო ჭეშმარიტ რეალობას – ხელოვნების რეალობას. გამსახურდია თვალს არიდებს სულხან-საბას ზნეობრივ-მორალისტურ მიზანდასახულობას და საქმეს ისე წარმოადგენს, თითქოს მწერლისთვის რეალური პლანი შექსპირის სარკე კი არა, უაილდის ვუალია, რომელიც გამონაგონს ფარავს. მეტიც, ივარაუდება, რომ სულხან-საბას იგავ-არაკები შინაარსობრივი ტენდენციისგან თავისუფალი, მშვენიერების პრინციპით შექმნილი ლამაზი სამშვენისებია, რომელშიც შენივთებულია გამონაგონის მახვილგონიერება და სტილის ბრწყინვალება.

ის, რაც აქ ითქვა, რასაკვირველია, კ. გამსახურდიას არსად უწერია – ეს მხოლოდ მისი შეხედულების ჰიპოთეტური რეკონსტრუქციაა მისივე იგავური ნოველისა და ოსკარ უაილდის „სიცრუის დაცემის“ კონტექსტში. სულხან-საბას „სიბრძნე სიცრუისა“, მისი ჟანრული სპეციფიკა – გამონაგონით (სიცრუით) სიბრძნის გადმოცემა მოდერნისტი მწერლის მიერ ინტერპრეტირებულია, როგორც გამონაგონის („სიცრუის“) დიქტატით წარმართული შემოქმედებითი აქტი, რომლის მიზანია მშვენიერების („სიბრძნის“) შექმნა. ეს არის ახალი, „მითოსს მოკლებული დროის“ ფორმულა-პანაცეა – მოდერნისტული ესთეტიკის „სიბრძნე სიცრუისა“.

რამდენად ობიექტურია სულხან-საბას საზრისის ამგვარი გაგება, ამაზე სიტყვის გაგრძელებაც არ ღირს. დიდი მეიგავე, რასაკვირველია, მიმესისის ესთეტიკით ქმნიდა, მაგრამ ეს იყო აშკარად არისტოტელური ესთეტიკა, შეთავსებული სტოიკოსთა შემეც-

ნების თეორიასთან, რომელიც რენესანსული ხედვითი (ზოგადად, გრძნობადი) აღქმის ჭეშმარტებისადმი უნდობლობას და მიმესისის, როგორც კოპირებისადმი, სკეპსისს აირეკლავდა. მოულოდნელი ამაში არაფერია, რადგან სულხან-საბასთვის უცხო არაა გვიანრენესანსული, გაორებული ბაროკული განწყობილებანი, როგორც „რენესანსული მოდიფიკაციების“ კონკრეტული გამოვლენა.

დაბოლოს, რა მიზანი ჰქონდა ეროვნულ კლასიკურ მემკვიდრეობასთან კავშირის ძიებას, მემკვიდრეობითობის დეკლარირებას, განუჩევლად იმისა, ეს კავშირი ბუნებრივი იყო თუ გამიზნული, ტენდენციური უტრირების შედეგი?

10-20-იანი წლების მიჯნაზე, საქართველოს ბოლშევიზაციის პირველ წლებში კ. გამსახურდია ღიად გამოთქვამდა თავის პოზიციას – არ მალავდა სიახლოვეს იდეალისტურ ფილოსოფიასა და მისტიკასთან, დეკადენტურ-მოდერნისტული ხელოვნების პრინციპებთან, განსაკუთრებით – ექსპრესიონიზმთან. ეს აისახა როგორც მხატვრულ შემოქმედებაში, ისე ესეების კრებულში „ახალი ევროპა“ (1928). 20-იანი წლების მეორე ნახევრიდან, საბჭოთა წყობილების სტაბილიზაციასთან ერთად, ამოქმედდა იდეოლოგიური კონტროლისა და ადმინისტრირების მკაცრი მექანიზმი, რაც „სოლოვკებში“ გადასახლებიდან დაბრუნებულ (1927) მწერალს დიდ სიფრთხილეს კარნახობდა. პოლიტიკურად სანქცირებული ესთეტიკური ემპირიზმისა და ფსევდოდოკუმენტალიზმის ხანაში, რასაც ოფიციალურად უჭერდა მხარს ახალი ხელისუფლება, მოდერნისტული იდეალების დაცვა უაზრო თავგანწირვას უდრიდა; ამიტომ კ. გამსახურდიამ მახვილგონივრულ ხერხს მიმართა – 1930 წელს გამოქვეყნებულ წიგნში „მარცხენა თვალით“ შეიტანა მცირე იგავური ნოველა „სიბრძნე სიცრუისა“, რომელშიც ვულგარული რეალიზმის დიქტატის პირობებში შემოქმედებითი ფანტაზიის, გამონაგონის, „სიცრუის“ უფლებებს იცავდა. წამოწყებულ სახიფათო თამაშში დამხმარედ და ფარად კ. გამსახურდიამ კლასიკურ მემკვიდრეობას, მის ავტორიტეტს მოუხმო – სულხან-საბა ორბელიანის იგავ-არაკთა წიგნთან კავშირის დეკლარირების საფარქვეშ შექმნა **მოდერნისტული მანიფესტი**, სიღრმისეულად დაკავშირებული ფრ. ნიცშესა და ო. უაილდის ანტირეალისტურ კონცეფციებთან.

კ. გამსახურდიას „სიბრძნე სიცრუისა“ მოდერნისტული ესთეტიკის ეროვნული ძირების ძიების სურვილსაც ცხადყოფს და XX საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში არსებობს, როგორც ტოტალიტარული წნეხის პირობებში შემოქმედებითი თავისუფლების დაცვის ღირსშესანიშნავი ფაქტი.

P.S.

პლატონის „სახელმწიფოში“ არის ასეთი დიალოგი:

„– სიტყვიერება ორგვარია – ჭეშმარიტი და ყალბი.

– დიახ.

– პატარა ბავშვებს ყველაზე უმალ თქმულებები უნდა ვუამბოთ. თქმულება კი, არსებითად, ყალბია, თუმცა ის ჭეშმარიტებასაც შეიცავს. ბავშვების აღსაზრდელად ჩვენ უმალ თქმულებებს მივმართავთ, ვიდრე გიმნასტიკას“ (პლატონი 2003: 74).

ამ დიალოგიდან ჩანს, რომ პლატონი პირველი იყო, ვინც მიმეტური ხელოვნების მის მიერვე მხილებულ „სიცრუეს“ (ილუზორულობას) ნეგატიური აურა ჩამოაცალა და ესთეტიკურ პირობითობას არსებობის უფლება მისცა, რადგან იგი **„ჭეშმარიტებასაც შეიცავს“**. თქმულებაში („სიცრუეში“) პლატონმა ნორმად გამოაცხადა შინაარსი: პოეტი „კარგად ცრუობს“, თუ მისი გმირები ზნეობრივი ქცევის მაგალითებს იძლევიან და „ცუდად ცრუობს“, თუ მის გამონაგონში ეთიკის საწინააღმდეგო სიტუაციებია.

ამრიგად, მიმეტური სიცრუის შეფასებაში გაჩნდა ზნეობის კრიტერიუმი.

პლატონი მიმეტური ტექსტის რეცეფციასაც მიბაძვას უწოდებდა: რეცეფციის დროს აღმქმელი შინაგანად იმას ბაძავს, რასაც აღიქვამს. ამან უფრო განამტკიცა ზნეობრივი კრიტერიუმი: თუ ხელოვნება მიბაძვაა, იგი უნდა ბაძავდეს ზნეობრივს, უნდა შეიცავდეს „ზნეობის სიტყვას“ – „სიბრძნეს“, რომელიც გამონაგონის, სიცრუის ფორმაშია ჩადებული. ამ გზით ხელოვნება, ლიტერატურა, ფიქციის ესთეტიკა მონაწილეობს პიროვნების აღზრდასა და ფორმირებაში. პლატონის შემდეგ ხელოვნებამ ტრადიციული სიამოვნების ფუნქციასთან ერთად აღმზრდელობით-მორალისტური ფუნქციაც შეითავსა.

სულხან-საბა ორბელიანის იგავთა წიგნი, ჩემი აზრით, პლატონის თეორიულ კონცეფციას ეყრდნობა და მისი ენიგმური, პოლისემანტიკური სათაურის ახსნა ესთეტიკურ-ეთიკური თვალთახედვით ამ კონტექსტში შეიძლება: „სიბრძნე სიცრუისა“ გამონაგონში, „სიცრუეში“ ზნეობრივი აზრის, „სიბრძნის“ ჩადების პლატონურ ნორმას გულისხმობს.

დამოწმებანი:

ადორნო 2001: Адорно Теодор В. Эстетическая теория. М.: „Республика“, 2001.

ანიკსტი 1960: Аникст А. Оскар Уайлд. // О. Уайлд. Избр. произведения в двух томах, т. 1. М.: „Художественная литература“, 1960.

ასმუსი 1976: Асмус В. Ф. Античная философия. М.: „Высшая шлола“, 1976 .

ბატკინი 1978: Баткин Л. М. Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления. М.: „Наука“, 1978.

ბოგომოლოვი 1985: Богомолов А.С. Античная философия. М.: издательство московского унивеститета, 1985.

გამსახურდია 1930: გამსახურდია კ. „სიბრძნე სიცრუისა“. // გამსახურდია კ. მარცხენა თვალით. ტფ.: 1930.

გამსახურდია 1949: გამსახურდია კ. სულხან-საბა ორბლიანი. ჟ. „მნათობი“, 1949 №1.

დანელია 1983: დანელია ს. ანტიკური ფილოსოფიის ნარკვევები. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1983.

დანელია 1978: დანელია ს. ნარკვევები ანტიკური და ახალი ფილოსოფიის ისტორიაში. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1972.

დემოკრიტე... 1959: დემოკრიტე. ეპიკურე. ფრაგმენტები, წერილები. ძველბერძნულიდან თარგმა თ. კუკავამ. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1959.

დოიაშვილი 1982: დოიაშვილი თ. „მატერიაზე გავლით – სულობისაკენ!“ (კ. გამსახურდიას ექსპრესიონისტული ნოველა). წიგნში: დოიაშვილი თ. ლიტერატურულ-კრიტიკული წერილები. თბ.: „მერანი“, 1982.

ლესინგი 1986: ლესინგი გ. ე. ლაოკოონი ანუ მხატვრობისა და პოეზიის საზღვრების შესახებ. გერმანულიდან თარგმნა აკ. გელოვანმა. თბ.: „ხელოვნება“, 1986.

ლოსევი 1982: Лосев А.Ф. Эстетика возрождения. М.: издательство „Мысль“, 1982.

მილერი 1978: Миллер Т. А. Аристотель и античная литературная теория. წიგნში: Аристотель и античная литература. М.: „Наука“, 1978.

ორბელიანი 1983: ორბელიანი სულხან-საბა. „სიბრძნე სიცრუისა“, „მოგზაურობა ევროპაში“. წიგნში: ქართული პროზა, წიგნი V, თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1983.

ორბელიანი 1993: ს.ს. ორბელიანი. სიტყვის კონა. ტ. II. თბ..: „მერანი“, 1993.

პლატონი 2003. პლატონი. სახელმწიფო. ძველბერძნულიდან თარგმნა ბ. ბრეგვაძემ. თბ.: „ნეკერი“, 2003.

რენესანსის ესთეტიკა 1981: Эстетика ренессанса, т. 2. М.: „Искусство“, 1981.

ტაბიძე 1916: ტაბიძე ტ. „ცისფერი ყანწებით“. ჟ. „ცისფერი ყანწები“, №2, ქუთაისი: 1916.

უაილდი 1993: Уайлд О. Избр. Произведения в двух томах, т. 2. М.: „Республика“, 1993.

ქსენოფონტი 1973: ქსენოფონტი. მოგონებები სოკრატეზე. სოკრატეს აპოლიოგია. ძველბერძნულიდან თარგმნა აკ. ურუშაძემ. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1973.

Teimuraz Doiashvili

"The Book of Wisdom and Lies" and "The Book of Wisdom and Lies"

Summary

Keywords: Sulkhan-Saba Orbeliani, K. Gamsakhurdia, mimesis, modernism, totalitarianism.

At the end of the 1920s, in the period of propaganda of ideologically motivated vulgar realism and aesthetic empiricism in Soviet writings, K. Gamsakhurdia publishes a fable type short-story with marked title – "The Book of Wisdom and Lies". Repeating the conceptual title of the 18th century Georgian classic writer Sulkhan-Saba Orbeliani's book of fables, the writer implicitly defends the status of invention (lies) and creative fantasy.

S. S. Orbeliani's fable "Italian Artists" serves as a direct source for Gamsakhurdia's text, whose author not only shares the theory of mimesis but as a writer of late Renaissance (baroque) criticizes aesthetic empiricism from Aristotelian standpoint. "The game" of artists embraces the parodying elements of imitation principles as well, therefore revealing complaint towards the "untruthfulness" of mimetic art.

Gamsakhurdia had perceived "Italian Artists" from the standpoint of criticism of mimetic art, which was essential for modernist writers. This serves as means for building bridges between two epochs, followed by modernistic interpretation of classical texts: as artists do play, and play is an irrevocable sign of crisis (Theodor Adorno, Walter Benjamin), modernist Gamsakhurdia detected the negation of mimetic, imitative lies in classic texts and tied it with the collapse of lies and western theories about the crisis of myth.

In support of modernistic aesthetics, Gamsakhurdia worked out a witty strategy: under the political-ideological pressure he used the authority of classical heritage –under the mask of S. S. Orbeliani's book of fables published a modernistic manifesto nourished with Nietzsche's and Wilde's anti-mimetic, non-realistic conceptions.

Gamsakhurdia's "The Book of Wisdom and Lies", depicting the longing towards national roots of modernism, serves as fact for defending creative freedom under totalitarian regime.

ივანე ამირხანაშვილი

აგიოგრაფიის სინტაქსი: გრამატიკა თუ სტილი?
(შენიშვნები)

სინტაქსი – ეს არის ყველაფერი, რაც აგიოგრაფიული ტექსტის გარეგნულ სახეს ქმნის. წინადადება თითქოს კი არ იწერება, არამედ წარმოიშობა ჯაჭვური რეაქციების შედეგად. აშკარაა წინადადების ფუნქციურ-სტილისტური დანიშნულება. ინფორმაციის გადმოცემის გარდა მას აკისრია ექსპრესიული გამოხატვის ფუნქციაც, რაც, საბოლოო ჯამში, ისევ მისი მთავარი დანიშნულების – ინფორმაციის მოწოდების სრულყოფას უწყობს ხელს.

ისიც ცხადია, რომ ავტორი სულაც არ ცდილობს ნეიტრალური სტილის შექმნას. პირიქით, პროსოდიული ელემენტების გამოყენებით აყალიბებს ტექსტის ლინგვოპოეტიკურ მთლიანობას, ემოციურ-ფსიქოლოგიური ტონალობებით ამდიდრებს ფრაზას.

ეს არის აგიოგრაფიის საერთო ხასიათი. ბუნებრივია, არსებობს მეტ-ნაკლები განსხვავებანი, მაგრამ სტილური ნიშანი არ იცვლება, ტენდენცია თითქმის ყველგან შენარჩუნებულია, განსაკუთრებით მეტაფრასულ თხზულებებში.

გიორგი მთაწმიდელის „ცხორებაი იოანესი და ეფთვიმესი“ არის ტიპური ნაწარმოები, რომელშიც თვალსაჩინოდ ვლინდება აგიოგრაფიული სინტაქსის თავისებურებები.

აქ არის სინტაქსური სქემა და ამ სქემის ხორცშესხმის ზუსტი კანონი.

სინტაგმური ერთეული პარადიგმული ერთეულის სტატუსს ღებულობს. სიტყვათშეთანხმება ჰარმონიის წესებით ხორციელდება.

ბგერითი ჰარმონიის შექმნა ავტორის ერთ-ერთი მთავარი მიზანია. ფაქტობრივად ტექსტი წარმოადგენს უწყვეტ აკუსტიკურ სერიებს, რომლებიც რთული ქვეწყობილი წინადადებების სახით არის გადმოცემული.

ქვეწყობაში ორი სახე დომინირებს: განსაზღვრებითი დამოკიდებული წინადადება და მიზეზის გარემოებითი დამოკიდებული წინადადება.

ნაწარმოები განსაზღვრებითი დამოკიდებული წინადადების სერიით იწყება: „კურთხეულ არს ღმერთი, <u>რომელსა</u> ყოველთა კაცთაი ჰნებავს ცხორებაი და მეცნიერებასა ჭეშმარიტებისასა მოსლვაი, <u>რომელი-იგი</u> გამოუთქუმელითა მით განგებულებითა თვისითა უმჯობესსა ყოველთასა განაწესებს... <u>რომელმან</u> ჩვენთა ამათ ჟამთა შინა გამოაჩინნა ნეტარნი მამანი ჩუენნი... <u>რომელთა</u> სახელები აღწერილ არს წიგნსა მას ცხორებისასა, <u>რომელთა</u> მეოხებითა ჩვენცა, გლახაკნი ესე, ღირს გვყვენინ უფალმან მობაძავ ყოფნად სათნოებათა მათთა“ (ძეგლები 1967:38).

მაკავშირებელი ნაცვალსახელი „რომელი“ მარაოსავით იშლება და ქმნის საზეიმო ინტონაციას. ეს არის ეფექტი ცენტრიდანული ენერგიით მოძრავი სტრიქონებისა; ერთიდან, ერთი არსებითი სახელიდან, როგორც ცენტრიდან, ტალღებად გამოედინება აზრების წყება, რომელიც უწყვეტ ჯაჭვად მიემართება აღმქმელისაკენ.

მიზეზის გარემოებითი დამოკიდებული წინადადება აზრობრივი ღერძის, უფრო სწორად, სინტაქსურ-აზრობრივი წონასწორობის დამცველის როლში გვევლინება. ჩვენ წინაშეა სამსაფეხურიანი ფიგურა, რომლის სამივე საფეხური თანაბრად მონაწილეობს ლოგიკური დასაბუთების სტრუქტურაში:

„ვინაითგან უკვე ზემოხსენებული ესე ნეტარნი მამანი ჩუენნი არარაჲთ უნაკლულო იყვნეს პირველ გამოჩინებულთა წმიდათასა, არამედ ყოველითვე სათნოებითა შემკულ და აღმასრულებელ მცნებათა ღმრთისათა, არა ჯერ-ვიჩინეთ მოუხსენებლად დატეობაჲ ცხოვრებისა მათისაჲ“ (ძეგლები: 1967:40).

როგორც ითქვა, წინადადებაში გვაქვს სამი საფეხური: I. მიზეზი; II. შეპირისპირება; III. შედეგი.

პირველ საფეხურს (მიზეზი) იწყებს კავშირი „ვინაითგან“:

„ვინაითგან“ უკვე ზემოხსენებულნი ნეტარნი მამანი ჩუენნი.....“

მეორე საფეხურს (შეპირისპირება) განაგრძობს კავშირი „არამედ“;

„არამედ ყოველთავე სათნოებითა შემკულ.....“

მესამე საფეხურს (შედეგი), წესის მიხედვით, უნდა ამთავრებდეს კორელატი „ამისთვის“, მაგრამ ავტორი მას არ იყენებს: „არა ჯერ ვიჩინეთ მოუხსენებლად დატეობაი....“

გიორგი მთაწმიდელისთვის უფრო მისაღებია სტრუქტურა, როცა მიზეზის გარემოებით დამოკიდებულ წინადადებასთან, რომელიც ყოველთვის წინადადების თავშია, რამდენიმე მთავარი წინადადებაა მიბმული.

მაგალითად: „ხოლო ვინაითგან ცეცხლი იგი ქრისტეს სიყვარულისაი გულსა მისსა მძაფრიად აღეტყინა, ყოველივე დიდებაჲ ამის სოფლისაი შეურაცხყო და ნაგევად შეჰრაცხა და მონაგებნი და სიმდიდრე და განსუენებაი, მეუღლე და შვილნი თვისნი და ნათესავნი და რაოდენიცა რაი არს ამის სოფლისაი, სრულიად მოიძულა და უგულებელსყო და მერმე კუალად თავიცა თვისი, სიტყვისაებრ უფლისა“ (ძეგლები: 1967: 42).

გიორგი მთაწმიდელის ენის თავისებურებას „და“ კავშირის ხშირი გამოყენებაც განსაზღვრავს.

„და“ კავშირით დაწყება წინადადებისა, რა თქმა უნდა, ბერძნულის გავლენაა, მაგრამ იმდენად ინტენსიურად არის გამოყენებული, რომ ორგანულად ერგება ქართულ სინტაქსს.

„და“ აქ იმდენად კავშირი არ არის, რამდენადაც შიგა განახლების სინტაქსური ელემენტი.

ამას გარდა, ტექსტის ყოველი მნიშვნელოვანი ეპიზოდი მთავრდება მაქვემდებარებელი კავშირით „ვითარმედ“, რომელსაც, როგორც წესი, მოჰყვება დასკვნა – ცოცხალი ფრაზა რომელიმე პერსონაჟისა:

„და მას ჟამსა იქმნა განდგომილებაი სკლიაროსისაი და ხმელით კერძო ყოველი დაიპყრა და მეფენი და დედოფალი შეწყუდეულად იყვნეს ქალაქსა შინა დიდითა ჭირითა და იწროებითა. და ამას რაი შინა იყვნეს, განიზრახეს, ვითარმედ:

– ჩუენი შემწე დავით კურაპალატისაგან კიდე არავინ არს“ (ძეგლები: 1967:45).

ეს „ვითარმედ“, ეგრეთ წოდებული მიზეზობითი კავშირი, ძველი ქართულის სხვადასხვა ეტაპზე სხვადასხვა მნიშვნელობას ატარებს, ნიშნავს: „რომ“; „იმის გამო, რომ“; „იმიტომ, რომ“; „ისე, როგორც“; „თუ“; „და“ (კიზირია 1969: 52).

ხშირია ასეთი წყობა: წინადადება იწყება მაპირისპირებელი კავშირით „ხოლო“ და მთავრდება კავშირით „ვითარმედ“.

„ხოლო ბასილი და კონსტანტი, მას ჟამსა წუთღა ყრმა იყვნეს და ყოველი გასაგებელი დედოფალსა ეპყრა და პარაკიმენონსა. და ვითარცა აღვიდა თორნიკ სამეუფოდ, მეყსეულად შეიყვანა იგი პარაკიმანოსმან მეფეთა წინაშე და მეფენი და

დედოფალი ზე აღუდგეს და პატივით მოიკითხეს და გვერდით დაისვეს და უბრძანა დედოფალმან ბასილის და კონსტანტის და ფერხთა შეუვრდეს და დედოფალმან მიუგო, ვითარმედ:

– წმიდაო მამაო, რაიცა ამათ ობოლთა თანა ჰქმნა, ღმერთმან მოაგოს სულსა შენსა!“

სინტაქსური კონსტრუქციები ტალღური პრინციპით იშლება – ცენტრიდან კიდეებისაკენ. როგორც წყალში ჩაგდებული ქვა წარმოქმნის წრიულ ტალღებს, ისე მოჰყვება საყრდენ სიტყვას „ხოლო“ წინადადებები, რომლებიც მიისწრაფიან სიტყვისაკენ „ვითარმედ“, რათა იქ დაასრულონ დაწყებული აზრი.

აღსანიშნავია ისიც, რომ საკვანძო კავშირები ხასიათდება მაღალი ვალენტობით ანუ მათ აქვთ უნარი შეუერთდნენ ან შეიერთონ სხვა სიტყვები, წინადადებები და აზრები.

საიდუმლოს არ წარმოადგენს ის ფაქტი, რომ V-XI საუკუნეების სასულიერო ლიტერატურის ენა მკაცრად ნორმირებულია. ყველაფერი კანონს ექვემდებარება, მათ შორის, სინტაქსიც. ეს არის სქემა, პოლიფონიური სტრუქტურა, რომლის მრავალსახეობა საშუალებას იძლევა შეიქმნას ჰიპოტაქსური (ქვეწყობითი) და პარატაქსური (თანწყობითი) ფიგურები და ამ ფიგურების, როგორც პარადიგმების, საშუალებით „გააფორმოს“ აზრი.

შეიძლება ითქვას, რომ აგიოგრაფიის სინტაქსი პარადიგმატურია, სწორედ პარადიგმა, მუდმივი ერთეული, ქმნის ენის დახვეწილობასა და ჰარმონიულობას.

სხვათა შორის, ჟან-ჟაკ რუსოს „აღსარების“ სინტაქსური ანალიზისას ჟან სტარობინსკი გამოთქვამს აზრს, რომ ამ ტექსტის ჰარმონიულობისა და კომპაქტურობის საიდუმლო ერთისა და იმავე სინტაქსური პრინციპის გამოყენებაში მდგომარეობს (სტარობინსკი 2002: 257 - 258).

ერთი სიტყვით, აგიოგრაფიაში ენა, როგორც გამუდმებული მოძრაობა და ქმნადობა, არის მატერიალური საშუალება იდეის გადმოსაცემად. იდეა სინტაქსის მეშვეობით შედის ყოფიერებაში.

აშკარაა, რომ სინტაქსის მიზანი არ არის მინიმალური, მხოლოდ გრამატიკული ფუნქცია; ეს არც მარტო სტრუქტურული სქემაა. გარეგანი ფორმა, წინადადების წევრთა კავშირი და წყობა, – ეს არის წინა პლანი, რომელსაც აქვს მეორე პლანიც – შინაგანი, სიღრმისეული სინტაქსი.

გარეგანი ფორმისა და სიღრმისეული სინტაქსის კავშირი შეიძლება წარმოვიდგინოთ, როგორც გზა გრამატიკიდან სტილისაკენ.

სინტაქსური წყობა ქმნის მთავარ ინტონაციას, რომელიც თავიდან ბოლომდე გასდევს ნაწარმოებს და არსად, არც ერთ მომენტში არ წყვეტს თავის მთლიანობას.

როგორც ჩანს, აქაც ხდება ის, რაც ხდება ყველა ეპოქის ლიტერატურაში – სალაპარაკო ენას, როგორც ჰორიზონტალს, უპირისპირდება სტილი, როგორც ვერტიკალი.

დამოწმებანი:

ძეგლები 1967: ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები. წიგნი II (XI-XVსს.). ილია აბულაძის ხელმძღვანელობითა და რედაქციით. თბ.: „მეცნიერება“, 1967.

კიზირია 1969: კიზირია ა. რთული წინადადების შედგენილობა ძველ ქართულში, თბ.: „მეცნიერება“, 1969.

სტარობინსკი 2002: Старобинский Ж. Поэзия и знание, история литературы и культуры. М.: 2002.

Ivane Amirkhanashvili

Syntax of Hagiography: Grammar or Style?

Summary

Keywords: syntax, scheme, conjunction, principle, style.

Syntax – this is what creates a hagiographic text. Sentences are not written but emerge as a result of chain reactions. The functional-stylistic importance of the sentences is apparent. Expressive function alongside with the informative one eventually aids to its main function - the successful delivery of information.

It is obvious that the author does not try to create the neutral style. On the contrary, by using prosodic elements he creates the lingual-poetic wholeness of a text; gives the phrase emotional-psychological coloring.

This serves as a common characteristic feature of hagiography. Naturally, there are slight variations, though the stylistic feature remains the same, the tendency is preserved almost everywhere; it is especially true about meta-phrase stories.

Giorgi Mtatsmindeli's "The Vitae of Our Blessed Fathers John and Euthymius and an Account of their Worthy Achievements" is a standard work, revealing characteristic features of Hagiographic syntax.

Syntax scheme and precise norms for its implementation are presented.

Syntagmatic unit acquires the status of paradigmatic one. Collocation is implemented through the norms of harmony.

Creation of the sound harmony is one of the main aims of the writer. Text is displayed as uninterrupted acoustic series, represented in the form of complex sentences.

Two main types of complex sentences are singled: attributive and adverbial clauses.

The story starts with a series of attributive clauses.

The pronoun "which" opens like a fan and creates festive intonation. This is the affect of lines moving with centric energy; from one, one noun, as from centre, a series of ideas flow as waves, marching towards the reader.

Adverbial clauses serve as means for holding syntax-conceptual balance. We have a three-stage figure, each stage equally contributing to the structure of logical substantiation: I stage reason; II stage comparison; III stage result.

Adverbial clause, occupying an initial position, followed by main clauses – such structure is more convenient for Giorgi Mtatsmindeli. He defines the peculiarity of the language by the frequent use of the conjunction "and".

Under the influence of Greek they start the sentence with the conjunction "and", after being used intensely, it became an organic part of Georgian syntax. "And" does not represent a conjunction here, but a syntactic element of inner renewal. Besides, each important episode of the text finishes with the conjunction "as", followed by conclusion – phrase of any character. This adverbial conjunction had various meanings on different stages of Old Georgian language, it meant "as", "as to"; "because","if"; "and" (Kiziria

1969: 52).

There are often constructions when sentence starts with "as" and finishes with conjunction "as".

Syntactic constructions open like waves from centre towards edges. As a stone dropped into the water and egitates it.

It should be singled out that connectors are characterized by high valency, that is they have the ability to join or combine other words, sentences and opinions.

It is no secret that the eclesiastic literature of V-XI century is strictly normalized. Everything is subject to the rule, the syntax among them. This is a scheme, a polyphonic structure.

We can conclude that the syntax of hagiography is paradigmatic, it is the paradigm, stable entity, which creates harmony and refinement of the language.

In hagiography language as uninterrupted movement and creation serves as means for expressing ideas. Ideas come into being with the help of syntax.

It is obvious, that the function of syntax is not limited to the grammatical one; it is neither a merely structural scheme. Outer form, connection between sentence parts and order – these all form the front aspect, in addition it has the second aspect – inner, deep syntax.

The connection between outer form and deep synatx can be envisaged as a route from grammar to syntax.

The syntax creates the main intonation, preserves its wholeness.

The spoken language, as a horizontal is opposed by style, as a vertical.

გაგა ლომიძე

რეალისტური/პოსტმოდერნული პროზის კომპოზიცია

კომპოზიცია ლიტერატურული ნაწარმოების ფორმალური მხარეა, მაგრამ ხშირ შემთხვევაში ფორმის თავისებურება განსაზღვრავს მის შინაარსს. ნაწარმოების კომპოზიცია ავტორისეული ჩანაფიქრის განხორციელების მნიშვნელოვანი საშუალებაა. თხრობითი მხატვრული ტექსტის შესწავლის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მიმართულება – ნარატოლოგია უკავშირდება ***თვალსაზრისის*** ცნების საკითხს.

მხატვრული ტექსტის სტრუქტურის აღწერა შესაძლებელია მასში სხვადასხვა თვალსაზრისების გამოყოფის გზით. თვალსაზრისი გულისხმობს ავტორისეულ პოზიციას, რომლის მიხედვითაც იგი გვიამბობს ამბავს. აქედან გამომდინარე, მხატვრულ ტექსტში შეგვიძლია გამოვყოთ რამდენიმე თვალსაზრისი: იდეოლოგიური, ფრაზეოლოგიური, ფსიქოლოგიური, დროით-სივრცობრივი.

ბორის უსპენსკი თავის ფუნდამენტურ ნაშრომში „კომპოზიციის პოეტიკა“ რამდენიმე თვალსაზრისს გამოყოფს.

1. **„თვალსაზრისი“ იდეოლოგიის ჭრილში** – გულისხმობს თვალსაზრისს, რომლის მიხედვითაც ავტორი საკუთარ ტექსტში აფასებს მის მიერ შექმნილ სამყაროს და იდეოლოგიურად აღიქვამს მას. ეს შეიძლება იყოს ავტორისეული თვალსაზრისი, რომელიც ღიად ან ფარულად ვლინდება ნაწარმოებში; ასევე – მთხრობლის პოზიცია, რომელიც არ შეესაბამება ავტორისას; რომელიმე მოქმედი პირის თვალსაზრისი და ა.შ.

ყველაზე გავრცელებულ შემთხვევებში ტექსტში იდეოლოგიური თვალსაზრისი წარმოდგენილია რომელიმე ერთი დომინანტური პოზიციით. ტექსტში ამგვარ ურყევ პოზიციას ექვემდებარება ყველა დანარჩენი – თუკი ნაწარმოებში გვხვდება ამ დომინანტური პოზიციისგან განსხვავებული პოზიცია, ვთქვათ, რომელიმე პერსონაჟ(ებ)ის თვალსაზრისი, მაშინ ამგვარი შეხედულებები დომინანტური პოზიციის ჭრილში განიხილება.

როდესაც მხატვრულ ტექსტში განსხვავებული პოზიციები ერთმანეთს არ ექვემდებარება და თანაბარუფლებიანი განაცხადების სახითაა წარმოდგენილი, ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს იმასთან, რასაც მიხაილ ბახტინი პოლიფონიურ, მრავალხმიან ნაწარმოებს უწოდებდა.

ბორის უსპენსკის თქმით, „სხვადასხვა იდეოლოგიურ თვალსაზრისთა შეჯახება გვხვდება მხატვრული შემოქმედების ისეთ სპეციფიკურ ჟანრში, როგორიცაა ანეკდოტი“ (უსპენსკი 2000:24).

შეიძლება, რომ მხატვრულ ტექსტში შეფასება რომელიმე კონკრეტული პერსონაჟის თვალსაზრისის სახით იყოს წარმოდგენილი. ამგვარი პერსონაჟი შეიძლება იყოს ნაწარმოების მთავარი გმირიც (მაგ., კონსტანტინე გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილში“ ცენტრალური ფიგურაა მთხრობელი – კონსტანტინე სავარსამიძე) და მეორეხარისხოვანი ან ეპიზოდური პერსონაჟიც (ისევე როგორც ილიას „მგზავრის წერილებში“ ლელთ ღუნია. ფერწერაში ამის მაგალითია ველასკესის „მენინები“, სადაც პერიფერიაზე წარმოდგენილია თვით ველასკესის ავტოპორტრეტი, რომელიც ტილოს მიღმა, სიღრმეში, სარკიდან არეკლილ ფილიპე V-ს და მის მეუღლეს, დედოფალ მარიანას ხატავს).

იდეოლოგიური პოზიცია მხატვრულ ტექსტში შეიძლება ე.წ. „მუდმივი ეპითეტების“ საშუალებითაც გამოიხატოს, რასაც ხშირად ვხვდებით ფოლკლორულ ტექსტებში (მაგ., ზღაპარში „სიზმარა“ დედინაცვალი მოხსენიებულია, როგორც „ღვთისგარეგანი“: „ბიჭს ერთი ღვთისგარეგანი დედინაცვალი ჰყავდა და ყოველდღე სცემდა და აწამებდა“).

2. **„თვალსაზრისი“ ფრაზეოლოგიის ჭრილში** – გულისხმობს ისეთ შემთხვევას, როდესაც ავტორი სხვადასხვა გმირს განსხვავებული ენით ამეტყველებს. ამის ნათელი მაგალითია განსხვავება მთხრობლის, რუსი ოფიცრის და ლელთ ღუნიას მეტყველებას შორის ილია ჭავჭავაძის „მგზავრის წერილებში“.

3. **„თვალსაზრისი“ დროით-სივრცობრივი თავისებურებების ჭრილში** – გულისხმობს ისეთ შემთხვევას, როდესაც მეტ-ნაკლები გარკვეულობით ვლინდება, თუ სად და როდის მიმდინარეობს თხრობა. ზოგიერთ შემთხვევაში მთხრობლის პოზიცია შეიძლება ემთხვეოდეს რომელიმე პერსონაჟის ადგილსამყოფელს. ასეთ შემთხვევაში მთხრობელი ზოგჯერ იმდენად შეისისხლხორცებს ხოლმე გარემოს, რომ თითქოს რომელიმე კონკრეტულ პერსონაჟად გარდაიქმნება – ამ დროს მთხრობელი/ავტორი დეტალურად აღწერს გარემოს, სადაც მიმდინარეობს მოქმედება და პერსონაჟის განცდებს. მაგალითის სახით, შეგვიძლია გავიხსენოთ ეპიზოდი მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნებიდან“, სადაც თეიმურაზ ხევისთავის განცდები და მოქმედებებია აღწერილი:

„ძაღლის მძორის ჩამოსაგლეჯად და მისი მყრალი სუნის გასაქარწყლად თეიმურაზმა ჭრაქი აანთო, წიგნი აიღო, გადაჰფურცლა... თეიმურაზი რომ მარტო ყოფილიყო, ძაღლის მძორსაც და იმის სიმყრალესაც მოითმენდა, მაგრამ ის მარტო არ არის. მას თვისი ერთადერთი მეგობარი, ერთგული და განუყრელი მეუღლე ჰყავს, რომელიც დღეს გაჰყარეს და ჩამოაშორეს; თეიმურაზი ამ შშორიან დახლს მაგრად მიაბეს და ძველს ნასახლარში, ტალახიან ორღობის ბოლოში, მყრალ სამიკიტნოში ჩაჰკეტეს, რომელსაც სოფლის ხმაურობაც კი ძლივს მისწვდება.

ძაღლის მძორი თანდათან მძიმდება და მისი სუნი თეიმურაზს ჰგუდავს“.

არის ისეთი შემთხვევაც, როდესაც ავტორი გმირს დაყვება, მაგრამ მასთან არ „იგივდება“. ამ დროს ავტორის პოზიცია სივრცობრივი თვალსაზრისით ემთხვევა თავისი პერსონაჟისას, მაგრამ იდეოლოგიური ან ფრაზეოლოგიური თვალსაზრისით მისგან განსხვავდება, ვინაიდან ავტორი/მთხრობელი თავს კი არ აიგივებს პერსონაჟთან, არამედ მისი თანამგზავრია და აღწერს კიდეც ამ პერსონაჟის მოქმედებებს თუ გრძნობებს. მაგალითად, ვაჟა-ფშაველას „გველის-მჭამელის“ ბოლო ეპიზოდი:

„გაიგო, რაც მომხდარიყო,
აღარ უნდოდა მისანი.
გაშრა, გაფითრდა, ცრემლი კი
არ მოსდგომოდა თვალებში;
სულ გულში ჩაგუბებულა
და გაბნეულა მკლავებში...
ქუდს იხდის... სიტყვა ველარ სთქვა,
ხმლის ტარს შაეხო ცერითა,
ამოიწვადა ქარქაშით,
გულს მიიბჯინა წვერითა.
მკერდიდან სისხლი, ვით წყარო,
გადმოუვიდა ჩქერითა“.

საგულისხმოა, რომ ამ და წინამორბედ ეპიზოდებს, სადაც მინდიას ტრაგედიისთვის ემოციური ფონი მზადდება, მოსდევს ნეიტრალური სტრიქონები, რომლებითაც ავტორი თითქოს საგანგებოდ ემიჯნება თავის პერსონაჟს:

„მთვარემაც გადმოაშუქა
საჯიხვეების სერითა
და დააშტერდა თავის-მკვლელს
მოზარე ქალის ფერითა...“

ზოგიერთ შემთხვევაში მთხრობელის თვალსაზრისი ერთი პერსონაჟიდან მეორეზე და ასე შემდეგ გადადის. ასეთ დროს მთხრობელი აღწერს რომელიმე სცენას, სადაც რამდენიმე პერსონაჟი მონაწილეობს. მაგალითად, მიხეილ ჯავახიშვილის „არსენა მარაბდელის“ დასაწყისი, სადაც არსენას და გიორგი კუჭატნელის ჭიდაობაა აღწერილი:

„უცებ მეორე მხრიდან ბუმბერაზი კუჭატნელი მოსხლტა და გამეხებული წამოვიდა.

კუპრივით შავი ლეკი გამზათ ედინიც გამოჰყვა და შორიახლო შედგა.

წამოვიდა გავეშებული კუჭატნელი. იმოდენა დევის სიმკვირცხლემ ყველა გააოცა. არსენაზე ოდნავ დაბალია, სამაგივროდ უფრო სრული, ჩატყვიებული და უკისროა. მისი ქორული წამოსვლა, რიხიანი შემოტევა, ფახი და ბუქი მოპირდაპირეს აფრთხობდა, სულიერად ადუნებდა და სჯაბნიდა.

შურდულივით მოდის კუჭატნელი, ოდნავ წელში წაღუნულა, ამღვრეული თვალები გაგიჟებულ ბულას თვალებს მიუგავს და ზურგის უკან გაშლილ მკლავებს არწივის ფრთებსავით მოაქანებს...

და არსენა ისე დინჯად მიდის მომჭროლის დასახვედრად, თითქო იმ მანძილს არხეინად ჰზომავდეს. ღიმილით მიდის, ამაყად მიაქვს ქოჩორა თავი და ორბივით ჩამუქებულ თვალებს ისარივით უყრის კუჭატნელს მღვრიე თვალებში“.

„მუნჯი სცენის“ შემთხვევაში ხაზგასმულია მთხრობლის დაშორება მოქმედების ადგილიდან, საიდანაც ხმა არ აღწევს და ეს ერთგვარ პანორამულ პოზიციას მოგვაგონებს. მაგალითად, ალექსანდრე ყაზბეგის „ელგუჯადან“ ეპიზოდი:

„ერთს დღეს აბდიას კალოზედ შეყრილიყო რამდენიმე მთიული და რაღაცას ლაპარაკობდნენ. ყველას პირისახეზედ ეტყობოდა ჩაფიქრება, ჭმუნვარება; ყველას ეტყობოდა, რომ იმათ ყრილობის საგანი მეტად აღელვებდა: არც ჩვეულებრივი სიცილი და ხუმრობა, არც სიმღერა, არც ოხუნჯობა! არაყიც კი, ის უეჭველი საჭიროება ყოველგვარი ყრილობისა, არსად სჩანდა. ყმაწვილ მთიულებს აერჩიათ უფროსების მოშორებით ალაგი და იქ შეგროვებულიყვნენ; ყველა ამათგანს ხელში ეჭირა რომელიმე იარაღი, რომელსაც ისე უვლიდნენ, სწმენდავდნენ და მართავდნენ, როგორც *გულის საყორელს*“.

ამბის გადმოცემისას მთხრობლის პოზიცია შეიძლება იცვლებოდეს და სხვადასხვა პერსონაჟის თვალსაზრისს გადმოცემდეს. მაგრამ შეიძლება ისეც მოხდეს, რომ ავტორმა/მთხრობელმა თავისი პოზიცია გამოხატოს. ავტორის/მთხრობელისეული დროითი პოზიცია არ ემთხვევა რომელიმე მოქმედი გმირის დროით პოზიციას. ამის მაგალითად შეგვიძლია დავასახელოთ კონსტანტინე გამსახურდიას „მთვარის მოტაცება“, სადაც მოქმედი პირების დროითი პოზიციის პარალელურად, მთხრობელის დროითი პოზიციაცაა გამოხატული და ისინი არ ემთხვევა ერთმანეთს.

შესაძლებელია ისეთი შემთხვევა, როდესაც თხრობა მიმდინარეობს რომელიმე პერსონაჟის დროითი პერსპექტივის მიხედვით და იმავდროულად, მას ავტორის პოზიციაც ერწყმის. მათი პოზიციები დროითი თვალსაზრისით განსხვავებულია, ვინა-

იდან ავტორმა იცის ის, რაც არ შეიძლება იცოდეს პერსონაჟმა. ავტორმა/მთხრობელმა იცის, რით დამთავრდება კონკრეტული ამბავი. ეს არის მთხრობელის ერთგვარი ორმაგი პერსპექტივა. ერთ შემთხვევაში ავტორის თვალსაზრისი პერსონაჟის თვალსაზრისის სინქრონულია, რადგან ავტორი თავისი გმირის პოზიციას იკავებს. მეორე შემთხვევაში კი ავტორის პოზიცია რეტროსპექტულია, ვინაიდან ავტორი მოგვითხრობს მომავლიდან, როდესაც ამბავი უკვე დამთავრებულია. ასეთი შემთხვევის ყველაზე ნათელი მაგალითია Icherzahlung-ის, ანუ პირველი პირით თხრობა, როდესაც ავტორი-მთხრობელი და პერსონაჟი ერთი და იგივეა.

თხრობისას ახლანდელი დროის ზმნების გამოყენება ავტორის სინქრონულ პოზიციაზე მიუთითებს – თითქოს ავტორი იმ მოვლენების თვითმხილველი და მომსწრეა, რომლებსაც აღწერს. მაგალითად, მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნებიდან“:

„თეიმურაზი ცუნცულით მიმავალ ბრინკას მისდევს. გულში კი თან-და-თან უმიზეზო შიშს, უცნაურ მორიდებას და მოკრძალებას ჰგრძნობს. ისე ეჩოთირება ჯაყოს სახლში შესვლა, თითქო მრისხანე ბატონთან მიდის სახვეწნელად და თავის შესაბრალებლად.

ხუთი წუთის შემდეგ თეიმურაზი ჯაყოს და მარგოს ნახავს. მერმე? რას ეტყვის თეიმურაზი? იშოვნა სამსახური?“.

4. **„თვალსაზრისი“ ფსიქოლოგიის ჭრილში** – გულისხმობს ისეთ შემთხვევას, როდესაც თხრობისას ავტორი რომელიმე პერსონაჟის აღქმას გადმოგვცემს ან მოვლენებს მათგან გამომდინარე აღწერს. პირველი არის სუბიექტური პოზიცია, მეორე – ობიექტური. მაგალითისთვის გავიხსენოთ ფრაგმენტი ალექსანდრე ყაზბეგის „ხევისბერი გოჩადან“:

„ძიძიას მოაგონდა თავისი მოვალეობა, რომელიც ხალხის რწმენებით ხელისმომკიდეს ანათესავებდა, და ამ ფიქრმა გასჭვალა. წარბები შეეკრა, სახე დაეპრანჭა და მეტისმეტმა ტკივილმა, რომელიც გულსა და ღვიძლში უვლიდა, გააფითრა. ქალმა ხელისკვრით მოიშორა ონისე და ფეხზედ წამოიჭრა, გაბრუნდა და უკან მოუხედავად გაემართა ამხანაგებისკენ. ონისე კი იმავ ადგილს დარჩა გაწამებული და დაღონებული, რადგანაც ჯერ კიდევ ვერ გაეგო, რა მიზეზი იყო ძიძიას ისე წასვლა.

ძიძია შეუერთდა ქალებს, რომელთაც ჩამოიარეს ღორღიანი ადგილი და ონისე კი გულის ძგერით უცქეროდა თავის სანატრელს, რომელსაც ქორწინების შემდეგ ტუჩებზედ პირველად გადაჰშლოდა ვარდი, თვალებში გაჰბრწყინვებოდა სიამოვნების ნაპერწკალი და ჯეირანსავით ყელმოღერებული კოხტად მიგოგავდა“.

ამ ფრაგმენტში წარმოდგენილია სუბიექტური და ობიექტური პოზიციები ერთდროულად. დასაწყისი, სადაც ავტორი გარეგანი დამკვირვებლის თვალით აღწერს მოვლენებს. ობიექტური პოზიციის ნიმუშია. ის ადგილი კი, სადაც მთხრობელი ონისეს პოზიციიდან გვიამბობს, სუბიექტური პოზიციის მაგალითია. პირველი შემთხვევა, როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, არის რეტროსპექტული, ვინაიდან ასეთ დროს ავტორმა იცის, რა მოხდება მომავალში და მკითხველს მომავლიდან ესაუბრება, როდესაც ამბავი უკვე დასრულებულია. მეორე შემთხვევა კი არის სინქრონული, ვინაიდან ავტორი/მთხრობელი და პერსონაჟი თითქოს იგივდება. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ეს არის, შესაბამისად, გარეგანი და შინაგანი პოზიციები (უსპენსკი 2000:117).*

გარეგანი პოზიციისთვის დამახასიათებელია:

* საგულისხმოა, რომ საკუთარი პერსონაჟის ფსიქიკის სიღრმეებში შეაღწევის ავტორისეული მცდელობა (რაც განსაკუთრებით დამახასიათებელია დოსტოევსკის პროზისთვის) შინაგანი მონოლოგის გამომვლენი სიტყვის ფორმალურ გამართლებას გულისხმობს. ამიტომაც ჩნდება ხოლმე ნაწარმოებში ვრცელი დიალოგები, ზეპირი მონოლოგები, ფსევდო-დოკუმენტები: მემუარები, დღიურები, ალსარებები, წერილები.

ა) სუბიექტისგან დამოუკიდებლად მიმდინარე მოვლენების აღწერა ისეთი ფრაზების გამოყენებით, როგორიცაა: „მან თქვა“, „ჩაიცინა“ და ა.შ.

ბ) რომელიმე დამკვირვებელი-პერსონაჟის თვალსაზრისის მითითება, ვთქვათ: „ეჩვენებოდა, თითქოს ჩაილაპარაკა“, „როგორც ჩანს, ყველაფერი იცოდა“ და ა.შ.

საგულისხმოა, რომ გარეგანი თვალსაზრისი, როგორც კომპოზიციური ხერხი, საფუძვლად უდევს ე.წ. „გაუცნაურების“, „გამოჯვნის“ ხერხს, რომლის დამკვიდრება უკავშირდება ვიქტორ შკლოვსკის სახელს და რაც გარეგანი დამკვირვებლის პოზიციას გულისხმობს. ძალიან მნიშვნელოვანია მხატვრული ტექსტის ჩარჩოს ცნება, რომელსაც თავისი დროითი, სივრცობრივი სამყარო და ფასეულობათა სისტემა გააჩნია. მის მიმართ მკითხველს აუცილებლად გარეგანი დამკვირვებლის პოზიცია უჭირავს. თანდათანობით მკითხველი ითავისებს მხატვრულ ტექსტში წარმოსახულ სამყაროს და შეიძლება ამ ნაწარმოების შინაგანი პოზიცია გაიზიაროს. მაგრამ შემდეგ მკითხველი ყოველთვის უბრუნდება რეალურ სამყაროს, რომელსაც მხატვრული ტექსტის აღქმის თუ მასში დროებითი შეჭრის დროს გაემიჯნა.

როგორც ბორის უსპენსკი წერს, „ცხოვრებაში ხელოვნების შეჭრის შემთხვევებმა შეიძლება მხოლოდ და მხოლოდ შეცვალოს მხატვრული სივრცის საზღვრები, მაგრამ მათი დარღვევა არ შეუძლიათ.

მხატვრული სივრცის საზღვრები პრინციპულად საპირისპირო შემთხვევაში ირღვევა – არა ცხოვრებაში ხელოვნების შეჭრის, არამედ ხელოვნებაში ცხოვრების ექსპანსიის დროს, ანუ იმ შემთხვევაში, როდესაც მაყურებელი (და არა მსახიობი!) ცდილობს დაარღვიოს მხატვრული სივრცე, მხატვრულ ტექსტში „შევიდეს“ და ძალით შეცვალოს ის“ (უსპენსკი 2000:224). ამის მაგალითად შეგვიძლია გავიხსენოთ თეატრში, „ოტელოს“ წარმოდგენისას, გუბერნატორის ლოჟასთან მდგარი ამერიკელი გუშაგის ამბავი. ჯარისკაცმა ოტელოს ესროლა და თან დააყოლა: „ახლა ხომ ველარავინ იტყვის, რომ ჩვენს დროში ზანგმა თეთრკანიანი ქალი მოკლა!“

თუმცა, არაერთხელ ყოფილა ხელოვნების და რეალური სამყაროს დაახლოების მცდელობა. ამ მხრივ შეგვიძლია გავიხსენოთ მხატვრულ ტექსტში ცხოვრებისეული რეალების შეტანის პრეცედენტები. მაგალითისთვის ფერწერიდან შეგვიძლია გავიხსენოთ „პოპ არტის“ ნიმუშები, სადაც ფერწერული ტილო გაზეთის ნაგლეჯებითაა გაწყობილი. ლიტერატურაში ამის მაგალითს ვხვდებით ნესტან-ნენე კვინიკაძის რომანში „იაგუარების ტექნო“, სადაც ძირითად თხრობაში ჩართულია საგაზეთო განცხადებები, სარეკლამო ტექსტები და ა.შ.

შინაგანი პოზიციისთვის დამახასიათებელია:

შემთხვევა, როდესაც წარმოდგენილია უშუალოდ აღწერის ობიექტის თვალსაზრისი, ან როდესაც ავტორი ყოვლისმხილველ და ყოვლისმცოდნე დამკვირვებლად წარმოგვიდგება. ასეთ დროს ხშირად გამოიყენება ფრაზები: „მან გაიფიქრა“, „მან იგრძნო“, „მას გაახსენდა“... ზოგჯერ ამა თუ იმ პერსონაჟის შინაგანი მდგომარეობის აღწერისას მთხრობელი მიმართავს ისეთ ჩართულ სიტყვებს, როგორიცაა „თითქოს“ – „მას თითქოს მოეჩვენა, რომ...“. ასეთი სიტყვებით მთხრობელი მიგვითითებს, რომ თვითონ გარეგანი დამკვირვებელია. ამგვარ სიტყვებს „გამმიჯნავ სიტყვებს“ უწოდებენ (უსპენსკი 2000:231).

ლიტერატურული ნაწარმოები, ისევე, როგორც სახვითი ხელოვნების ნიმუშები, მეტ-ნაკლებად, ერთგვარი ჩაკეტილობით ხასიათდებიან. ისინი გამოხატავენ გარკვეულ მიკროსამყაროს, რომელიც თავისებური პრინციპების (კერძოდ, გარკვეული დროითი და სივრცითი სტრუქტურის) მიხედვითაა აგებული. ავტორისეული პოზიცია მეტ-

ნაკლებად მკაფიოდაა გამოხატული ლიტერატურულ ნაწარმოებში. ასეთ შემთხვევაში შეგვიძლია დავსვათ საკითხი იმის შესახებ, თუ სად იყო მთხრობელი, როდესაც ამ მოვლენებს აღწერდა, საიდან იცის მან პერსონაჟების ამა თუ იმ მოქმედების შესახებ – ეს ყველაფერი მონათხრობის უტყუარობაში მკითხველის დარწმუნებას გულისხმობს. არის შემთხვევები, როდესაც ავტორი, უტყუარობის და გამიჯვნის მიზნით, ასეთ ჩართულ სიტყვებს იყენებს: „ალბათ“, „თითქოს“... ეს არის სუბიექტური აღწერის ნიმუში, სადაც ავტორის ცოდნის შეზღუდულობა ვლინდება: შესაძლოა ავტორმა რაღაც არ იცოდეს, იქნება ეს – პერსონაჟის შინაგანი მდგომარეობა თუ სხვა რამ. იმავდროულად, ეს არის საგანგებო შეზღუდვა, რაც უტყუარობის ეფექტს ზრდის. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით საგულისხმოა ისეთი შემთხვევები, როდესაც ავტორი განზრახ უსვამს ხაზს საკუთარი ცოდნის შეზღუდულობას, როდესაც მთხრობელი (ავტორი) უტყუარი ფაქტის სახით გვიამბობს რაიმეს და შემდეგ იქვე შენიშნავს, რომ შესაძლებელია ეს ასე კი არ ყოფილიყო, არამედ – სრულიად სხვაგვარად.

ამავდროულად, აღწერის სხვა სისტემის შემთხვევაში ავტორისეული ცოდნის წყაროს შესახებ შეკითხვის დასმას აზრი არ აქვს. ასეთი შემთხვევის მაგალითია ეპოსი. ეპიკური ნაწარმოები შესაძლოა მოქმედი გმირების სიკვდილით დასრულდეს, მაგრამ კითხვა – „საიდან იცის ავტორმა?“, რაც „რეალისტური“ ლიტერატურისთვის ბუნებრივია – აქ ყოვლად უადგილოა, ვინაიდან ასეთ დროს მოცემული მხატვრული სისტემიდან გასვლა მოგვიწევდა. ეპოსში ეპითეტების სიმრავლე არის „ჭეშმარიტი“ ყოფიერების და არა „მოჩვენებითის“ აღწერის ფორმალური ნიშანი.

მაგალითად, პარალელიზმი, რომელიც ეპოსისთვისაა დამახასიათებელი, სხვადასხვა თვალსაზრისის პარალელურ გამოყენებას გულისხმობს. ესაა ერთი და იმავე მოვლენის სხვადასხვა პლანიდან დანახვა და გადმოცემა, რაც ხშირად კინოში გვხვდება. ამ მხრივ საგულისხმოა ბახტინისეული შენიშვნა მისტერიების მრავალპლანიანობისა და პოლიფონიურობის, ასევე – შექსპირთან ან რაბლესთან პოლიფონიურობის ჩანასახის შესახებ.

ერთი სიტყვით, მთხრობელს ყოველთვის აქვს არჩევანი, როგორ უნდა მოყვეს ამბავი – თანმიმდევრობით თუ რეორგანიზებულად. რეორგანიზაცია უფრო ხშირად გვხვდება დეტექტივებში, რომლის აგების პრინციპის თანახმად, მკითხველი მაშინვე ვერ უნდა მიხვდეს, რა ხდება, და მხოლოდ მოგვიანებით გაერკვეს მომხდარში.

ზემოთ მხატვრულ ტექსტში ორგვარი პოზიცია გამოვყავით. არსებობს მათი ინვარიანტებიც. განვიხილოთ თითოეული მათგანი.

I. შემთხვევა, როდესაც ავტორი/მთხრობელი არ იცვლის პოზიციას. ეს არის „ობიექტური“ აღწერა. ასეთ დროს პერსონაჟების შინაგანი სამყარო უცნობია მთხრობლისთვის და მხოლოდ მოვლენების აღწერაა წარმოდგენილი. ამგვარი შემთხვევა დამახასიათებელია ეპიკური ნაწარმოებებისთვის.

II. შემთხვევა, როდესაც ავტორი/მთხრობელი არ იცვლის პოზიციას, ოღონდ მთელი ნაწარმოების მანძილზე, წარმოდგენილია პერსონაჟის შინაგანი განცდები და მის ირგვლივ მიმდინარე პროცესები. ეს არის „სუბიექტური“ აღწერა. ამგვარი პოზიცია ყველაზე ხშირია მაშინ, როდესაც თხრობა პირველი პირით მიმდინარეობს, ე.წ. Icherzahlung-ში.

III. შემთხვევა, როდესაც მხატვრულ ტექსტში წარმოდგენილია რამდენიმე თვალსაზრისი, ანუ ავტორი/მთხრობელი პოზიციებს იცვლის. ამის მიხედვით, შეგვიძლია გამოვყოთ პერსონაჟების რამდენიმე ტიპი:

ა) პერსონაჟები, რომელთა შინაგანი სამყაროს აღწერა, მათი ფსიქოლოგიური თვალსაზრისის წარმოდგენაც კონკრეტულ ნაწარმოებში შეუძლებელია. ისინი მხოლოდ გარეგანი დამკვირვებლის თვალსაზრისით წარმოგვიდგებიან.

ბ) პერსონაჟები, რომლების გარეგანი დამკვირვებლის თვალით აღწერაც კონკრეტულ ნაწარმოებში შეუძლებელია.

გ) პერსონაჟები, რომლებიც დახასიათებული არიან გარეგანი დამკვირვებლის თვალით, და, ასევე, წარმოდგენილია მათი შინაგანი განცდები.

დ) პერსონაჟები, რომელთა მხოლოდ შინაგანი სამყაროა წარმოდგენილი. ისინი არ შეიძლება გახდნენ გარეგანი დაკვირვების ობიექტები.

IV. შემთხვევა, როდესაც თხრობისას ერთდროულად რამდენიმე თვალსაზრისია წარმოდგენილი. ასეთი შეიძლება იყოს ე.წ. პოლიფონიური რომანი, რომელთა ნიმუშებად მიხაილ ბახტინი დოსტოევსკის რომანებს მიიჩნევდა.

5. თვალსაზრისების ურთიერთმიმართება მხატვრული ტექსტის სხვადასხვა დონეზე. რთული თვალსაზრისი. პოზიციათა ურთიერთდაუმთხვევლობა იდეოლოგიისა და ფრაზეოლოგიის ჭრილში. ასეთი შემთხვევა მაშინ გვხვდება, როდესაც ნაწარმოებში თხრობა რომელიმე პერსონაჟის ფრაზეოლოგიური თვალსაზრისით მიმდინარეობს, მაგრამ ეს პერსონაჟი სხვა თვალსაზრისით ფასდება. ფრაზეოლოგიის თვალსაზრისით, ასეთი პერსონაჟის და ავტორის პოზიციები ემთხვევა, მაგრამ, იდეოლოგიური თვალსაზრისით, ეს პერსონაჟი ავტორის შეფასების ობიექტად იქცევა. მსგავსი რამ ხშირია ირონიის შემთხვევაში. მაგალითისთვის გავიხსენოთ ფრაგმენტი „ჯაყოს ხიზნებიდან“:

„რას იტყვიან თეიმურაზის ნათესავები და მიმდევარი, მეგობრები?

– რომელი მეგობრები? ვინ ნათესავები?

აღარა ჰყავს თეიმურაზს არც მეგობრები, აღარც ნათესავები. თანაზიარნიც ისე დაილივნენ და გაიფანტნენ, რომ მათი კვალიც კი აღარსად მოსჩანს. მხოლოდ ზოგი გაიხსენებენ თეიმურაზის ღვაწლს, ფლიდურად მოიგონებენ იმის დათესილ მადლს და გაკვრით იტყვიან:

„საწყალი თეიმურაზი! რა უბედურად დატრიალდა მისი ცხოვრება! როგორ დაიღუპა ასეთი ადამიანი! ღმერთმა საიქიოს მაინც მისცეს შვება და მოსვენება“.

პოზიციათა ურთიერთდაუმთხვევლობა იდეოლოგიისა და ფსიქოლოგიის ჭრილში. შეზღუდულია ისეთი პერსონაჟების რიცხვი, რომელთა ფსიქოლოგიური თვალსაზრისის მიხედვითაც აგებულია თხრობა. ავტორი ზოგიერთი პერსონაჟის შინაგან სამყაროში აღწევს და მათი მსოფლმხედველობა სააშკარაოზე გამოაქვს. დანარჩენი პერსონაჟები მთხრობელისთვის მხოლოდ მოვლენების გარეგან აღმქმელებს წარმოადგენენ. ფსიქოლოგიისა და იდეოლოგიის ჭრილში პოზიციათა ურთიერთდაუმთხვევლობის შემთხვევა მაშინ გვაქვს, როდესაც ავტორი ითავისებს ე.წ. „დადებითი“ და „უარყოფითი“ გმირების შინაგან სამყაროს ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით, მაგრამ, იდეოლოგიური თვალსაზრისით, „უარყოფითი“ პერსონაჟის პოზიცია მთხრობელის პოზიციისგან განსხვავდება. ამის ნათელი მაგალითებია კონსტანტინე გამსახურდიას „დიდოსტატის მარჯვენაში“ ფარსმან სპარსი და კონსტანტინე არსაკიძე, რომელთა შინაგან სამყაროს ავტორი/მთხრობელი მთელი ტექსტის მანძილზე წარმოგვიდგენს.

არის შემთხვევები, როდესაც ავტორის საგანგებო განზრახვის თანახმად, ავტორის/მთხრობელის და მკითხველის პოზიციები დროებით ერთმანეთს არ ემთხვევა. ყველაზე ხშირად ეს შეიძლება შეგვხვდეს ირონიის შემთხვევაში. ასეთ დროს ავტორი დროებით იცვლის თვალსაზრისს. მანამდე მკითხველის და მთხრობელის პოზიცია

ერთმანეთს ემთხვეოდა. ამიტომაც არის ხოლმე მოულოდნელი ავტორის პოზიციის ამგვარი ცვლილება.

არის ისეთი შემთხვევებიც, როდესაც მკითხველის პოზიცია იცვლება მთხრობელის პოზიციის საწინააღმდეგოდ. ამგვარი პოზიციის ცვლილებაც ავტორის მიერ არის ინსპირირებული და დამახასიათებელია გროტესკისთვის.

ლიტერატურის ისტორიაში შემუშავებულია მხატვრული ტექსტის აგების ხერხები, რომლებიც ერთ მთლიანობად კრავს მას: ნაწარმოებს შეიძლება ჰქონდეს პროლოგი, კვანძის გახსნას აუცილებლად წინ უსწრებს ექსპოზიცია, პერსონაჟის წარსულის შესახებ მოკლე თხრობას წინარეისტორიას (გერმ. Vorgeschichte) უწოდებენ, მისი ცხოვრების მომდევნო ამბებს – შემდგომ ისტორიას (გერმ. Nachgeschichte); მთავარი ამბის შემდეგ გმირების ცხოვრების შესახებ შეიძლება მოთხრობილი იყოს მხატვრული ტექსტის ბოლოს, ეპილოგში. ეს ხერხები ქმნის მხატვრული ტექსტის ჩარჩოს, რომლის ფარგლებშიც ვითარდება მთავარი მოვლენ/ა/ები, ისე, რომ არ ზიანდება ნაწარმოების მთლიანობა.

ასევე ხშირია *სიუჟეტური მოჩარჩოების* ხერხი, როდესაც ავტორს შემოჰყავს მთხრობელი. ამგვარი მთხრობელი ისეთ ამბებს ჰყვება, რომლებიც ნაწარმოებში წარმოდგენილ ფასეულობათა სისტემას ამყარებს და/ან დამატებით ინფორმაციას სთავაზობს მკითხველს. ამგვარი ჩარჩო შეიძლება აერთიანებდეს რამდენიმე მოთხრობას ან ამბავს და ეს ხერხი სათავეს იღებს აღმოსავლური ტრადიციიდან („ათას ერთი ღამე"). ამის მაგალითია სულხან-საბა ორბელიანის „სიბრძნე სიცრუისა", სადაც ლეონის მიერ მოთხრობილ იგავ-არაკებს კრავს მთავარი ამბავი, ხოლო იგავ-არაკები, თავის მხრივ, ამყარებს მთავარ ამბავს და, ზოგადად, ნაწარმოების ფასეულობათა სისტემას.

ლიტერატურული ნაწარმოების კომპოზიციის ელემენტებს განეკუთვნება ეპიგრაფი, მიძღვნა, პროლოგი, ეპილოგი, ნაწილები, თავები, აქტები, სცენები, წინასიტყვაობები და ბოლოსიტყვაობები, დიალოგები, მონოლოგი, ეპიზოდები, ჩართული მოთხრობები და ეპიზოდები, წერილები, სიმღერები; ყველა მხატვრული აღწერა – პორტრეტები, პეიზაჟები, ინტერიერები. იური ლოტმანი „მხატვრული ნაწარმოების კომპოზიციაში" კომპოზიციის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ელემენტად ასახელებს ჩარჩოს – ნაწარმოების დასაწყისს და დასასრულს. მისივე თქმით, „დასაწყისს განმსაზღვრელი ჩამომყალიბებელი ფუნქცია აქვს – იგი არსებობის არა მარტო დასტურია, არამედ უფრო გვიანდელი მიზეზობრიობის კატეგორიის შემცვლელიცაა. ნებისმიერი მოვლენის ახსნა კი მის წარმოშობაზე მითითების ტოლფასია". უფრო ქვემოთ კი, სხვადასხვა ეპოქაში საზოგადოებრივ-ესთეტიკური შეხედულებების ცვლილებებთან ერთად მხატვრული ტექსტის კომპოზიციაში აქცენტების გადანაცვლების შესახებ საუბრისას წერს: „და მაინც, თანამედროვე თხრობით ტექსტში კოდირების ფუნქცია აკისრია დასაწყისს, ხოლო სიუჟეტურ-„მითოლოგიური" – დასასრულს" (ლოტმანი 1998:207; 211).

ნაწარმოების შექმნისას ავტორი თვითონ ირჩევს კომპოზიციის პრინციპებს, ამ ელემენტების თავმოყრის წესებს, ურთიერთმიმართებას, მიმდევრობას და იმავდროულად, ამა თუ კომპოზიციურ ხერხს მიმართავს. მაგალითისთვის, ნაწარმოების მოქმედება შეიძლება იწყებოდეს მოვლენის დასასრულიდან და მომდევნო ეპიზოდები შეიძლება მოქმედების დროული თანმიმდევრობის აღდგენას და მომხდარის მიზეზების განმარტებას ითვალისწინებდეს. ამგვარ კომპოზიციას შებრუნებული ეწოდება (მაგალითად, აკა მორჩილაძის „აგვისტოს პასიანსი", სადაც ამბავს გარდაცვლილი პერსონაჟი რეტროსპექციის გზით ჰყვება).

ჩარჩო-კომპოზიციის ანუ რგოლისებრი კომპოზიციის შემთხვევაში, ავტორი იყენებს სტროფის განმეორების ხერხს (უკანასკნელი სტროფი იმეორებს პირველს), მხატვრულ აღწერის განმეორების ხერხს (ნაწარმოები იწყება და მთავრდება პეიზაჟის ან ინტერიერის აღწერით. მაგალითად, ტერენტი გრანელის „გაზაფხულის საღამო“); მოქმედება დასაწყისში და დასასრულს ერთსა და იმავე ადგილას ხდება და მათში ერთი და იგივე პერსონაჟები მონაწილეობენ (მაგალითად, თენგიზ აბულაძის ფილმი „მონანიება“).

აქედან გამომდინარე, არის შემთხვევები, როდესაც თხრობა ყოველთვის ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით არ მიმდინარეობს. თხრობის აგება მთლიანად ავტორის/მთხრობელის კომპეტენციაა. განსაკუთრებით მხატვრული ტექსტის აგების თავისებურებები, ეპიზოდების მიმდევრობის საკითხი რამდენიმე სიუჟეტური ხაზის მქონე ტექსტის შემთხვევაში.

საგულისხმოა ისეთი შემთხვევაც, როდესაც კვანძის გახსნამდე ავტორს/ მთხრობელს უწევს წარსული მოვლენების შემოტანა ძირითად თხრობაში. შეიძლება ავტორმა მიმართოს რეტროსპექციის ხერხსაც, რომლის დროსაც მოქმედება მკითხველს აბრუნებს წარსულში, როდესაც ნაწარმოებში მიმდინარე მოვლენების მიზეზებს ჩაეყარა საფუძველი; ხშირად რეტროსპექციული თხრობის დროს, ნაწარმოებში ჩნდება გმირის ჩართული ამბავი და ამგვარ კომპოზიციას ეწოდება „მოთხრობა მოთხრობაში“ (ამის ნათელი მაგალითია ილია ჭავჭავაძის „გლახის ნააბობი“, სადაც გაბრიელის ისტორია რეტროსპექტულადაა მოთხრობილი).

მე-20 საუკუნის ლიტერატურაში ამას ისიც დაემატა, რომ შემოვიდა მონტაჟის ხერხი, რომელიც ჯერ კინემატოგრაფში გაჩნდა. აქ შეგვიძლია გავიხსენოთ ალფრედ ჰიჩკოკის ფილმი „ფსიქოზი“, სადაც ერთ-ერთი გმირის მკვლელობის სცენაში, მონტაჟის წყალობით, ერთმანეთთან დაწყვილებულია სისხლი, თვალი და აბაზანის ტრაპი. ლიტერატურაში მონტაჟის ნიმუშად შეგვიძლია დავასახელოთ გალაკტიონის ლექსი „შემოდგომა „უმანკო ჩასახების“ მამათა სავანეში“:

„ამ მაისს, ამ ივნისს, ამ ივლისს
გადირეკს ნოემბრის ბაღები.
მხურვალე ვნებები გამივლის,
სასახლის ჩაქრება ჭაღები.
დარჩება აუზთან სანდალი
და ძველი ფოთლები, ყვითელი...
რომანზე ისვენებს შანდალი,
რომანში – შეშლილი სკვითელი“.

მხატვრული ტექსტის კომპოზიციის უმნიშვნელოვანესი ელემენტებია სიუჟეტი და ფაბულა. მაგალითად, რუსული ფორმალიზმის წარმომადგენლებმა ერთმანეთისგან გამიჯნეს მოვლენათა და მათ შესახებ თხრობის მიმდევრობა. ვ. შკლოვსკის აზრით, „ფაბულა ოდენ მასალაა სიუჟეტური გაფორმებისთვის“ (შკლოვსკი 1982: 151). ბ. ტომაშევსკი კი თვლის, რომ ფაბულა არის „მოვლენათა ერთობლიობა და მათი შინაგანი ურთიერთკავშირი“, ხოლო სიუჟეტი მიაჩნია „მოვლენათა მხატვრული განაწილებად“ (ტომაშევსკი 1999:121). ტ. პოსპელოვი კი ამ ტერმინების ეტიმოლოგიურ მნიშვნელობას ეფუძნებოდა (ლათ. ფაბულა – ისტორია, ამბავი; ფრ. sujet – საგანი). საგნობრივი და ტექსტობრივი კომპოზიციის განსხვავება ნათლად ჩანს ისეთ მხატვრულ ტექსტებში, სადაც სიუჟეტს (მოქმედებას) თან არ ახლავს კვანძის გახსნა და კონფლიქტი გადაუწყვეტელი რჩება. ასეთია ე.წ. ნაწარმოები ღია დასას-

რულით. ამის მაგალითად შეგვიძლია დავასახელოთ ერლომ ახვლედიანის „შურიანი კაცის ამბავი“.

მხატვრულ ტექსტს აქვს დასაწყისი: ხშირ შემთხვევაში – სათაური, ქვესათაური; ზოგჯერ – ეპიგრაფი, მიძღვნა, წინასიტყვაობა; ყოველთვის – პირველი სტრიქონი და პირველი აბზაცი. თავის მხრივ, ჩარჩო-კომპონენტები აქვს ტექსტის ნაწილებსაც. მაგალითად, ეპიკური ნაწარმოებები შეიძლება იყოფოდეს ტომებად, ნაწილებად, წიგნებად, თავებად, ქვეთავებად და ა.შ.

დრამატული ნაწარმოები, როგორც წესი, იყოფა აქტებად (მოქმედებებად), სცენებად, გამოსვლებად (მაგრამ „გამოსვლა“ თანამედროვე პიესებში იშვიათია). დრამატულ ტექსტში გვხვდება პერსონაჟის და ავტორის ტექსტები. მათგან მთავარია პერსონაჟის ტექსტი, ავტორის ტექსტი კი სცენისთვის განკუთვნილ მითითებებს – ადგილის აღწერას, რემარკებს და სხვ. გულისხმობს.

ლირიკული ტექსტი იყოფა ტაეპებად, სტროფებად, სტროფოიდებად. ტაეპში ჩარჩოს ფუნქციას ასრულებს ანაკრუზა (მუდმივი, ცვალებადი, ნულოვანი) და კლაუზულა (რომელიც ხშირ შემთხვევაში, გამდიდრებულია რითმით და გადატანის დროს განსაკუთრებით მკვეთრად აღიქმება, როგორც ლექსის საზღვარი).

ნებისმიერი ლექსი შეიძლება განვიხილოთ ორი თვალსაზრისით: როგორც ტექ-სტი, რომელიც შექმნილია გარკვეულ ენაზე – იგი შედგება ცალკეული ნიშნებისგან (სიტყვებისგან); ეს უკანასკნელნი ერთმანეთს უკავშირდება მოცემული ენის მოცემული დონის სინტაგმატიკის წესების თანახმად; როგორც პოეტური ტექსტი – იგი შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ერთიანი ნიშანი, რომელსაც ერთი, ინტეგრირებული მნიშვნელობა აქვს. იმავდროულად, ეს მტკიცება ერთ წინააღმდეგობას შეიცავს. საქ-მე ისაა, რომ ხელოვნების ნაწარმოები (რასაკვირველია, აქ იგულისხმება მაღალმხატვრული ნაწარმოები – ანუ ტექსტი, რომელიც ამა თუ იმ კულტურის ტექსტთა სისტემაში დიდხანს ინარჩუნებს მხატვრულ ფუნქციას), პრინციპში, განუმეორებელი, უნიკალურია. ნიშანი კი ერთგვარ გამეორებადობას გულისხმობს. თუმცა, ეს წინააღმდეგობა მოჩვენებითია. ნიშნის ფუნქციის შესრულებისთვის სიგნალი ერთხელ მაინც უნდა განმეორდეს. მაგრამ ამგვარი განმეორების მნიშვნელობა განსხვავდება პირობითი და იკონური ნიშნების შემთხვევაში. პირობითმა ნიშანმა საკუთარი თავი ერთხელ მაინც უნდა გაიმეოროს, იკონურმა კი – ერთხელ მაინც უნდა გაიმეოროს ის ობიექტი, რომელსაც ის მიემართება და ენაცვლება.

ნიშნისა და ობიექტის მსგავსება განმეორების მინიმალური აქტია. მხატვრული ტექსტები კი (სიტყვიერი, ფერწერული და მუსიკალური) იკონურ პრინციპზეა აგებული. ენაში ნიშნების პირობით ბუნებასა და პოეზიაში იკონურ ნიშნებს შორის დაძაბული ურთიერთმიმართება პოეტური ტექსტის ერთ-ერთი უმთავრესი სტრუქტურული წინააღმდეგობაა.

პოეტური ტექსტის კომპოზიციას ორმაგი ბუნება აქვს. ერთი მხრივ, ის ტექსტის სხვადასხვა სეგმენტის განსხვავებულ მიმდევრობას გულისხმობს. ვინაიდან კომპოზიცია მსხვილ სეგმენტებს მოიცავს, იგი შეგვიძლია დავახასიათოთ, როგორც პოეტური ტექსტის ფრაზებსა და ტაეპებზე ზემდგომი სინტაგმატიკა. თუმცა, ეს სეგმენტები გარკვეული პრინციპით გაწონასწორებული აღმოჩნდება და ერთმნიშვნელოვან ერთეულთა ერთგვარ ნაკრებად გარდაიქმნება. ისინი ერთგვარ სტრუქტურულ პარადიგმას ქმნიან. (მაგალითად, ედგარ პოს „ყორანის“ ქართულენოვანი თარგმანი, რომელსაც ექსპრესიულობას მატებს ალიტერაციათა სიუხვე: „მეწამულ ფარდების ფარჩის ფრთხილი ფრიალი, აბრეშუმის შერხევა, შარიშური, შრიალი, შემომესმა, ზღაპრულმა შიშმა შემაწრიალა, შევუშინდი იდუმალ ხმებს, წყვდიადში განაფენს“ – რაც აგებულია „ფ“ და „შ“ ბგერების ალიტერაციაზე; ან გალაკტი-

ონის „ოცნება და სინამდვილე“* , სადაც სემანტიკური თვალსაზრისით ერთმანეთთან შეუთანხმებელი სიტყვების შეკავშირება ქმნის მთლიანობას, ანუ კომპოზიციასა და ესთეტიკურ ეფექტს:

„მწარე გათიშვა ფიქრთა
და სინამდვილეს შორის;
მაგრამ მე მოველ! მოველ –
მძლავრი გუგუნი ქნარის“.

საგულისხმოა, რომ ბოლო სტრიქონში ესთეტიკური შეუთავსებლობა „მძლავრი გუგუნი ქნარის“ – ერთსა და იმავე დროს იდეოლოგიზებული *სტრუქტურის* ტყვეობაში, როგორც ჩაკეტილ წრეში მოხვედრილი პოეტის ტრაგედიაცაა (ერთი მხრივ, „მძლავრი გუგუნის“ ურბანისტული ასოციაცია და, მეორე მხრივ, „ქნარი“, როგორც აპოლონური, მზიური ხელოვნების სიმბოლო) და ცინიკური ირონიაც.

ესთეტიკური აზრის ისტორიაში ხშირი იყო კამათი იმის შესახებ, თუ რისკენ უნდა ისწრაფვოდეს ხელოვანი, რაც მხატვრული ტექსტის კომპოზიციის საკითხს გულისხმობს.

სწორედ ამგვარ ესთეტიკურ შეხედულებათა სხვაობის ნიმუშია ტოლსტოის გახმაურებული კრიტიკული წერილი „შექსპირისა და მისი დრამის გამო“. ტოლსტოი ცდილობს დაამტკიცოს, რომ შექსპირი გარყვნილი და სუსტი მწერალია, მას არ აქვს საკუთარი ფილოსოფია და პოზიცია, არ აინტერესებს რელიგიური და საზოგადოებრივი პრობლემები, ვერ ხატავს სახასიათო პერსონაჟებს, მისი მსოფლხედვა ცინიკური და არაეთიკურია. მის პიესებს დამაჯერებლობის არარსებობას და უაზრო ფანტაზიებითა და დაუჯერებელი ამბებით გაჯერებას უწუნებს. ტოლსტოის თქმით, მისი გმირები არაბუნებრივი ენით მეტყველებენ. ასევე, ბრალად დებს, რომ მისი პიესები მითვისებული, აღებულია სხვა პიესებისგან, რომლებიც შექსპირისას გაცილებით ჯობია. „ომისა და მშვიდობის ავტორის კრიტიკას იმსახურებს აგრეთვე ის, რომ შექსპირი სოციალურ უთანასწორობას სამართლიანად მიიჩნევს. მაგალითისთვის ტოლსტოი განიხილავს შექსპირის „მეფე ლირს“ და ზემოთ ჩამოთვლილი შენიშვნების მიხედვით განიხილავს მას. „ზომიერების გრძნობის გარეშე არასდროს არ არსებობდა ხელოვანი და ვერც იარსებებს“-ო (ტოლსტოი 1955:546-547), – წერს ის და შექსპირს ენის ხელოვნურობაში, არაბუნებრიობაში ადანაშაულებს. არადა, ტოლსტოის ამ წერილში სრულიად აშკარად ვლინდება ესთეტიკური იდეალების სხვაობა, რაც ბაროკოს ხანის ხელოვნებისა და კრიტიკული რეალიზმის ხანის ხელოვნებისთვის იყო დამახასიათებელი. ბუნებრივია, მათი იდეალები სრულიად შეუთავსებელი იქნებოდა. თუკი გულდასმით წავიკითხავთ ტოლსტოის მიერ გამოთქმულ შენიშვნებს შექსპირის პიესების მიმართ, ისინი ზუსტად დაემთხვევა კრიტიკული რეალიზმის ესთეტიკურ იდეალებს (ზნეობრივი გმირის არსებობას, სოციალურ ანგაჟირებულობას, სინამდვილესთან ახლოს ყოფნას – დამაჯერებლობას და ა.შ.). შექსპირისეული პოეტიკა კი იმ დროს პოპულარული ევფუისტური სტილით იყო გაჯერებული, რაც ბაროკოს ხანის არაერთ ავტორს ახასიათებდა. ალბათ სწორედ ამ სხვაობას გულისხმობდა ვიქტორ შკლოვსკი, როდესაც წერდა: „შექსპირის პოეტიკის შეფასება არ შეიძლება ტოლსტოის პოეტიკის თვალსაზრისით.

ოდესღაც ტოლსტოიმ თვითონვე თქვა, რომ „გამოთქმა პატიოსანი მრწამსი სრულიად მოკლებული უნდა იყოს აზრს: არსებობს პატიოსანი თვისებები და არა პატიოსანი მრწამსი“.

---

* ამ ლექსის ერთ-ერთი ვარიანტის (D) სათაურია „მწარე გათიშვა ოცნებასა და სინამდვილეს შორის“.

არსებობს ესთეტიკური თვისებებიც.

ტოლსტოის ესთეტიკური თვისებები შექსპირისგან განსხვავდება.

თუკი ამ აზრს განვავრცობთ, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ „ზოგადისა“ და „დეტალების“ მარადიულ ჭიდილში შექსპირის დროს „დეტალები“ იმარჯვებდნენ, ტოლსტოის დროს კი – „ზოგადი“ (შკლოვსკი 1990:321).

სხვადასხვა ეპოქაში ესთეტიკური და მსოფლმხედველობრივი პრიორიტეტებისა თუ კულტურის პარადიგმათა ცვლილება კომპოზიციის აგების თავისებურებებსაც განაპირობებდა. მაგალითად, იური ლოტმანი წერს: „ყველა მხატვრული ამბოხი ამოსავლის, წინამავალი პერიოდების შემავიწროებელი და „ხელოვნური“ შეზღუდვების წინააღმდეგ „ბუნებრიობისა“ და „სიმარტივის“ სახელით მიმდინარეობდა“ (ი. ლოტმანი 1998:107). ამ თვალსაზრისით, ვთქვათ, მე-19 საუკუნის ხაზოვან თხრობას (მაგ., ილია ჭავჭავაძის „სარჩობელაზედ“) XX--XXI საუკუნეებში არახაზოვანი, არალინეარული თხრობა ცვლის (მაგალითად, აკა მორჩილაძის „მისტერ დიქსლის მდიმარე ყუთი“). აქ საგულისხმოა, რომ მე-19 საუკუნეში ავტორის, როგორც უტყუარი ჭეშმარიტების მცოდნის ადგილს მე-20 საუკუნიდან, ანუ ავტორის სიკვდილის კონცეპტიდან დაწყებული, მკითხველის როლის გააქტიურება ენაცვლება, რაც საკმარისად ნათელია ილია ჭავჭავაძის და აკა მორჩილაძის პროზის შედარებისას.

მაგალითისთვის განვიხილოთ ილია ჭავჭავაძის მოთხრობა „სარჩობელაზედ“ და აკა მორჩილაძის რომანი „აგვისტოს პასიანსი“ ტრიადის – ავტორი-ტექსტი-მკითხველი – თვალსაზრისით. ამ გზით შევეცდებით გამოვავლინოთ როგორც კომპოზიციისთვის დამახასიათებელი თავისებურებების ცვლილებები მე-19 და 21-ე საუკუნის ტექსტებში, ისე – მკითხველის რეცეფციასთან დაკავშირებული საკითხები.

ილია ჭავჭავაძის მოთხრობისთვის დამახასიათებელია ხაზოვანი თხრობა, როდესაც ამბის თხრობა ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით მიმდინარეობს. მთხრობელი ამ შემთხვევაში ე.წ. „ყოვლისმცოდნე“ ავტორია, რომელიც საკუთარი პერსონაჟების შინაგან სამყაროსაც წვდება და იმთავითვე იცის, როგორ დასრულდება ამბავი. ავტორი გარედან აკვირდება მოვლენებს. მისი პოზიცია რეტროსპექტულია, ვინაიდან ავტორმა იცის, როგორც დამთავრდება ამბავი და ამიტომაც „მომავლის პერსპექტივიდან“, ნაწარმოების, ამბის დასასრულიდან გვესაუბრება. ამგვარად, მოთხრობაში „სარჩობელაზედ“ სუბიექტური და ობიექტური პოზიციები ერთმანეთს ერწყმის – ავტორი გარეგანი დამკვირვებელია და, იმავდროულად, პეტრეს შინაგან განცდებსაც გადმოგვცემს. აქ ავტორი/მთხრობელის და პერსონაჟის თვალსაზრისი დროით-სივრცობრივ ჭრილში ერთმანეთს ემთხვევა, ვინაიდან ავტორი გამუდმებით ადევნებს თვალს მთავარ პერსონაჟს – პეტრეს და მის გვერდითაა. მთხრობელი წვდება პეტრეს შინაგან სამყაროს და მისი ნააზრევი სააშკარაოზე გამოაქვს. აქ საგულისხმოა კომპოზიციის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ელემენტის – რიტმის ფუნქციაც, რომელიც ავტორისთვის სასურველ ემოციურ გარემოს ქმნის. დროით-სივრცობრივი პოზიციიდან, „ავტორისეული გაორება სივრცეში სრულ იზომორფულ დამოკიდებულებაშია ავტორისეულ დროსთან: ავტორისეული დრო, ერთი მხრივ, წარმოდგენილი რეალური აწმყოს ფორმით, მეოთხე თავში კონცენტრირდება, იმუხტება და რიტმის მეშვეობით შეგრძნებადი და მხატვრულად აღქმადი ხდება“ (რატიანი 2006:40). მაშასადამე, ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, მთხრობელის და პერსონაჟის თვალსაზრისები ემთხვევა ფსიქოლოგიურ ჭრილში, მაგრამ არა იდეოლოგიურ ჭრილში. ეს ცხადდება მოთხრობის შუა ნაწილიდან – ილიას მიერ ე.წ. „გაუცნაურების“ ხერხის გამოყენებისას (ხარბედია 2007:57-72), როდესაც ავტორი აღწერს პეტრეს ირგვლივ მიმდინარე მოვლენებს (როდესაც პეტრე ქალაქის შუაგულში ადამიანის ჩამოხრჩობის მოწმე ხდება და მთელი ეს სცენა მის გასაოცებლად დადგმული

წარმოდგენა ჰგონია), გადმოგვცემს მის აზრებს და იმავდროულად, ემიჯნება მის პოზიციას. მაგალითად, იქ, სადაც პეტრეს აზრებია გადმოცემული, მისი შინაგანი მონოლოგია წარმოდგენილი, რაც მის ირგვლივ მიმდინარე მოვლენებს თვალთმაქცობად წარმოაჩენს. მაგრამ როდესაც ავტორის ხმა შემოდის, მის მიერ გამოყენებული პრედიკატები ნათელს ჰფენს, რომ ჩამოხრჩობის სცენა ნამდვილად ხდება: „უბედური სარჩობელაზედ ჩამოეკიდა, ქანაობა დაიწყო და ფართხალი. დიდხანს იქნია საწყალმა ფეხები“. ამგვარი დანიშნულებით გამოყენებული პრედიკატები მიჯნავს ავტორის პოზიციას პერსონაჟის თვალსაზრისისგან. ზოგადად, კრიტიკული რეალიზმის ესთეტიკური ნორმების შესაბამისად, ილიას მოთხრობაში „სარჩობელაზედ“ პრედიკატები ხაზს უსვამს ავტორის დამოკიდებულებას პერსონაჟის მიმართ და, იმავდროულად, მის მიმართ მკითხველის განწყობასაც მისთვის სასურველი მიმართულებით წარმართავს: „იკრა პეტრემ ჯიბეს ხელი და ორივე მოჭრილი ჰქონდა. კეთილმა ბერიკაცმა გულნაკლულად ჩაიცინა“. ამგვარად, თუნდაც პრედიკატების გამოყენების მაგალითზე ჩანს, რომ კრიტიკული რეალიზმის ხანაში ავტორი გვევლინება ერთგვარ რეცეფციის წარმმართველად, მენტორად, რომელიც თავადვე გვთავაზობს კიდეც ტექსტის მართებულად გაგების გასაღებს. როგორც ირმა რატიანი შენიშნავს თავის ნაშრომში „ქრონოტოპი ილია ჭავჭავაძის პროზაში: „რეალისტური ლიტერატურის წიაღში ავტორისეული ქრონოტოპი გვევლინება თხრობის დრო-სივრცული ორიენტაციის ბერკეტად და იმ უალრესად მნიშვნელოვან სტრუქტურულ ელემენტად, რომელიც განსაზღვრავს დრო-სივრცის მასშტაბური, გლობალური, ე.წ. „მსოფლიო სტანდარტებით“ აღქმას. ამ ფონზე მკითხველისეული ქრონოტოპის ფუნქცია – ინდივიდუალური რეცეფცია – რასაკვირველია, აქტუალურია, მაგრამ ის არის მაქსიმალურად მართული „ყოვლისშემძლე ავტორის“ მიერ“ (რატიანი 2006:148).

ახლა ვნახოთ, როგორი მდგომარეობაა ამ მხრივ აკა მორჩილაძის რომანში „აგვისტოს პასიანსი“. პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის პრინციპების შესაბამისად, „აგვისტოს პასიანსი“ ერთგვარი პასტიშია, რომელიც სხვადასხვა ჟანრის – თრილერის, დეტექტივის, რეალისტური რომანის, მაგიური რეალიზმის თუ ფრანგული რომანტიკული კინოს ელემენტებს მოიცავს. რომანი გაჯერებულია ირონიით შეფერილი ინტერტექსტებით – იქნება ეს „კალმასობა“, კონან-დოილის დეტექტივები თუ „ათას ერთი ღამე“. აგებულების თვალსაზრისით, რომანს წინ უსწრებს – ავტორის თქმით – ორი „გამოსატოვებელი შესავალი“ და სრულდება ორი „გამოსატოვებელი ეპილოგით“. თხრობა არახაზოვანია. როგორც თანდათან ირკვევა, რომანში მოთხრობილ ამბებს, ძირითადად, პერსონაჟი-მთხრობელი – გარდაცვლილი ბიჭის – კოკას და მეორე გარდაცვლილის – ტატოს სულები გვიამბობენ და ამდენად თხრობა აქ რეტროსპექცია, ანუ წარსულში მომხდარი მოვლენების აღდგენაა. არის ეპიზოდი, როდესაც თვით ამ რეტროსპექტულ თხრობაშიც აღრეულია მიმდევრობა – ეპიზოდი, როდესაც ირკვევა, რომ ზურამ მოჭრილი თავი მერაბის მანქანის საბარგულიდან ამოიღო და საზამთროთი შეანაცვლა. ამ ეპიზოდს კი წინ უსწრებს სცენა, როდესაც მანქანის საბარგულიდან ამოღებულ პარკს ხსნიან და მერაბის მოლოდინის ნაცვლად, იქ საზამთრო აღმოჩნდება.

პოსტმოდერნისტული თხზულების კვალად, აქაც მკითხველი თითქოს მთხრობლის თანამონაწილე, თვითმხილველი ხდება და დეტექტივივით ცდილობს გამოარკვიოს დახლართული მკვლელობის ამბავი. და თან, ამ გზაზე, მკითხველი მოლოდინის ჰორიზონტის მუდმივ გაცრუებას განიცდის.

საგულისხმოა, რომ რომანში მთხრობლის ორმაგი პერსპექტივაა. თითქმის მთელი რომანის მანძილზე, თხრობა ე.წ. Icherzahlung-ის, ანუ პირველი პირით თხრო-

ბის ხერხის გამოყენებით მიმდინარეობს. დროდადრო ამას ენაცვლება ავტორის ნაამბობი – მთავარ ამბავთან ირიბად დაკავშირებული ამბების თხრობისას. ფსიქოლოგიურ ჭრილში, პერსონაჟის თხრობისას, ავტორის და მთხრობლის თვალსაზრისი ერთმანეთს ემთხვევა. ამავე დროს, ავტორი ერთგვარად ახდენს კრიტიკული რეალიზმის პრინციპების პაროდირებას და დროდადრო „ყოვლისმცოდნე“ ავტორის, ხან კი გარეშე დამკვირვებლის როლში წარმოგვიდგება: „(აქ ეკამ თითქოს ენაზე იკბინა, მაგრამ დასიებულ ტუჩებს უკვე თავისი მოეხერხებინათ). და დაკიდა. და, ალბათ, გათიშა“. სიტყვა „ალბათ“ ავტორის/მთხრობლის ვარაუდზე მიუთითებს. აკა მორჩილაძის რომანის შემთხვევაში, მთხრობლის მონოლოგი რეალისტური ნაწარმოების ილუზიას ქმნის, რომ მონათხრობმა უფრო დამაჯერებელი ელფერი შეიძინოს და გამოძიებაში მკითხველის თანამონაწილეობაც უზრუნველყოს. ამ შემთხვევაში, მონოლოგი, ერთი მხრივ, წარმოგვიდგება, როგორც რეალისტური პროზის პაროდია, ხოლო მეორე მხრივ, როგორც მკითხველის მაქსიმალური ჩართულობისთვის განსაზღვრული პოსტმოდერნული ხერხი. ამის საპირისპიროდ, რეალისტურ რომანში მონოლოგი ავტორისეული პოზიციის გამოხატვის საშუალებად იქცევა (მაგ., ილია ჭავჭავაძის „მგზავრის წერილები“), რაც ცხადყოფს, რომ სხვადასხვა ესთეტიკური მიმართულება ერთსა და იმავე ხერხს განსხვავებული დანიშნულებით იყენებს. ამავე რიგის მოვლენაა ავტორის მიმართვა მკითხველისადმი, რაც გარკვეულწილად, ლუი ალთიუსერისეულ „ინტერპელაციის“* კონცეპტს მოგვაგონებს. აქაც, რეალიზმის ესთეტიკური პრინციპების მიხედვით, მკითხველისადმი მიმართვის ხერხი ავტორის მიერ დარწმუნების საშუალებად გამოიყენება, ხოლო პოსტმოდერნული ხანის ლიტერატურაში ამგვარი რამ ოდენ ირონიულ ელფერს ატარებს. ერთი სიტყვით, ის, რაც, რეალიზმის ესთეტიკური პრინციპების მიხედვით, დრამაა, პოსტმოდერნიზმში – ირონიად იქცევა.

როგორც ე.წ. პოლიფონიური რომანის შემთხვევაში, აკა მორჩილაძის „აგვისტოს პასიანსში“ პერსონაჟებს თავიანთი პოზიცია აქვთ. ფრაზეოლოგიურ ჭრილში ავტორისა და პერსონაჟების თვალსაზრისები ერთმანეთს ემთხვევა, ოღონდ არა იდეოლოგიურ ჭრილში. მაგალითად, წყნეთელი ზახოდას მეტყველება: „გამოვედი, მერე წავედი ღობე-ღობე, ძმაკაცი გამოვიდა, ბოიშვილი ვიყო, შვიდი წელი ივჯდა და დავლიეთ. მე ცოტა დავლიე, მარა ხო უნდა დალოცო. გამოვედით ერთათ და ამანაც ახლა, ხო იცი, ამდენ ხანს ივჯდა და აბშიაკი ებარა და ხო უნდა, რო აქაც პატივისცემა დაინახოს და იქ ივჯდენ პატარები და, გამარჯობას რათ არ ამბობთ, ვერა მცნობთო? გამარჯობა, ცუგოო. ამას უკვე არ მოეწონა და წეეკიდა სიტყვაზე და, იასნია, რო წამოიკიდა. ცუგოს ლაპარაკში ვერ მოუგეფ“. ანალოგიურად შეგვიძლია გავიხსენოთ, ასევე, ტატოს ბიძის, ვალოდიას მოგონება: „ვთამაშობთ ერთხელ ბოვშები და წამევიდა წვიმა. ერთი იქით გეიქცა, მეორე აქეთ გამეიქცა, ეს მუშებიც წაბუნძულდენ ქვეითკენ...“, სადაც ფრაზეოლოგიურ ჭრილში მთხრობლისა და ავტორის თვალსაზრისები თანხვდება, მაგრამ დროით-სივრცობრივი თვალსაზრისით განსხვავდება, ვინაიდან ეს მოგონებაა და დროსა და სივრცეში აცდენილია.

პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის კვალად, „აგვისტოს პასეანსშიც“ ვხვდებით დროის აღრევას, სადაც შერლოკ ჰოლმსი და დოქტორი უოტსონი კოკას მკვლელობის ამბავს იძიებენ. ბოლოს კი, ჰოლმსის და უოტსონის დიალოგი, როდესაც ისინი სვამენ კითხვას – რა არის თხრობა, ამ რომანის მეტაფიქციურობას უსვამს ხაზს. ამ დროს ჰოლმსი რომანში განვითარებული ამბების შესახებ ამბობს:

* ალთიუსერი ამ ცნებას იდეოლოგიისა და სუბიექტის მიმართების თვალსაზრისით იყენებდა, თუმცა, ავტორისა და მკითხველის მიმართება ქართულ რეალისტურ ლიტერატურაში, გარკვეულწილად, იდეოლოგიურ ხასიათს ატარებს.

„–ყურადღება მიაქციეთ, უოტსონ, რომ მთელს ამ ამბავში შემთხვევითობას არცთუ უკანასკნელი ადგილი უპყრია“. მაშასადამე, მხატვრულ ტექსტში ამბავი, ისევე როგორც ცხოვრება, შემთხვევითობების ერთიანი ჯაჭვია. ანალოგიურ შემთხვევითობას იური ლოტმანი „წინასწარგანუჭვრეტელობას“ უწოდებდა, როდესაც, ერთი მხრივ, მხატვრულ გამონაგონში ონეგინის და ლენსკის დუელზე და, მეორე მხრივ, დანტესის და პუშკინის დუელზე საუბრობდა: „იმ დროს, როცა ონეგინი და ლენსკი ერთმანეთს პისტოლეტებშემართულები უახლოვდებიან, პუშკინი ლენსკის მომავლის შესაძლო ვარიანტებს, მოვლენათა შემდგომი განვითარების პოტენციურ ტრაექტორიათა მთელს ნაკრებს გვთავაზობს... პუშკინი ცდილობს დუელის ტრაგიკული შედეგი დაგვანახოს ისეთი შესაძლებლობების ფონზე, რომლებიც არ განხორციელებულა, მაგრამ შეიძლებოდა განხორციელებულიყო... რომანში ლენსკის სიკვდილი პოეტის ჩანაფიქრმა განსაზღვრა; ცხოვრებისეულ სინამდვილეში კი, სროლის მომენტში არსებობს არა წინასწარ განსაზღვრული მომავალი, არამედ თანაბრად მოსალოდნელ „მომავალთა“ ერთობლიობა. წინასწარ შეუძლებელია იმის განჭვრეტა, თუ რომელი მათგანი განხორციელდება. შემთხვევითობა არის მოვლენის შეჭრა რომელიმე სხვა სისტემიდან“ (ლოტმანი 2004:162). მართალია, იური ლოტმანი ამ შემთხვევაში ერთმანეთისგან მიჯნავს განუხორციელებელ შესაძლებლობათა ერთობლიობას ცხოვრებასა და მხატვრულ ტექსტში, მაგრამ თუ ლიტერატურას რეალობის მეტაფორად, ან სხვა რეალობად დავსახავთ, მაშინ შეიძლება ითქვას, რომ მხატვრულ გამონაგონზე მუშაობისას მწერალიც ამგვარი წინასწარგანუჭვრეტელი შესაძლებლობების, ან შემთხვევითობების წინაშე დგება. და მაშინ სრულიად ლოგიკური მოგვეჩვენება „აგვისტოს პასი-ანსის“ პერსონაჟის, გერმანიიდან ახალდაბრუნებული, აწ უკვე მოჩვენებადქცეული კაკის სიტყვები post factum, ანუ გარდაცვალების შემდეგ: „იქნებ ჯობდა არ დავბრუნებულიყავი“.

დამოწმებანი:

ბლუმი 1998: Блум Х. Шекспир как центр канона. // «Западный канон». «Иностранная литература» 1998, №12.

ლოტმანი 2005: იური ლოტმანი. კულტურა და აფეთქება. „ენა და კულტურა“, თბ.: 2005.

ლოტმანი 1998: Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб, 1998.

ორუელი 1968: Tolstoy and Shakespeare. in: 'The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell'. 1968.

რატიანი 2006: რატიანი ი. ქრონოტოპი ილია ჭავჭავაძის პროზაში. თბ.: „უნივერსალი“, 2006.

ტოლსტოი 1955: Толстой Л.Н. О литературе. М.: Художественная Литература. 1955.

ტომაშევსკი 1999: Томашевский Б. Теория литературы (Поэтика). М.: Аспект-Пресс, 1925.

უსპენსკი 2000: Успенский Б.А. «Поэтика композиции». М.: Азбука, 2000.

შკლოვსკი 1982: Шкловский В. Теория прозы. М.: Советский писатель, 1982.

შკლოვსკი... 1990: Шкловский В., Галушкин А., Чудаков А.. Гамбургский счет: статьи, воспоминания, эссе. Советский писатель, 1990.

ხარბედია 2007: ხარბედია მ. კენჭვადაყლაპული. // ილია ჭავჭავაძე – 170 (საიუბილეო კრებული). თბ.: 2007.

Gaga Lomidze

Composition of Realistic vs. Postmodern Prose
Summary

Keywords: literary theory, literary concepts, narratology, contingent possibilities.

A term *composition* can be defined as feature of composing a text that determines its content, character and purpose that at a certain extent facilitates to its reception process. To organize a literary text or to compose it is an essential organizing component of literary/artistic form and it gives a literary text its wholeness, at the same time subordinating every single element to each other and to the whole. Composition is a formal part of a literary text, but it often defines its content. It helps an author to fulfill his/her intentions.

By outlining different point of views in literary texts, it is possible to describe a structure of literary text. A point of view implies an attitude of an author, according to which s/he tells us a story. Thus, it is possible for us to identify several viewpoints in a literary text: ideological, phraseological, psychological and temporal-and-spatial.

The article deals with the viewpoints in literary texts identified in "A Poetics of Composition" by Boris Uspensky.

In a history of literature methods of organizing a literary text are drawn out that combine it as a whole. Generally a literary text can have a prologue, an exposition always precedes a plot, a literary text is always ended by an epilogue, etc. These elements construct a frame of literary or artistic text in the frames of which key events develop without damage of unity of a literary text. A method of plot framing, when an author brings the narrator into a text that tells the stories confirming system of values presented in a literary work and/or introduces additional information to the reader, is usual. This kind of frame could involve several stories.

Esthetical and ideological priorities of certain epoch or changes of cultural paradigms significantly define features of compositional construction. For instance, in 20-21st centuries a 19th century linear narrative (i.e. "On the Gallows" by Ilia Chavchavadze) has been substituted by non-linear narrative (i.e. "Mr. Dixley's Box" by Aka Morchiladze). It is worth to mention that 19th century tendency of omniscient author has been replaced by the activation of the reader's attitude since the declaration of concept of the death of the author. The situation is visible enough while comparing the prose fiction by Ilia Chavchavadze and Aka Morchiladze.

For descriptive reasons "On the Gallows" by Ilia Chavchavadze and "August's Solitaire" are analyzed in the article according to viewpoint triad – author-text-reader. Thus, we try to reveal how the canons of composition had changed between 19th and 21st centuries as well as issues concerning reader's reception.

As a conclusion, we cite the words by Yuri Lotman where he differentiates a unity of might-have-been possibilities in real life and in literary texts. In this respect, we conclude that a literary text could be considered as the different kind of reality and to compose a literary or artistic work is similar to working on a fiction, when a writer faces the same might-have-been or contingent possibilities where s/he have to make a choice.

ირმა რატიანი

ლიტერატურული დისკურსის მოდელები საბჭოთა ტოტალიტარიზმის პირობებში

ლიტერატურა წარმოადგენს კონცეპტუალურ რეფლექსიას რეალურად მიმდინარე პროცესებზე; კონტექსტი, რომლის წიაღშიც ყალიბდება მხატვრული ტექსტი, ყოველთვის პოულობს ასახვას ამავე ტექსტის აზრობრივ თუ გამომსახველობით შრეებში. თუკი გავითვალისწინებთ ლიტერატურის თანდაყოლილ სწრაფვას ინტელექტუალური და რეპრეზენტაციული თავისუფლებისაკენ, ცხადად შეიძლება წარმოვიდგინოთ ის წინააღმდეგობა, რომელიც, ტოტალიტარული რეჟიმების პირობებში, იქმნება მხატვრულ ტექსტსა და რეალურ კონტექსტს შორის. ტოტალიტარიზმის, როგორც ძალადობრივი მმართველობის უპირველესი ნიშანი იდეოლოგიური დიქტატურის შექმნაა, კლიშეების ფორმირება და დანერგვა, რაც, ცხადია, მნიშვნელოვნად ზღუდავს ლიტერატურული თავისუფლების ფარგლებს. ამის ნათელი მაგალითია გასული საუკუნის 20-იანი წლები, როდესაც ქართულ ლიტერატურაში დამკვიდრებული მოდერნისტული ტენდენციები კონცეპტუალურ ანტაგონიზმში აღმოჩნდა საბჭოთა დიქტატურის იდეოლოგიურ პრინციპებთან. სულიერი ღირებულებების დესტრუქციით აღნიშნული პოლიტიკური კურსი იმთავითვე დაუპირისპირდა შინაგანი, სულიერი ძიებით აღნიშნულ ლიტერატურულ პროცესს, რომელმაც, თავის მხრივ, ზუსტად აირეკლა ეპოქის კრიზისი, ის საერთო სკეპტიციზმი და ნიჰილიზმი, რომელიც სუფევდა ინტელექტუალური ტერორით დათრგუნულ საზოგადოებაში. დაპირისპირებამ ტოტალიტარულ რეჟიმსა და მხატვრულ-ლიტერატურულ აზროვნებას შორის მტკივნეული გამოცდილების ათეული წლები მიითვალა და ქართული კულტურის ისტორიის უმნიშვნელოვანესი ეტაპი შექმნა.

ამგვარ ვითარებაში, ლიტერატურათმცოდნეობითი ანალიზის თვალსაზრისით, ცხადია, მნიშვნელობს ტექსტის არამარტო კონცეპტუალური ან მოტივაციური მოდელების შეფასება, არამედ – ინტელექტუალურ ტერორზე ლიტერატურული დისკურსის რეაქციის გამოვლენა, იმ სტრუქტურული მოდელების სისტემატიზება, რომლებსაც გვთავაზობს საკმაოდ ვრცელი ლიტერატურული მასალა; ამასთან, მნიშვნელოვანია ლიტერატურული დისკურსის კონცეპტუალურ-მოტივაციურ მოდელებსა და სტრუქტურულ მოდელებს შორის კავშირის დადგენა, გააზრება იმისა, თუ რამდენად მჭიდრო ან, პირიქით, მყიფეა ეს კავშირი. მით უფრო, რომ პროცესი სიმპტომატურია და საკმაოდ ფართო კულტურულ არეალს მოიცავს.

ათეული წლების მანძილზე საბჭოთა კავშირი ისტორიული და კულტურული ეკლექტიზმის სიმბოლოს წარმოადგენდა, თუმცა შეუთავსებლობანი წარმატებით ინიღბებოდა ჰიპერტროფირებული სახელისუფლებო მანქანის გამართული მუშაობითა და ხელისუფლების ცენტრალიზების პრინციპით: რაც ჭირდება ერთს, საჭიროა ყველასათვის, რაც წესია ერთისათვის, წესია ყველასთვის, როგორც ცხოვრობს ერთი, ისე უნდა ცხოვრობდეს ყველა – გადაწყვეტილებას ერთპიროვნულად იღებდა ცენტრი; ეროვნება, ისტორია, ტრადიცია, აზროვნება, მისწრაფება მხოლოდ უმნიშვნელო დეტალებია მასშტაბური წითელი საბჭოთა მარკერის ფონზე.

ნუთუ ამ ხელოვნური სისტემის ინტერიერიც ისეთივე გულუბრყვილოა, როგორც ფასადი? ცხადია, არა.

მამაცი რევოლუციონერები კარგ ხანია ცინიკოსებად და ფანატიკოსებად ჩამოყალიბდნენ, ხოლო ლიდერის ცნებამ ამბივალენტური და ორაზროვანი ხასიათი შეიძინა. პირველ ყოვლისა, ლიდერი აღარ არის ის, ვინც იმსახურებს ლიდერობას (თუნდაც რაიმე ნიშნით), არამედ ის, ვისაც სხვებზე მეტად სურს ლიდერობა და ყოველნაირად მიისწრაფვის ამისაკენ. თუ ნორმალურ ვითარებაში ლიდერობის მიღწევა გარკვეულ მახასიათებლებს უკავშირდება – პიროვნების ჭკუას, კომპეტენტურობას, დამსახურებას ან, სულაც, მემკვიდრეობითობას – საბჭოთა სტრუქტურაში ის მხოლოდ ერთ პრინციპს ექვემდებარება – აგრესიულ სურვილს. ყალიბდება ერთგვარი სახელისუფლებო იდეოლოგია, ირაციონალური სტრუქტურა, რომელიც საკუთარი ნებით ითავსებს დემიურგიულ ანუ აღმშენებლურ ფუნქციის, რაც გულისხმობს ახალი საზოგადოებრივი მოდელის „შექმნას“ და ადამიანის „გადაკეთებას“ შესაბამის ყაიდაზე. „შექმნისა“ და „გადაკეთების“ პროცესი გარკვეული რეგრესის ნიშნით მიმდინარეობს: ლიდერი ქმნის ახალ საზოგადოებრივ მოდელს ანუ ახორციელებს უტოპიურ ჩანაფიქრს,მაგრამ ორგანიზებული სიკეთისა და ბედნიერების ძიებაში,ძალაზე დაყრდნობით ცვლის ადამიანთა ცხოვრებას,რაც თანდათანობით გადაიზრდება ქაოსსა და უბედურებაში და, საბოლოოდ,ორგანიზებული ბოროტების სახეს იღებს (რატიანი 2005:99-130). ლიდერის ტრანსფორმაცია გარდაუვალია: მისი აღმშენებლური ფუნქცია დამსჯელ და დამანგრეველ ფუნქციაში ტრანსფორმირდება. ს. ლ. ფრანკი აღნიშნავს: „უტოპიურ მოძრაობებს ყოველთვის იწყებენ თავდადებული ადამიანები, ანთებულნი ხალხისადმი სიყვარულით, რომლებიც მზად არიან თავიანთი სიცოცხლე გასწირონ მოყვასისათვის; ასეთი ადამიანები არა მარტო ჰგვანან წმინდანებს, არამედ, რაღაც თვალსაზრისით, ნაზიარებნი არიან კიდევაც სიწმინდესთან. მაგრამ თანდათან, სწორედ დასახული მიზნის პრაქტიკული განხორციელების მოახლოების გამო, ისინი ან თავად გარდაიქმნებიან სატანური ბოროტების ძალით შეპყრობილ ადამიანებად, ან, როგორც მემკვიდრეებს, ადგილს უთმობენ ძალაუფლების გარყვნილ და უსულგულო მაძიებლებს. ასეთია ყველა რევოლუციის პარადოქსული განვითარება, ყველა უტოპიური ჩანაფიქრის ცხოვრებისეულ წესად გარდაქმნის მცდელობა“ (ფრანკი 1992:54). ლიდერი ძალმომრეობის, ბოროტების პერსონიფიცირებულ ხორცშესხმად იქცევა, მონსტრად, რომელიც ხალხის ანუ დამორჩილებული მასის ხელოვნურ-პათეტიკური აღფრთოვანების ობიექტს წარმოადგენს.

როგორი შეიძლება იყოს ამგვარი პოლიტიკური სისტემის გავლენა კულტურაზე, ხელოვნებაზე, კონკრეტულად, ლიტერატურაზე?

თუ არ ჩავთვლით „მასების ხსნის“ იდეით ანთებული (თუ მოწამლული? – ი.რ.) ენთუზიასტების მცირე ჯგუფს, საბჭოთა იდეოლოგიის დამკვიდრება საზოგადოებრივი აზროვნებისა და ცხოვრების სფეროებში ემოციურ-ფსიქოლოგიური გავლენის გზით ხორციელდებოდა. გავლენის გამოხატვის სხვადასხვა ასპექტები შეიძლება ჩამოითვალოს. პირველ ყოვლისა, მწერლების იდეოლოგიური ზომბირება და, ტერორის გზით, მათი ჩაყენება დიქტატურის სამსახურში; როდესაც შიში ერთგვარი ჰერმესის ფუნქციას ასრულებს იერარქიულ სახელმწიფო მანქანასა და ხელოვნებას შორის, ხოლო, შედეგად, იქმნება ჭეშმარიტ მხატვრულ ღირებულებას მოკლებული იდეოლოგიზებული ტექსტები, როგორც **საბჭოთა დისკურსის** ლიტერატურული მოდელი. კლასიკური განმარტებით, „საბჭოთა დისკურსი არის ლინგვორიტორიკული ბუნების მქონე სოციოკულტურული ფენომენი“ (ვოროჟბიტოვა 2000:1). მისი

მენტალობის სოციოფსიქოლოგიურ გასაღებს კი, რასაკვირველია, წარმოადგენს ჰიმნი. ერთი მხრივ, ეს არის „ახალი დემოკრატიისა“ და მემარცხენე ინტელიგენციის დისკურსი, სადაც სიტყვა-ფიქცია დომინირებს სიტყვა-საგანზე; მეორე მხრივ, ეს არის „ზედაპირული დისკურსი“, რომელსაც არა აქვს სიღრმე და არ გააჩნია ნაციონალური ინდივიდუალობის განცდა. ამ დისკურსის ფარგლებში შეუძლებელია რაიმეს გაგება, არამედ მხოლოდ სიმულაცია; სიმულაციის რადიკალური გამოვლინება ლიტერატურაში იდეოლოგიზებული მაკულატურაა. ამ უკანასკნელის ტექსტუალიზებულ ფორმას კი **პროლეტარული დისკურსი** წარმოადგენს. პროლეტარული დისკურსი საბჭოთა დისკურსის არამარტო კლასიკური, არამედ – უტრირებული ლიტერატურული მოდელია, რომელიც „ობიექტივიზაციასთან აზროვნების შერეწყმის“ გზით ახდენს „პროლეტარული ფსიქოლოგიის ნორმალიზებას“ (გასტევი 1919:10) და რომლის სათავეებიც მე-19 საუკუნის II ნახევრის აგიტაციურ-პროკლამაციურ (ანტი)კულტურაში უნდა ვეძიოთ. პროლეტარული დისკურსი, შეიარაღებული ლოზუნგით „ჩვენ ახალ, ჩვენს ახალ სამყაროს ავაშენებთ“ (რაზე? ძველის ნანგრევებზე? – ი.რ.), იდეაბირთვის რეალიზების მიზნით, მხარს უჭერს სოციალური ინოვაციების რადიკალურ საშუალებებს, მათ შორის, ვანდალურსც კი – წამებას, მკვლელობას, განადგურებას, ზოგადად ტერორს, როგორც უმოკლეს გზას მასობრივის კულტივირებისაკენ: „ასეთ შემთხვევაში, აღარ არსებობს მილიონობით თავი, არის მხოლოდ ერთი საერთო თავი. შემდგომში ამგვარი ტენდენცია იწვევს ინდივიდუალური აზროვნების ლიკვიდაციას, იქცევა მთელი კლასის ობიექტურ ფსიქოლოგიად, რაც ვლინდება ფსიქოლოგიური ჩართვების, გამორთვების, გადართვების სისტემაში“ (გასტევი 1919:10). საბჭოთა დისკურსის აბრის ქვეშ ნებით თუ ძალით გაერთიანებული, მეტად თუ ნაკლებად რადიკალურად განწყობილი ავტორების კონცეპტუალური და ზნეობრივი პოზიცია ზედმიწევნით ნათლად გამოხატავს ინდივიდუალურობისა და ეროვნულობისაგან დაცლილი („ჩემი მისამართი არ არის არც ქუჩა და არც სახლი, არამედ – საბჭოთა კავშირი“) საბჭოთა რიტორიკის პრინციპებს.

თუმცა, ამავე პროცესს მეორე მხარეც მოეძებნება, საპირისპირო, აღნიშნული დაუმორჩილებელი უშიშრების – ნონკონფორმისტების ბრძოლით: მწერალი უპირისპირდება თავსმოხვეული ბედნიერების ზედაპირულ ილუზიას და ირჩევს შემოქმედებითი პროტესტის აქტიურ ფორმას, რის შედეგადაც ჩამოყალიბებას იწყებს **ანტისაბჭოთა დისკურსი.** ანტისაბჭოთა დისკურსის საწყის მოდელად, ალბათ, **მოდერნისტული მწერლობა** უნდა მივიჩნიოთ, მისი განსხვავებული ფორმებითა და შინაკადებით, ვინაიდან სწორედ მაღალი მოდერნიზმისათვის ნიშანდობლივი სწრაფვა რეპრეზენტაციული თავისუფლებისაკენ, ჭეშმარიტების ძიების და ინდივიდუალობის დამკვიდრების მხატვრული ტენდენციები წარმოადგენს მთავარ საშიშროებას საბჭოთა დემაგოგებისათვის. მოდერნიზმი ქართული ლიტერატურის განვითარების მთლიანი პარადიგმის ორგანული ნაწილია, ისევე როგორც ევროპული ლიტერატურისა. შესაბამისად, მასთან დაპირისპირება არამარტო იდეოლოგიური, არამედ – ანტიისტორიული და ანტიეროვნული ბრძოლის ანალოგია. ამიტომაც არ არის გასაკვირი, რომ ამ ბრძოლაში არ არსებობენ ავტორიტეტები – ცნება „მწერალი“ ჩანაცვლებულია ცნებებით „ჩვენიანი“ და „მტერი“, სადაც პირველი საბჭოთა დისკურსის მარკერია, ხოლო მეორე — ანტისაბჭოთა დისკურსისა. არანაკლებ საფრთხეს ქმნის **ავანგარდული ხელოვნება და ლიტერატურა**. მიუხედავად იმისა, რომ ავანგარდიზმი უარს ამბობს მაღალი მოდერნიზმისათვის ნიშანდობლივ „სულიერ პრობლემათა, ექსისტენციურ მიმართებათა მთელ სისტემაზე“ (წიფურია 2008:262), ის აქტიურად

რეალიზდება გამომსახველობითი ფორმების ექსპერიმენტულ მოდელებში: „არსი თავად გამომსახველობაშია... მოდერნიზმის მუდმივი მაძიებლობის იდეა აქ მხატვრული გამოსახვის გზის მაძიებლობის სახით შენარჩუნდება და მუდამ ახალი, ანუ მიღებულ ფორმასთან დაპირისპირებული მხატვრული ფორმის ძიებად იქცევა“ (წიფურია 2008:262). რაც არასტანდარტულია, ის ეწინააღმდეგება „საღ აზრს“, ხოლო რაც ეწინააღმდეგება „საღ აზრს“ ის – ანტისაბჭოთაა. გამოვუცხადოთ მათ „საზოგადოებრივი ზიზღი“!

თუ შევაჯამებთ ყოველივე ზემოთ თქმულს, მივალთ დასკვნამდე, რომ ლიტერატურული დისკურსის ოპოზიციური მოდელი **საბჭოთა დისკურსი / ანტისაბჭოთა დისკურსი** წარმოადგენს განსხვავებულ პასუხს ერთსა და იმავე პროცესზე, რომელიც მხოლოდ შოკურ თერაპიას შეიძლება შეედაროს: ლიტერატურული დისკურსის ორივე ფორმა მაქსიმალურად არის გააქტიურებული გასული საუკუნის 20-30-იან წლებში, სწორედ მაშინ, როდესაც კომუნიზმი უტოპიური ოცნებიდან რეალიზებული პროექტის სახით ყალიბდება.

ახალგაზრდა საბჭოთა წყობილება გაშლილი ფრონტით მკვიდრდებოდა იძულებით გაერთიანებული ქვეყნების ტერიტორიებზე; სპეციფიკური საბჭოთა ნარატივის სივრცეში, სხვა პოლიტიზებული ტერმინების გვერდით, საპატიო ადგილი ეჭირა ცნებებს – „საბჭოთა მწერლობა“, „სოციალისტური რეალიზმი“, „საბჭოთა კრიტიკული სკოლა“, რომლებიც ზედმიწევნით კარგად გამოხატავდა იდეოლოგიის ნიშნით მარკირებული ლიტერატურის პრიორიტეტულობას და განსაკუთრებულ პრივილეგიებსა და პატივს ჰპირდებოდა მუზის მსახურებს. ერთი მხრივ – შიში, მეორე მხრივ – სტაბილური კეთილდღეობის გარანტია ძლიერი ბიძგი აღმოჩნდა მათთვის, ვინც ნაკლებად ფიქრობდა საუკუნო დიდებაზე. იქმნებოდა დითირამბული ლექსები და ოდები საბჭოთა ქვეყნის მესაჭეებზე; იწერებოდა სქელტანიანი რომანები საბჭოთა ადამიანების კოლექტიურ შრომასა და შრომით გმირობებზე, ძმობის, ერთობისა და თანასწორობისათვის მებრძოლი ხალხის ცხოვრებაზე და მათ დაუნდობელ ბრძოლაზე ჯერ კიდევ შემორჩენილ ბურჟუა-არისტოკრატებთან; საბჭოთა კრიტიკა ხოტბას ასხამდა ამგვარ ლიტერატურულ ექსპერიმენტებს და ამასაც არ სჯერდებოდა: უმოწყალოდ ასახიჩრებდა იშვიათობად ქცეული ხარისხიანი მწერლობის ინტერპრეტაციას. ამგვარი არასწორი, მიუღებელი ინტერპეტაციის მსხვერპლად არაერთი ქართველი მწერლის საეტაპო მნიშვნელობის მქონე ტექსტი იქცა. საშუალო ნიჭისა და შესაძლებლობის ავტორებმა კარგად აუღეს ალღო მიმდინარე პროცესს, თუმცა, ბზარი მეტრებსაც შეეპარათ. მიზეზად ძნელად თუ დავასახელებთ გულწრფელ ნდობას საბჭოთა იდეოლოგიური კურსისადმი და, მით უმეტეს, აღფრთოვანებას. მიზეზი, უპირატესად, იყო შიში, ჩვეულებრივი, ადამიანური შიში, რომელიც განსაზღვრავდა მორჩილებას ლიდერისა და სახელმწიფო სტრუქტურისადმი. მაგრამ, არც შიშს ჰქონდა ცალსახა დატვირთვა: შემოქმედთა გარკვეულ ნაწილს სწორედ შიში აგრძნობინებდა ემპირიული რეალობის აბსურდულობას, აძლიერებდა პროტესტის განცდას და მაკოორდინებელ როლს ასრულებდა ალტერნატიული დისკურსის გამომუშავების საქმეში.

როგორი იყო ხელისუფლების რეაქცია ალტერნატიულ ლიტერატურულ დისკურსზე?

მწერალი მარტივად ცხადდებოდა „მტრად“, ხოლო მისი შემოქმედება – ანტისახელმწიფოებრივ მოღვაწეობად, რასაც ყოველთვის ერთი დასასრული ჰქონდა: დასჯა. და ამ მიზეზით დასჯილ ქართველ მწერალთა საკმაოდ ვრცელი ჩამონათვალი შეიძლება გაკეთდეს. მაგრამ ვითარების ტრაგიზმს, ასეთ შემთხვევაში, ქმნის

არამარტო ცალკეული ადამიანების ბედის მსხვრევა, არამედ ლიტერატურული პროცესის მთლიანი პარადიგმის წყვეტა, რასაც, როგორც წესი, ხანგრძლივი კულტურული რეაბილიტაცია ესაჭიროება.

ამრიგად, ტოტალიტარული რეჟიმების პირობებში მხატვრული ლიტერატურის საკმაოდ დიდი სივრცე სახელმწიფო სისტემის ტრუბადურთა „შედევრებითაა“ ამოვსებული, რომლებიც, სამწუხაროდ, მხოლოდ ქრონოლოგიური და რაოდენობრივი თვალსაზრისით არიან მნიშვნელოვანნი: დაიწერა ამ დროს და ამდენი, თემა – თითქმის იდენტური. მაგრამ მხატვრული ლიტერატურა ვერ შეფასდება ვერც მხოლოდ ქრონოლოგიური და ვერც მხოლოდ რაოდენობრივი თვალსაზრისით, შეფასების ერთ-ერთი მთავარი კრიტერიუმი, კონცეპტუალურ და მხატვრულ ინოვაციებთან ერთად, ინტელექტუალური თავისუფლების ხარისხია, რომლის დეფიციტსაც ცალსახად განიცდიდა საბჭოთა საზოგადოება.

ანტისაბჭოთა ლიტერატურული დისკურსი განსხვავებული მეთოდებით იკვალავდა გზას, თუმცა, არჩევანი მწირი იყო: ტრადიციულად, არსებობდა ბრძოლის პირდაპირი და ირიბი გზები. პირდაპირი გზა, რასაკვირველია, განსაკუთრებული სიმამაცის მქონე შემოქმედთა ხვედრი იყო: მწერლები მიდიოდნენ მსხვერპლზე, ვინაიდან მიაჩნდათ, რომ ყველა სხვა გზა ან კომპრომისი იყო, რომელსაც ისინი ვერ დაუშვებდნენ, ანაც – არსებობის გახანგრძლივების გაუმართავი მექანიზმი. შესაბამისად, მონური საზოგადოების „იდეალური ტიპის“ წინააღმდეგ ამბოხებული არაერთი მწერალი შეგნებულად შეგებებია დახვრეტას, გადასახლებას, ანაც – თვითმკვლელობას. პრობლემის „გადაჭრის“ ეს სამივე ფორმა შინაარსობრივად იდენტური გახლდათ, განსხვავებას მხოლოდ განხორციელების სტრატეგია ქმნიდა. მწერალი თავად იყო ტრაგიკული პერსონაჟი, რომელიც მხვერპლად ეწირებოდა საკუთარ პრინციპებს.

ირიბი გზებით სარგებლობა კი მაშინ „ისწავლეს“ მწერლებმა, როდესაც თავად საზოგადოებამ იწყო გამოსვლა შოკური მდგომარეობიდან, ანუ – იწყო იძულებითი ადაპტაცია კონტექსტთან; ტოტალიტარული პოლიტიკური მმართველობა გარდაუვალ ისტორიულ რეალობად, ხოლო მისგან თავის დაღწევა ხანგრძლივ პოლიტიკურ პროცესად იქნა შეფასებული. ანტისაბჭოთა ლიტერატურული დისკურსის ეს მოდელი **ნიღბის ეფექტით** მუშობს და კონცეპტუალურად შეიძლება შეფასდეს, როგორც „ირიბად ნასროლი ქვების“ სტრატეგია, თუმცა ის უფრო პარტიზანულ ბრძოლას ჩამოჰგავს აღნიშნულს პრინციპით „ვიჩქაროთ ნელა“. მწერლები იბრძვიან მათ ხელთ არსებული ყველა იარაღით – სატირით, ალეგორიით, ირონიით, აბსურდით; იბრძვიან საკუთარ ტერიტორიაზე და მის გარეთ – ემიგრაციაში, ღიად და – იატაკქვეშეთში. ყველა გზა ეფექტურია მიზნის მისაღწევად, თუმცა, ასეთ შემთხვევაში მწერალი თავად აღარ არის ტრაგედიის პერსონაჟი, არამედ მხოლოდ ტრაგიკოსია, რომელიც ცდილობს, მითისქმნადობის მძაფრი პროცესით ჩაანაცვლოს რეალობა.

უდაოდ საინტერესოა ერთი გარემოება: ანტისაბჭოთა ლიტერატურული დისკურსი, გამომდინარე რეპრეზენტაციული მოდელების მუდმივი ძიებებიდან, საბჭოთა პერიოდის ლიტერატურის ჟანრული მრავალფეროვნების გენერატორადაც გვევლინება. მაგალითად, ისეთი მნიშვნელოვანი ლიტერატურული ჟანრები, როგორიცაა **ლიტერატურული ანტიუტოპია, მითო-რეალისტური რომანი** ან **სატირული ნოველა** ანტისაბჭოთა დისკურსისათვის იდეალურ ჟანრულ მოდელებად შეიძლება მივიჩნიოთ. ცხადია, არ ვამტკიცებთ, რომ ამ ჟანრების გენეზისი საბჭოთა იდეოლოგიას უკავშირდება, თუმცა, ჩვენი კვლევის ამ ეტაპზე, ცალკეულ შემთხვევებში, არც გამოვრიცხავთ ამგვარ დასკვნას.

რამდენად მყარი ან ფლექსიური იყო საბჭოთა ეპოქის ლიტერატურული დისკურსი?

ლიტერატურული დისკურსის სიმყარესაც და ფლექსიურობასაც, ცხადია, კონტექსტი განაპირობებს. როდესაც პროცესი ხანგრძლივია, ანუ ტოტალიტარული მმართველობა თითქმის საუკუნეს ითვლის, ის, რასაკვირველია, განსხვავებულ პერიოდებს მოიცავს: მოინიშნება მეტად და ნაკლებად რადიკალური, შედარებით ლიბერალური, ინერტული, ან პირიქით, გააქტიურებული და სხვა ტიპის პერიოდები. მიუხედავად იმისა, რომ ყოველი მათგანი სერიოზულ ზიანს აყენებს ლიტერატურული თავისუფლების იდეას, საბჭოთა ეპოქის ლიტერატურული დისკურსის ფლექსიურობა ეჭვგარეშეა. ამის ნათელ მაგალითს წარმოადგენს ჯერ **„სამამულო ომის“**, ხოლო მოგვიანებით ე. წ. **„დათბობის პერიოდის“**, ანუ 50-60-იანი წლების ლიტერატურა.

სამამულო ომის პერიოდში საბჭოთა დისკურსის ყველაზე წარმატებული ფუნქციური და სტილური რეალიზაცია **საბჭოთა პუბლიცისტური დისკურსია**. თუმცა, ამ ტიპის დისკურსშიც შეიძლება გავარჩიოთ განსხვავებული პლასტები: **ოფიციალური პრესა**, როგორც საბჭოთა იდეოლოგთა პოზიციის გამოვლინება (რადიორეპორტაჟები – რად ღირდა თუნდაც ლევიტანის ცნობილი ტემბრი და დრამატული ტექსტები); ავტორიტეტული მწერლების მხატვრულად დახვეწილი **პატრიოტული ტექსტები**, რომლებშიც გამოხატული იყო გულწრფელი თანადგომა საერთო-ეთნიკური პრობლემისადმი; დაბოლოს, მწერლების **ეპისტოლური ტექსტები – პირადი ჩანაწერები ან მიმოწერა**, სადაც იგრძნობოდა განხეთქილება ოფიციალურ პოზიციასა და რეალურ მდგომარეობას შორის. თუმცა, საერთო ფიზიკური საშიშროების განცდის მიზეზით, ეს, ალბათ, არის ანტისაბჭოთა დისკურსის იატაკქვეშეთის პერიოდი, როდესაც ის შედარებით ფრაგმენტულ ხასიათს იღებს, სამაგიეროდ კი, წარმატებით ხორციელდება განვრცობილი საბჭოთა მენტალური კორელატის **homo sovieticus**-is ჩამოყალიბება.

სრულიად განსხვავებულ სურათს იძლევა 50-60-იანი წლების, ე.წ. „ოტტეპელის“ ხანა. თუ 50-იან წლებში, საბჭოთა იდეოლოგიის სამსახურში გაჭაღარავებული ავტორები გრძნობენ საკუთარი ტექსტების გადაფასების საჭიროებას, 60-იანი წლებიდან, თითქმის ოცდაათწლიანი ინტერვალის შემდეგ, დაუფარავად იზრდება დასავლური ლიტერატურული ტენდენციების ზეგავლენა. 20-30-იანი ქართველი მოდერნისტების განწირული თაობის ფონზე, ქართველი სამოციანელები გაცილებით პრივილეგირებულად გამოიყურებიან. ანტისაბჭოთა დისკურსის ეს პროდასავლური მოდელი, ცხადია, პოლიტიკური ლიბერალიზაციის შედეგია: თუ რკინის ფარდის მიღმა დანახულმა სამყარომ საბჭოთა ლიდერების სახლებში ამერიკული მარლბოროებითა და სხვა „იმპორტული“ (საბჭოთა ტერმინია) საქონელით შეაღწია, ლიტერატურას დასავლური მიმდინარეობებისა და კონცეფციებისათვის „თვალის შევლების“ შესაძლებლობა მისცა. **ანტისაბჭოთა ლიბერალური დისკურსი** ჰემინგუეისეული თემებითა და თამამი ნეორეალისტური ექსპერიმენტებით შემოიჭრა საბჭოთა ქვეყნების ტერიტორიებზე და თან მოიყოლა რომანტიკული ოცნებები მეგობრობაზე, გულახდილობაზე, ურთიერთობების სიფაქიზეზე, თავისუფლებაზეც კი! როგორც კი ყინულის დნობამ საშიში სახე მიიღო, საბჭოთა ლიდერებს კვლავ გაუაქტიურდათ უცხო ხილის აკრძალვის ინსტიქტი. მძაფრდება საბჭოთა ხელისუფლების აგრესია ყოველგვარი სიახლისადმი, რაც, ერთი მხრივ, იძენს უკიდურესად ხელოვნურ ხასიათს, ხოლო, მეორე მხრივ, არღვევს კომუნიკაციის ელემენტარულ ნორმებს. შედეგად, მწერალი, როგორც ინფორმაციის ერთ-ერთი ყველაზე კვალიფიცირებული მომხმარებელი, განიცდის ინფორმაციულ დეფიციტს.

ამ ვითარების მთელი პარადოქსი ისაა, რომ ხელოვნური სტრუქტურის კვლავშექმნის პროცესში რადიკალური ხასიათი შეიძინა უკვე არა საბჭოთა დისკურსმა, როგორც ეს მოხდა 30-40-იან წლებში, არამედ ანტისაბჭოთა დისკურსმა, რომლის ტექსტუალურ გამოვლინებად **დისიდენტური დისკურსი** იქცა. ან იქნებ ეს არცაა პარადოქსი და რეჟიმის დასასრულისაკენ ლოგიკური სვლის კულტურული გამოვლინებაა?

შექმნილ ვითარებაში ლიტერატურული სისტემა არაორდინარულად დანაწევრდა. გამოიკვეთა შემდეგი მოდელები: **სუბიექტივისტური დისკურსი** („სხვაგვარად" მოაზროვნენი), როგორც ანტისაბჭოთა დისკურსის სიღრმისეული მოდელი; **რადიკალური დისკურსი** (დისიდენტები), როგორც ანტისაბჭოთა დისკურსის უტრირებული მოდელი; **ადაპტირებული დისკურსი** (კონფორმისტები), როგორც ანტისაბჭოთა და საბჭოთა დისკურსების ინტელექტუალური მორიგების მცდელობა; **ნეიტრალური დისკურსი** (ჩაურევლები), როგორც ანტისაბჭოთა დისკურსის პასიური მოდელი, რომელიც შინაგანად ენათესავება სუბიექტივისტურ დისკურსს, თუმცა განსხვავდება მისგან პოზიციის აქტივობის თვალსაზრისით; და, რასაკვირველია – **მოდერნიზებული საბჭოთა დისკურსი** (წინდახედული აპოლოგეტები), როგორც საბჭოთა ხელისუფლების ახალი დასაყრდენი. ამგვარი დიფერენციაციის საფუძველი უკვე არის არამარტო იდეოლოგიური ანტაგონიზმი დისკურსებს შორის ან თუნდაც ლიტერატურული პროდუქციის ხარისხობრივი მაჩვენებლები, არამედ მწერლების პოზიცია, როგორც სოციალური იდენტიფიკაციისა და კომუნიკაციის ფორმის გამოვლინება. მიუხედავად გარეგნული სიმშვიდისა, დისკურსის მონიშნული მოდელების თანაარსებობა, ვფიქრობთ, საშიში ისტორიული გამოცდილება იყო, საკმაოდ არასასურველი სოციალური და კულტურული პერსპექტივით, თუმცა, საბედნიეროდ, საქართველოსათვის ის მალევე დასრულდა, 1978 წლის 14 აპრილს; თუკი შევუდგებით საბჭოთა პერიოდის ქართული ლიტერატურული დისკურსის დესტრუქციის დასაბამის ძიებას, რასაკვირველია, 1978 წლის 14 აპრილს მოვნიშნავთ. ეს დღე მრავალი თვალსაზრისით იყო უმნიშვნელოვანესი მოვლენა საქართველოს ისტორიაში და, მათ შორის, ქართული ლიტერატურული დისკურსის ტრანსფორმაციის თვალსაზრისითაც. ცხადი გახდა, რომ საზოგადოების მოქალაქეობრივი ნება, თუკი ის მომწიფებული და მოტივირებულია, უფრო ძლევამოსილია, ვიდრე ნებისმიერი სახელმწიფოებრივი მანქანა. 80-იანი წლებიდან ლიტერატურული დისკურსი, ისევე როგორც თავად პოლიტიკური რეჟიმი, ახალი სტატუსით განაგრძობს არსებობას, თუმცა, ეს უკვე სხვა ნარკვევის თემაა.

დაბოლოს, მონობა ყოველთვის და ყველა დროში შეიძლება აირჩიოს მწერალმა, მაგრამ, მთავარია, რომ ეს იყოს ნებაყოფლობითი და არა იძულებითი არჩევანი. გამოსავალს ტოტალიტარიზმის ჩიხიდან მხოლოდ ნონკონფორმისტები პოულობენ იმ ისტორიული გარანტიით, რომ ჭეშმარიტი ლიტერატურული სახეების გადარჩენას უკიდურესად ტირანულ ვითარებაშიც კი არ ემუქრება საფრთხე, ვინაიდან ღირებულს გადაარჩენს დრო და არა ცალკეული ადამიანების ნება-სურვილი, როგორი წარმატებული დიქტატორებიც არ უნდა იყონ ისინი.

დამოწმებანი:

გასტევი 1919: Гастев А. О тенденциях пролетарской культуры. // Пролетарская культура, 1919, №9.

ვოროჟბიტოვა 2000: Ворожбитова А. А. «Официальный советский язык» периода великой отечественной войны: лингвориторическая интерпритация // htpp:// www.philology.ru /linguistics 2/vorozhbitova-00.htm

რატიანი 2005: რატიანი ი. ქრონოტოპი ანტიუტოპიურ რომანში. ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის ინტერპრეტაციისათვის. თბ.: 2005.

ფრანკი 1992: Франк С. Л. Смысл жизни. -Минск.: Полифакт, 1992.

წიფურია 2008: წიფურია ბ. პოსტმოდერნიზმი // ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები. თბ.: 2008.

Irma Ratiani

The Models of Literary Discourse within Soviet Totalitarianism

Summary

Keywords: Soviet totalitarianism, literary discourse, Soviet discourse, Anti-Soviet discourse.

The aim of this paper is to discuss and analyze structural models of literary discourse being captured within the frameworks of Soviet totalitarian regime.

Literature is a conceptual reflection on ongoing processes; Context, serving as a background for the formation of a literary text, is reflected on conceptual and expressive layers of the same text. If we take into consideration intrinsic longing of literature towards intellectual and representative freedom we can vividly envisage the obstacle emerging between a literary text and real context under the conditions of totalitarian regime. The creation of ideological diktat, as a violent governing system, is the ultimate sign of totalitarianism as well as formation and establishment of clichés, which limits the boundaries of literary freedom to a great extend. The 1920s can serve as an illustration, when modernistic tendencies established in Georgian literature became in conceptual antagonism with the ideological principles of Soviet diktat. The policy marked by destruction of spiritual values opposed literary process marked by inner, spiritual quest, which in itself reflected precisely the crisis of the epoch, the general scepticism and nihilism that reigned in the society oppressed by intellectual terror. The opposition between totalitarian regime and artistic-literary thinking existed for decades and formed important stages in the history of Georgian culture.

Under such circumstances, from the standpoint of the analysis of literary studies, emphasis is made not only on the evaluation of conceptual and motivational models of a text – but the revealing of literary discourse reaction on intellectual terror, systematization of those structural models, which are offered by extended literary materials; in addition, the establishment of the link between conceptual-motivational and structural models of literary discourse is also important, realizing how tight or loose this link is. The process is symptomatic and entails a wide cultural area.

Soviet union represented a symbol of artificial historical and cultural eclecticism, however incompatibility was successfully masked by the proper functioning of hyper-tropic state machine and the principle of the centralization of the authorities: an individual's need is shared by everyone, what is rule for one, is for everyone, an individual's lifestyle should be accepted by every single person – the decision was made unanimously by the centre; nationality, history, tradition, thinking and longing are details of marginal value against the background of red Soviet marker.

Is the interior of this artificial system as naïve as a façade? Obviously not.

Brave revolutionists had developed as cynics and fanatics, and the concept of a leader acquired an ambivalent and ambiguous meaning. Leader turned into the personification of oppression, cruelty, a monster representing artificial-pathetic object of admiration for the crowd or in other words, subordinate mass.

What kind of impact can such political system have on art, in particular, on literature?

The paper deals with different aspects of this influence: ideological pressure on writers and obliging them to be in the service of dictate by means of terror; formation of Soviet Discourse and creation of its radical model - Proletarian Discourse; establishment of concepts like – "Soviet Writing", "Social Realism", "Soviet School of Criticism";

The second side of the process is also presented: the struggle of non-conformists when the writer opposes surface illusion of happiness and chooses an active form of creative protest, resulting in the formation of Anti-Soviet discourse. A new concept – "writer – people's enemy" is being established.

Also, the problem of the relationship of Soviet and Anti-Soviet literary discourses towards context and its different stages of development and different forms are discussed in the paper: the Discourse of War; Soviet Publicist: official press, patriotic texts, epistolary writing; Pro-Western Liberal Discourse; Subjective Discourse; Dissident Discourse and etc.

The ending of the Soviet period in the history of Georgian literature is also stated.

კონსტანტინე ბრეგაძე

ვუძღვნი გრ. რობაქიძის მემკვიდრეობის მოამაგის, ბ-ნ ავთო ჩხიკვიშვილის ხსოვნას

გრიგოლ რობაქიძის რომანების პოეტიკა

ცნობილია, რომ გრიგოლ რობაქიძის (1880-1962) რომანების პოეტიკის ბაზისს ქმნის მითოლოგიური დისკურსი – მითოსური პარადიგმები და მითო-პოეტური სახისმეტყველება. ამ თვალსაზრისით ურიგო არ იქნება გავიხსენოთ თავად რობაქიძის შემდეგი დებულება, რომელიც მან ჩამოაყალიბა წერილში „სათავენი ჩემი შემოქმედებისა“ (აღსანიშნავია, რომ თავად ეს წერილი კონცეპტუალური ხასიათისაა და რობაქიძის შემოქმედების თავისებური გასაღებია):

„ვისაც *სიმბოლო* და *მითოსი* არ ესმით, იგი ჩემს შემოქმედებას ვერ გაიგებს. ვგულისხმობ *მკვლევარს* და არა *მკითხველს*. მკითხველი ხშირად უშუალო განცდით უფრო ღრმად წვდება რომელიმე ნაწარმოებს, ვიდრე აპარატებით დამძიმებული მკვლევარი“ (რობაქიძის კრებული... 1996: 81).

აქედან გამომდინარე, რობაქიძის რომანების პოეტიკა a priori ემყარება *შინაგანისა* და *გარეგანის* დიალექტიკურ ურთიერთმიმართებას. კერძოდ, რომანებში ასახული ისტორიულ-ემპირიული სინამდვილე (გარეგანი) იმთავითვე გულისხმობს თავის მეტაფიზიკურ-მითოსურ ძირებს (შინაგანს) და პირიქით. რომანის ნარატიულ ასპექტში მუდმივი მონაცვლეობაა *ემპირიულისა* და *ტრანსცენდენტურის*, *ფიზიკურისა* და *მეტაფიზიკურის*, *ისტორიულისა* და *მითოსურის*, ისინი ურთიერთში გადადიან, ურთიერთგამომდინარეობენ და ერთ დიალექტიკურ მთლიანობას ქმნიან, რაც რობაქიძის რომანების ტექსტებში უპირველესყოვლისა მიღწეულია მითოსური არქეტიპების პოეტური რეცეფციის, ანუ, საკუთარი მითოსური სახისმეტყველების საფუძველზე.

შინაგანისა და *გარეგანის* ეს კორელაცია რომანის პერსონაჟებსა და მათ ურთიერთმიმართებებზეც ვრცელდება: ისინი ერთდროულად არიან ემპირიული და მითოსური სუბიექტები, მათი ემპირიულ-ფიზიკური „მე-ს“ საფუძველია მითოსურ-მეტაფიზიკური „მე“. რომანის პერსონაჟთა ემპირიულ-ყოფით ურთიერთობათა მიღმა იმთავითვე მოცემულია მითოსური პარადიგმები: მაგ., რომან „ჩაკლული სულის“ პროტაგონისტების, *თამაზ ენგურისა* და *ნატას* ყოფითი, დროსა და სივრცეში მოცემული ურთიერთტრფობის ისტორია ამავდროულად უნდა გავიაზროთ როგორც მითოსური, ზედროული და ზესივრცული ტრფობის ამბავი, რამდენადაც მათი ურთიერთობის სახისმეტყველებითი საფუძველია ერთი მხრივ იშთარ-თამუზის, ხოლო მეორე მხრივ ადამ-ევას მითოსური პარადიგმები (ჯანჯიბუხაშვილი 2003: 133-139). სატრფოს (ნატას) მხატვრული სახე აქ უკვე გვევლინება ტრანსცენდენტურ-პარადიზული ყოფიერების სიმბოლოდ, ხოლო მისადმი ტრფობა ალეგორიულად განასახიერებს შემმეცნებელი „მე“-ს ინიციაცის გზას სულიერი სრულყოფისა და საღვთო ყოფიერების დამკვიდრებისაკენ. აქვე უნდა ითქვას, რომ რობაქიძის რომანების მითოსური სახისმეტყველება ძირითადად ეფუძნება ბიბლიურ, შუამდინარულ, წინააზიურ-ირანულ, და, რა თქმა უნდა, ქართულ მითოსს (იხ. „გველის პერანგი“, „ჩაკლული სული“, „მეგი, ქართველი გოგონა“, „ქალღმერთის ძახილი“, რომანი-ფრაგმენტი „ფალესტრა“).

რომანებში მითოსური არქეტიპების თვალსაზრისით საინტერესოა თავად რობაქიძის შენიშვნა, სადაც იგი პირდაპირ მიუთითებს საკუთარი შემოქმედებითი მეთოდის, ანუ რომანების ტექსტებში *შინაგანისა* და *გარეგანის* კორელაციის შესახებ: „ჩემი რომანი „*მეგი*“ ერთგვარი ცდაა რეალურ ქალწულში კოლხელი მითიური ქალის განცხოველებისა: მედეასი. ივლიტე ის არის, რაც დალია, დალი ის არის, რაც ივლიტეა. კავალა ის არის, რაც ამორძალია. ამორძალი ის არის, რაც კავალაა“ (რობაქიძის კრებული... 1996: 233; ბაქრაძე 1999: 103).

ამგვარად, შეიძლება ითქვას, რომ რობაქიძის რომანების ნარატიულ ასპექტში *ფიზიკური* გადადის *მეტაფიზიკურში*, *ისტორიული – მითოსურში*, და პირიქით. ტექსტში მუდმივი მონაცვლეობაა ამ ორ ინტენციას შორის.

ამიტომაც, შემთხვევითი არაა, რომ რობაქიძის რომანების პოეტიკის მსოფლმხედველობრივ-ფილოსოფიურ და ესთეტიკურ საფუძვლებს ქმნის ერთი მხრივ ი.ვ. გოეთეს *პირველფენომენის* (Urphänomenlehre) მოძღვრება, მეორე მხრივ, ფრ. ნიცშეს კონცეპტი *მარადიული დაბრუნების* (die ewige Wiederkehr) შესახებ (თუმცა, ნიცშეს ეს კონცეპტი რობაქიძესთან ძირეულადაა შეცვლილი და ახლებურადაა ინტერპრეტირებული სწორედ გოეთეს პირველფენომენის კონცეპტის ჭრილში), ვინაიდან გერმანელ მოაზროვნეთა ეს კონცეპტები იმპლიციტურად გულისხმობენ ყოფიერების მითო-ფილოსოფიურ გააზრებას. წერილში „ჩემი ცხოვრება“ რობაქიძე სწორედ ამ გარემოებაზე მიანიშნებს:

„გოეთეს მოძღვრება თაურფენომენის შესახებ ჩემთვის საგანთა შემეცნების საფუძვლად იქცა. სინამდვილის ხედვა ჩამოყალიბების პროცესსა და მთელის დინებაში, და არა ცალკეულ მომენტებში – განა *ძწერლისა* (ხაზი ჩემია – კ. ბ.) და მოაზროვნის უმაღლესი ამოცანა არაა? [...] არა ერთეულის მარადიული დაბრუნება თავის თავისაკენ, არამედ ერთეულში მარადიულის დაბრუნება თავის თავისაკენ. შემდეგში ამ შეცნობამ ხორცშესხმა ჰპოვა ჩემ რომან „გველის პერანგში“ (და არა მარტო აქ, არამედ რობაქიძის ყველა რომანში – კ. ბ.)“ (რობაქიძე 1994: 226, 228).

იგივე ინტენცია განვითარებულია ესსეში „თაურშიში და მითოსი“ („Urangst und Mythos“) ონტოლოგიური ესსეების კრებულიდან „დემონი და მითოსი“ (გერმ. 1935):

„სავსებით არამართებული ჩანს მარადიული კვლავმობრუნების ამგვარი (ე. ი. ნიცშესეული – კ. ბ.) გააზრება: არა ცალკეული უბრუნდება თავისთავს მარადიულად, არამედ მარადიული უბრუნდება თავისთავს ცალკეულში, ე. ი. თაურსაწყისი. იგია ამ ქვეყნად ყველა მოვლენის თაურმითოსი. მაგრამ როგორ უნდა იქნას შეცნობილი ეს უმაღლესი ფაქტი? მხოლოდ საგნობრივი მჭვრეტელობით. თუმცა მითოსური ხილვით საგანთა ჭვრეტის ნიჭი უკვე დიდი ხანია დაკარგულია და მომაკვდინებლად ცივი ცნებები კი აქ საბოლოოდ გვიმტყუნებენ. საბედნიეროდ ამ თვალსაზრისით დასავლეთში ერთი დიდი გამონაკლისი მაინც არსებობს: გოეთე“ [თარგმანი სტატიის ავტორს ეკუთვნის – კ. ბ.] (რობაქიძე 1935: 38).

აქედან გამომდინარე, ინტერპრეტის უპირველესი ამოცანაა რობაქიძის მხატვრულ ტექსტებში საკუთარ ჰერმენევტიკულ წიაღსვლებს სწორედ გოეთეს *პირველფენომენის* თეორია და ამ თეორიის ჭრილში რობაქიძის მიერ ინტერპრეტირებული ნიცშეს *მარადიული დაბრუნების* კონცეპტი დაუდოს საფუძვლად, რათა, თუკი ფრ. შლაიერმახერს დავესესხებით, მოხდეს „ყოველგვარი გაუგებრობის თავიდან აცილება“ („um jeden Mißverstand zu vermeiden“). კერძოდ, აქ *გაუგებრობების აცილებაში* მხედველობაში მაქვს საფრთხე, თავისებური ჰერმენევტიკული ცთომილება, როცა

რობაქიძის შემოქმედება შესაძლოა რეციფირებულ იქნას მხოლოდ როგორც ე. წ. *მიწისა და სისხლის ლიტერატურა* (Blut - und Bodendichtung), ვინაიდან რობაქიძის ცხოვრების ერთი მონაკვეთი, კერძოდ მისი 1933-1945 წ.წ. ნაცისტურ გერმანიაში ცხოვრება, მოღვაწეობა და ამ პერიოდში აქ გამოცემული რომანები (არადა მისი რომანების უმეტესობა სწორედ ამ პერიოდში გამოიცა გერმანულ ენაზე) პრიმიტიული ინტერპრეტაციული მიდგომებისათვის სრულიად საკმარისი აღმოჩნდეს, რათა რობაქიძის შემოქმედება მიაკუთვნონ ე. წ. *სისხლისა და მიწის ლიტერატურასა და ნაცისტურ იდეოლოგიას*. ამ შემთხვევაში ჭეშმარიტი ინტერპრეტი ცხადია უნდა გამიჯნოს რობაქიძის რომანების ტექსტების დრო-სივრცეზე მიბმულობის პერსპექტივიდან ინტერპრეტაციას: კერძოდ, აქ მხედველობაში მაქვს რობაქიძის ტექსტების სხვა იდეოლოგიზებული ტექსტების პერსპექტივიდან ინტერპრეტაცია, იქნება ეს საბჭოთა სინამდვილეში, თუ ნაცისტურ სინამდვილეში შექმნილი კრიტიკული თუ პოზიტიური იდეოლოგიზებული რეცენზიები რობაქიძის ტექსტებზე.

მსგავს გაუგებრობას ინტერპრეტი კი მხოლოდ მაშინ აირიდებს, თუკი მარჯვედ გამოიყენებს *ჰერმენევტიკული წრებრუნვის მეთოდს* და მისთვის რობაქიძის რომანების ინტერპრეტაციისას ამოსავალი იქნება რობაქიძის შემოქმედების ჩემს მიერ ზემოთ უკვე აღნიშნული ფილოსოფიურ-მსოფლმხედველობრივი საფუძვლები – *პირველფენომენისა* და *მარადიული დაბრუნების* კონცეპტები, მით უმეტეს, თავად რობაქიძე დაბეჯითებით ხაზს უსვამს ამ გარემოებას:

„გოეთეს მოძღვრება თაურფენომენის შესახებ ჩემთვის საგანთა შემეცნების საფუძვლად იქცა. სინამდვილის ხედვა ჩამოყალიბების პროცესსა და მთელის დინებაში, და არა ცალკეულ მომენტებში – განა მწერლისა და მოაზროვნის უმაღლესი ამოცანა არაა?“ (რობაქიძე 1994: 226).

აქედან გამომდინარე, რობაქიძესთან მითოსური პარადიგმები და მითოსური საზისმეტყველება (ზოგადად მითოსური დისკურსი) რომანების ტექსტების უბრალო ტროპულ-მეტაფორული სამკაული კი აღარ არის, არამედ მისი მხატვრული ტექსტების უცილობელი ონტოლოგიაა. ამიტომაც, რობაქიძის რომანების პოეტიკა იმთავითვე მითოსურ, ანუ პირველფენომენისეულ პარადიგმებსა და არქეტიპებს ეფუძნება, რათა მოხდეს ამ პირველფენომენების სრულყოფილი წვდომა პოეტური სიტყვის ძალით. ამგვარი მხატვრული ტექსტი კი უკვე წმინდად ესთეტიკური ფენომენი კი აღარ არის, არამედ *ცოცხალი, მაგიური*, თავისებური *„საკრალური“* ტექსტია, რომელშიც მოცემულია ყოფიერების, მისი თაურსაწყისების მუდმივი, დაუსრულებელი ჰერმენევტიკა. აქ რობაქიძის მხატვრული ტექსტი ფუძნდება როგორც თავისებური *ონტოტექსტი*, რომელიც არის არა *ტექსტი თავისთავად (an sich)*, როგორც, ვთქვათ პოსტმოდერნისტული მხატვრული *„წმინდა“* ონტოტექსტი, რომელსაც არანაირი ან თითქმის არანაირი მიმართება არ გააჩნია ყოფიერებისა და მისი პირველსაწყისებისადმი, არამედ პირიქით, რობაქიძის რომანების ტექსტები სწორედ ყოფიერებაზე, მის თაურსაწყისებზეა მიმართული, რის საფუძველზეც რობაქიძისეული ონტოტექსტი გადაიქცევა ყოფიერების განუყოფელ ნაწილად, მასში „ზის“, მასშია ინტეგრირებული და უკვე თავად მანიფესტირდება როგორც ყოფიერება, რომლის საფუძველზე შესაძლებელია ყოფიერების პირველფენომენების ცოცხლად („live“-ში) განცდა.

შესაბამისად, რობაქიძის შემოქმედებითი ამოცანაა საკუთარი მხატვრული მეტყველებისა და მითოსური სახისმეტყველების საფუძველზე მკითხველის ცნობიერებაში გააცოცხლოს ყოფიერების მეტაფიზიკური საწყისები და მკითხველის ცნობიერება ემპირიული სინამდვილიდან წარმართოს ყოფიერების მითოსური საწყისები-

საკენ, რის საფუძველზეც მკითხველის ცნობიერებამ რეალურად, ცოცხლად გამუდმებით უნდა განიცადოს ემპირეაში მითოსურის, პირველსაწყისისეულის მოქმედება. რობაქიძე ყოველთვის ცდილობს თავისი რომანის ტექსტებში ყოფიერების საგანთა წყობა, ყოფიერების მეტაფიზიკურ-მითოსური საფუძვლები საკუთარი მითოსური სახისმეტყველების საფუძველზე „ცოცხლად" გადმოსცეს. რობაქიძის მიერ საკუთარი სახისმეტყველების საფუძველზე რეციფირებული მითოსური პარადიგმები და მითოსური არქეტიპები, მისი მითოსური სახისმეტყველება სწორედ ამ შემოქმედებით ამოცანებსა და მიზნებს ემსახურება როგორც შემოქმედებითი მეთოდი. ყოველივე ზემოთქმულის მაგალითად საკმარისია გავიხსენოთ თუნდაც „გველის პერანგის" შემდეგი თავები – „ეკბატანა" და „ქარავანი", ან „ჩაკლული სულის" მეორე თავი – „მარადქალური".[1]

ეს თავისებური „საკრალურობა", რაშიც რობაქიძის რომანების ტექსტების დისკურსთა ყოფიერების პირველსაწყისებისაკენ სწრაფვის ტენდენციას ვგულისხმობ, დამახასიათებელია მისი ყველა რომანისათვის, რაც განაპირობებს მათ რეცეფციას როგორც თავისებური ონტოტექსტებისა. რობაქიძის რომანების მითოსური დისკურსიდან და მითო-პოეტური სახისმეტყველებიდან გამომდინარე, რომელიც მიმართულია კონკრეტული ისტორიულ-ემპირიული სინამდვილის ჭრილში ყოფიერების ონტოლოგიური პირველსაწყისების წვდომისაკენ, რობაქიძის რომანები წარმოადგენენ მოდერნისტული რომანის განსხვავებულ ტიპს, კერძოდ, *ონტოლოგიურ რომანს*. სწორედ ასეთი *ონტოლოგიური რომანებია* „გველის პერანგი" (ქართ. 1926, გერმ. 1928), „მეგი, ქართველი გოგონა" (გერმ. 1932), „ქალღმერთის ძახილი" (გერმ. 1934), „გრაალის მცველები" (გერმ. 1937) და „ჩაკლული სული" (გერმ. 1933, ქართ. 1989).*

ასეთი ტიპის ონტოტექსტები თავიანთი დისკურსიდან გამომდინარე a priori გამოირჩევიან, პირველ რიგში, ლინგვისტური მახასიათებლებით, კერძოდ *მაგიური* მხატვრული მეტყველებისაკენ ტენდირებით. რობაქიძის სახისმეტყველებას სწორედ სიტყვის *მაგიურობა* ახასიათებს, რის საფუძველზეც ხორციელდება ყოფიერების მეტაფიზიკური პირველსაწყისების მხატვრული სიტყვით წვდომა და მოხელთება. სიტყვის *მაგიურობა* აქ მეტაფორულად არ უნდა გავიგოთ, არამედ პრინციპულად პირდაპირი მნიშვნელობით. სწორედ რობაქიძის პოეტური მეტყველების ამ *მაგიურობაზე* მიუთითებდა გერმანელი მუსიკათმცოდნე და ავტორი რუდოლფ კარმანი (Rudolf Karmann) სტატიაში „გრიგოლ რობაქიძის პორტრეტი", სადაც მან რობაქიძის შემოქმედებას კონცეპტუალურად მართებული და ზუსტი განსაღვრება მისცა – „*მითოსური რეალიზმი* (der mythische Realismus)" (კარმანი 1963: 652):

„სწორედ ეს (ე. ი. მითოსური, თაურფენომენისეული აზროვნების წესი – კ. ბ) განასხვავებს მას, კავკასიელს, ყველა თანამედროვე დასვლეთელი მწერლისა და მოაზროვნისაგან. (...) [რობაქიძე] სიტყვით გამოხატავს იმას, რაც უკვდავია და ჩვენში ცოცხლობს. ეს არის მაგია. (...) მაშასადამე, სიტყვამ უნდა შეიცნოს იგი (ე.ი. უკვდავი, მარადიული, ანუ თაურსაწყისისეული – კ. ბ.). მხოლოდ აღმოსავლეთმა შეინარჩუნა სიტყვის მაგია, მხოლოდ მას არ დაუკარგავს სიტყვის შინაგანი ძალა" (რობაქიძის კრებული... 1996: 381-382; კარმანი 1963: 653).[2]

* აქვე უნდა აღვნიშნო, რომ მხატვრული მეტყველებისა და სახისმეტყველების, *მაგიურობის* ხარისხით რობაქიძის რომანები, რა თქმა უნდა, განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. მაგ. ამ თვალსაზრისით „გველის პერანგი", რომელიც რობაქიძის მხატვრული შემოქმედების უმაღლეს გამოხატულებად მიმაჩნია, ბევრად აღემატება „ჩაკლულ სულს".

აქ კიდევ ერთხელ მინდა ხაზი გავუსვა იმ გარემოებას, რომ რობაქიძესთან მითოსური პარადიგმების გამოყენებას წმინდად მეტაფორული დატვირთვა არ გააჩნია. ანუ, ისინი არ უნდა განვიხილოთ როგორც რომანის ტექსტების ტროპულ-ესთეტიკური სამკაული. ტექსტებში მოცემული მითო-პოეტური კონცეპტები უბრალო მეტაფორული ნიშნები კი არ არის, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, მათი მხატვრული ფუნქციაა ემპირიულ სინამდვილეზე უფრო აღმატებულ მეტაფიზიკურ სინამდვილეზე მინიშნება, რაც თავის მხრივ განაპირობებს რომანების სიუჟეტისა და პერსონაჟების სიმბოლურ და ალეგორიულ მხატვრულ სემიოტიკურ ნიშნებად აღქმას. რობაქიძის შემოქმედებითი მეთოდიდან გამომდინარე, რომანის ტექსტის ფიქციონალური დროსივრციდან ეს მითოსური პარადიგმები უნდა ინტეგრირდნენ თავად მკითხველის მიერ რეალურად აღქმად ემპირიულ დროსა და სივრცეში, რის საფუძველზეც მკითხველმა ეს მითოსური პოეტური კონცეპტები უნდა აღიქვას და თანაგანიცადოს როგორც ყოფიერების განუყოფელი და რეალურად არსებული ნაწილი, როგორც რეალური, ცოცხალი მოცემულობები. ჩემი აზრით, სწორედ ასე უნდა გავიგოთ რობაქიძის რომანებში მოცემული მითოსური პარადიგმების მხატვრული ფუნქცია. რობაქიძის ამ შემოქმედებითი მეთოდის ესთეტიკურ-ონტოლოგიური მიზანია მკითხველის ცნობიერების ყოფიერების მეტაფიზიკური საფუძვლებისაკენ წარმართვა და მკითხველისათვის ემპირიულ-ფიზიკურ სინამდვილეზე აღმატებული ტრანსცენდენტურ-მეტაფიზიკური სინამდვილის თანაგანცდევინება.

ამგვარად, სახისმეტყველებითი თვალსაზრისით რომანებში მითოსური პარადიგმები გამოყენებულია არა როგორც *ტრადიციული* ტროპულ-მეტაფორული სემიოტიკური ნიშნები, არამედ ისინი წარმოადგენენ თავისებურ ონტოტექსტუალურ ცოცხალ მოცემულობებს, რის საფუძველზეც რობაქიძის რომანის ტექსტი ფუძნდება როგორც „live"-ური ონტოტექსტი. საინტერესოა, რომ რომან „ჩაკლულ სულში" მინიშნებულია სწორედ საკუთარი შემოქმედებითი მეთოდის ამ თავისებურებაზე, კერძოდ იმ ეპიზოდში, როდესაც ავტორი *თამაზ ენგურის* ლექსებზე მსჯელობს:

„სიტყვა ელემენტარული იყო, პირველყოფილი, ჰქონდა ფერი, სურნელი, ხმა მეტალის. ყველაფერში პირველქმნილის სუნთქვა. *მეტაფორა არ იყო ლამაზი შედარება, ის საგნების სხივმოსილ ასარკვას ამცნობდა* (ხაზი ჩემია – კ. ბ.). ყოველი სურათი უძველესი ისტორიით იყო გარემოსილი, თითქოს გილგამეშის დაკარგული ნაწილები ეპოვნათ. აქ იყო ქალის სიყვარული – *ცოცხალი და თანაც მითიური ქალისა, როგორც ისიდას სიყვარული. ოღონდ უშუალო სინმადვილით*" (ხაზი ჩემია – კ. ბ.) [აქ და ქვემოთ ციტატები „ჩაკლული სულიდან" მომყავს ალ. კარტოზიასეული თარგმანის მიხედვით – კ. ბ.] (რობაქიძე 1997ბ: 431).

აქ აშკარაა, რომ რობაქიძესთან უკუგდებულია ტროპის „ტრადიციული" გაგება, ანუ ტროპის როგორც ტექსტის გარეგან სამკაულად (მეტაფორა), ან როგორც „კონვენციონალურ" სიმბოლურ ან ალეგორიულ სემიოტიკურ მხატვრულ ნიშნად გაგება. რობაქიძე აქ საკუთარ სახისმეტყველებას, საკუთარ სახისმეტყველებით კონცეპტს გვთავაზობს, რომლის თანახმადაც მხატვრული ტროპები ერთდროულად არიან როგორც *გარეგანი* ნიშნები, ისე *შინაგანი* აღსანიშნები. ანუ, აქ გვაქვს პოეტური *ნიშნისა* და პოეტური *აღსანიშნის* განუყოფელი მთლიანობა. *ნიშანი* აქ არის არა *მინიშნება*, არამედ საკუთრივ *აღსანიშნი*, და პირიქით, *აღსანიშნი* არის არა აბსტრაქცია, არამედ საკუთრივ *ნიშანი*. შესაბამისად, რობაქიძესთან მხატვრული სიმბოლო არის არა მის მიღმა არსებულ საგანზე, მის მიღმა არსებულ საზრისზე (შინაგან ლოგოსზე) მინიშნება, არამედ თავად საგანი, თვად საზრისი („საგნის სხივ-

მოსილი ასარკვა"). აქ რობაქიძე ცდილობს რომანების ტექსტებში მოგვცეს სწორედ *ცოცხალი* პოეტური სახისმეტყველება: ე. ი. როდესაც ყოფიერების მეტაფიზიკური საწყისები მხატვრული სიმბოლოს საფუძველზე არა გაშუალებულადაა გადმოცემული, არამედ უშუალოდ, რობაქიძის მიხედვით – „უშუალო სინამდვილით" („von unmittelbarer Wirklichkeit"), რასაც კარმანი *მითოსურ რეალიზმს* უწოდებს.

ამგვარად, რობაქიძის თანახმად, პოეტურმა სახისმეტყველებამ კი არ უნდა მიანიშნოს, არამედ უშუალოდ უნდა გადმოსცეს მეტაფიზიკურ-ტრანსცენდენტური საგანთმიმართებანი: ანუ, პოეტური ტროპები თავად უნდა იყვნენ ეს მეტაფიზიკურ-ტრანსცენდენტური მოცემულობანი, ისინი *მაგიური* პოეტური მეტყველების საფუძველზე თავად უნდა იქცნენ ასეთ მოცემულობებად.

ეს *უშუალობა* კი ესთეტიკური და ონტოტექსტუალური თვალსაზრისით გულისხმობს მკითხველისათვის ტრანსცენდენტურობის, ყოფიერების პირველსაწყისების რეალურ განცდევინებას. აქ კი, როგორც ეს ზემოთ უკვე აღინიშნა, რობაქიძე გადამწყვეტ როლს ანიჭებს პოეტურ მეტყველებას, მხატვრული სიტყვის *მაგიას*, *მაგიას* სწორედ პირდაპირი, და არა მეტაფორული მნიშვნელობით. ყოველივე ეს კი რობაქიძის რომანების ტექსტებს გადააქცევს თავისებურ *საკრალურ* ტექსტებად, რაშიც, ვიმეორებ, ვგულისხმობ სწორედ ისეთი ტიპის მხატვრულ ტექსტს, რომლის დისკურსიც ყოფიერების მეტაფიზიკური საწყისების, ტრანსცენდენტურობის წვდომაზეა ორიენტრიებული.

სწორედ ამგვარ ცოცხალ, თავისებურ *„საკრალურ"* ტექსტებად აღიქვამდა თავად რობაქიძე საკუთარ მხატვრული ტექსტებს, სადაც მითოსური სახისმეტყველების საფუძველზე „უშუალო სინამდვილით", *მითოსური რეალიზმით* ასახული და გადმოცემულია ყოფიერების მეტაფიზიკური პირველსაწყისები. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა რობაქიძის შემდეგი დებულება, რომელიც მან გადმოსცა წერილში „სათავენი ჩემი შემოქმედებისა":

„საგნის ქცევა *სიმბოლოდ* ძალიან ძნელია. კიდევ უფრო ძნელია *ამბავის* ვლინება *მითოსად*. რა რიგ გამოიცნობის, სძლია თუ რა ხელოვანმა სიძნელე? სულ ადვილად. ვთქვათ, კითხულობ რომელიმე რომანს, საცა მოთხრობილია, ვთქვათ ესეც, სრულიად უბრალო ამბავი, ამბავი ყოველდღიური. თუ გრძნობ კითხვისას: თითქო იქ შენი საკუთარი განცდაა მოყოლილი და იმავე დროს – და ესაა თავიდათავი – ამასაც თუ გრძნობ თანვე: თითქო *მომხდარი* უკვე სადღაც და ოდესღაც მომხვდარიყვეს – იცოდე, რომანი *მითიურია*. აი ჩემი კონცეპტი. ჩემს ლაბორატორიაში ეს კონცეპტი *მეთოდია*. [...] რა წარმოიშვა ამ ლაბორატორიაში? „ლონდა", „კარდუ", „გველის პერანგი", „ლამარა", „ჩაკლული სული", „მეგი", „კავკასიური ნოველები", „ქალღმერთის ძახილი", „მცველნი გრალისა" (რობაქიძის კრებული... 1996: 85).

აქედან გამომდინარე, ჩემი აზრით, რობაქიძე თავის შემოქმედებით მეთოდს აფუძნებს ორგანული ბუნების ფენომენთა შემეცნების გოეთესეულ მეთოდზე და ეს მეთოდი შემდგომ გადმოაქვს ესთეტიკის სფეროში. შესაბამისად, რობაქიძის რომანების პოეტიკას საფუძვლად უდევს სწორედ გოეთეს შემეცნებით-მჭვრეტელობითი მეთოდი, რომელიც მან გამოიმუშავა თავის ბუნებისმეტყველურ კვლევებში: კერძოდ, გოეთე ემპირიული ცალკეული მცენარის გრძნობადი ჭვრეტისას ამავდროულად შინაგანად ჭვრეტდა კონკრეტული მცენარის თაურარსს, იდეას მცენარისას, პირველმცენარეს (Urpflanze). შესაბამისად, ორგანული ბუნების ცალკეული ფენომენების ემპირიულ ფორმებში გოეთე ამავდროულად ჭვრეტდა ამ ფენომენთა მეტაფიზიკურ თაურსაწყისებს (Urphänomen) (მეცლერი... 2004: 442-443).

ამიტომაც, შემთხვევითი არაა ისიც, რომ რობაქიძე თავის ონტოლოგიურ ესსეში „თაურშიში და მითოსი“ დაწვრილებით მსჯელობს ორგანული ბუნების ფენომენთა გოეთესეულ შემეცნების მეთოდსა და პირველფენომენის კონცეპტზე (რობაქიძე 1935: 38-42):

„თაურმცენარის იდეამ ერთბაშად გადაწყვიტა უმნიშვნელოვანესი პრობლემები. პირველად მსოფლიო ისტორიაში მთელი ყოფიერება სახეობრივ-ბუნებითი მჭვრეტელობის საფუძველზე (bild- und natursichtig) მითოსურ რეალობად იქნა შემეცნებული. [...] თაურმცენარე მცენარის მითიური სინამდვილეა – არა ისტორიული ფაქტი, ერთჯერადი მოვლენა, არამედ კოსმიური, რომელიც მუდმივად ვლინდება. პირველმცენარე მითოსის გრძნობად-პოეტური სახეა. [...] ასე თვლემს ყოველ საწყისში პირველსაწყისი და მარადიული ხორცს ისხამს ცალკეულში. და როდესაც ცალკეული (das Einzelne) მარადიულის (das Ewige) გამანაყოფიერებელ მოქმედებას თავის თავში შეიგრძნობს, მაშინ ის მარადიულის თანაზიარია“ [ციტატის თარგმანი სტატიის ავტორს ეკუთვნის – კ. ბ.] (რობაქიძე 1935: 41, 42).

ამიტომაც, ჩემი აზრით, ორგანული ბუნების ფენომენთა გოეთესეული ჭვრეტისა და შემეცნების მეთოდი რობაქიძეს შემდეგ გადმოაქვს ესთეტიკის სფეროში და ამ მეთოდს გადააქცევს საკუთარ შემოქმედებით მეთოდად, რაზეც იგი დააფუძნებს საკუთარი რომანების პოეტიკა: „გოეთეს მოძღვრება თაურფენომენის შესახებ ჩემთვის საგანთა შემეცნების საფუძვლად იქცა. სინამდვილის ხედვა ჩამოყალიბების პროცესსა და მთელის დინებაში, და არა ცალკეულ მომენტებში – განა *მწერლისა* (ხაზი ჩემია – კ. ბ.) და მოაზროვნის უმაღლესი ამოცანა არაა?“ (რობაქიძე 1994: 226).

ამ შემოქმედებით მეთოდს თავად რობაქიძისეული დეფინიციის მიხედვით შეგვიძლია ვუწოდოთ მეთოდი შემოქმედების ობიექტის *უშუალო სინამდვილით ასახვის შესახებ*. ეს კი არის საგნის არა მიმეტური, ნატურალისტური, იმპრესიონისტული, ექსპრესიონისტული ან სიმბოლისტური ასახვა, არამედ *ონტოლოგიური*, როდესაც მხატვრული რიტორიკისა და სახისმეტყველების საფუძველზე მოცემულია ტრანსცენდენტურ-მეტაფიზიკური პირველსაწყისების უშუალო, *ცოცხალი* („live“-ური) გადმოცემა, ანუ, როდესაც ემპირიული და ტრანსცენდენტური მოცემულობები მხატვრულ ტექსტში ერთდროულად და განუყოფელი მთლიანობითაა ასახულ-გადმოცემული. აი, სწორედ აქ ვლინდება რობაქიძის რომანების პოეტიკის უმთავრესი მახასიათებელი.

ამგვარად, რობაქიძის რომანების ტექსტები მათი მითოსური და ონტოლოგიურ-ფილოსოფიური დისკურსიდან, სახისმეტყველებითი სპეციფიკიდან და უნიკალური შემოქმედებითი მეთოდიდან გამომდინარე, რასაც შეგვიძლია ვუწოდოთ საგნის *უშუალო სინამდვილით ასახვის მეთოდი*, ფუძნდებიან როგორც ისეთი ონტო-ტექსტები, რომელებიც მიმართულია არა საკუთარ თავზე, როგორც თავის თავში ჩაკეტილი მოცემულობები, როგორც *ტექსტები თავისთავად*, *an sich*, არამედ ისეთი ონტოტექსტები, სადაც პოეტური სახისმეტყველებისა და პოეტური მეტყველების საფუძველზე *უშუალო სინამდვილითაა* გადმოცემული ყოფიერების მეტაფიზიკური პირველსაწყისები: ანუ, ეს არის ტექსტები, სადაც მოცემულია ყოფიერების ჰერმენევტიკა. ამიტომაც, რობაქიძის რომანების ტექსტები უნდა განვიხილოთ როგორც მთელს ყოფიერებაზე მიმართული ჰერმენევტიკული ონტოტექსტი, რომელიც ერთდროულადაა მიმართული როგორც *ემპირიულზე*, ისე *ტრანსცენდენტურზე*, როგორც *ისტორიულზე*, ისე *მითოსურზე*, როგორც *ფიზიკურზე*, ისე *მეტაფიზიკურზე*. ასეთი ტიპის ტექსტებში კი მითოსური სახისმეტყველების საფუძველზე ერთდროულადაა

მოცემული ყოფის ემპირიული ასახვა და მისი მეტაფიზიკური ძირების წვდომა. შესაბამისად, რობაქიძის რომანების ტექსტებში მაქსიმალურად რედუცირებულია მხატვრული გამონაგონის, ფიქციონალობის ხარისხი, რომანის ტექსტი გადის მხატვრული ტექსტებისათვის დამახასიათებელი ფიქციონალობის მიღმა და ფუძნდება როგორც *ცოცხალი, „საკრალური“ live-ტექსტი*. ამიტომაც, რობაქიძის რომანების პოეტიკის ამ სპეციფიკიდან გამომდინარე, მისი რომანები, და განსაკუთრებით „გველის პერანგი“, ეტაბლირდებიან როგორც რომანის ჟანრის ახალი ტიპი, კერძოდ, როგორც ონტოლოგიური რომანი.

შენიშვნები:

1 ზემოთქმულის საილუსტრაციოდ, აქ მოვიყვან რამდენიმე ამონარიდს დასახელებული თავებიდან:

„ქალაქის სამხრით-აღმოსავლით – სერი მუსულლაჰ. სერიდან სამხრით დიდი ქვის ლომი წითური: თითქო მზით ნაყვავილევი. ქვის ლომი: კირსილისაგან ჩამოსხმული. კირში – მზის ხურუში და სილაში – მზის თესლები. ქვის ლომი ფარია ქალაქის. სპარსეთის ტიტველ ნაპრალებიდან, საცა გახელებული მზე ავხორცობის ჟინს იკლავს, ხანდახან ლომის გრგვინვა გავარდება სუნთქვაშეკრულ ხევებში და გრიალის ბრაზიანი ღვარი შორს-შორს დიდ მანძილზე არღვევს ირანის მყუდროებას. არის ამ გრიალში უცნაური სითავადე: უტეხი და ზვიადი. ქვის ლომი ხმალია ჰამადანის. დიდი შუადღის ჟამს, როცა საგნები თავის ლანდებს ჰკარგავენ, ქვის ლომთან მიდის სნეული: უნაყოფო თუ ათაშანგით დადაღული. უნაყოფო იღებს ფალოსს გახურებულ ქვასთან და თხოვს წითურ ლომს თესლებს. ათაშანგიანი შეახებს ფალოსს მზით გასუდრულ ქვას და ელის პირგამეხილ ნადირისაგან კურნებას. ცხელ ქვიშაზე თითქო პეშვებით ესხმიან შელოცვანი: კაცმა არ იცის რა ენაზე“ (რობაქიძე 1997ა: 6-7).

„კაკლის ხის დიდი ფოთლები მძიმედ ეკიდა მზის მცხუნვარე სხივებში. ფოთოლი არ ირხეოდა, დროდადრო ჩამოვარდებოდა ერთი – უხმაუროდ, ნელა. გაღმიდან შადრევნის ჩხრიალი ისმოდა. ხე მრავალ ასეულ წელიწადს ითვლიდა. მისი ტანი, სამი კაცი ძლივს რომ შემოაწვდენდა მკლავებს, მაგარი, დახეთქილი ქერქით იყო დაფარული. ხე მძლავრად იდგა თავისი ფართო, ბარაქიანი ჩრდილით. კაკლის ძირში ხალიჩა გაეშალათ: ზედ ზანტად გაშხლართულიყო ქალი. თავი მწვანე ბალიშზე ედო. ქალის სხეული, სავსე და მწიფე, ახლადმოწყვეტილი ყურძნის მტევანივით იდო ხალიჩაზე. ძუძუები მზის სიუხვით ევსებოდა, ველურ ნესტოებს სიშორეთა გეში არხევდა. ირგვლივ სიჩუმე სუფევდა, თითქოს ყველა ელემენტი თავის თავში ჩაკეტილიყოს შინაგან მწიფობას დაყურადებული. ქალიც თავის თავში ჩაძირულიყო და მცენარესავით თვლემდა. ოცნებებში ჩაკარგული საკუთარ სხეულს ვეღარც კი გრძნობდა. ბალიშზე მისი თმები ეკიდა. ძლივს ასხვავებდა მზის სხივებისაგან, ფოთლებში რომ ატანდა: მზისფერი თმა ჰქონდა. თვალები ცის სილურჯეს უცქეროდნენ – ამ სილურჯის დაფანტული წვეთები. ქალის ყურთასმენას თითქო უნაპირო შორეთიდან წყაროს ჩუხჩუხი სწვდებოდა – თვითონაც უკვდავების წყარო იყო. მიწასთან ერთად ისიც მზეს ეძლეოდა, შემქმნელ ძალას უერთდებოდა“ (რობაქიძე 1997ბ: 425-426).

2 რობაქიძისეული მაგიური მხატვრული მეტყველების ნიმუშად აქ მოვიყვან შემდეგ ადგილს მისი რომანიდან „გველის პერანგი“:

„ქარავანი თითქო შეჩერდა ერთი. შემდეგ – ისევ მიზოზავს.
არჩიბალდ მეკეში თვალს აცილებს კლდეებს.
თითქო ყურს უგდებს:
ნამდვილი დაყუდება მზის – (ბიბლიის ინტუიციით).
ზმანება დიდი შუადღის გაქვავებაში.
ასეთს მყუდროებას პანი გასტეხავს ხოლმე:
კივილით რომ მოდება უძრავ ალხს.
პანი და შიში პანის. აქ სინამდვილე ორდება.
ორდება მისი ამთვისებელიც.
დრო ჩერდება. არის მხოლოდ წარსული. აწმყო მიმქრალია. მომავალი ხანდახან თუ იელვებს – როგორც აზრი თუ ფიქრი. არის მხოლოდ წარსული: და ისიც – როგორც ზმანებულის მოგონება.
არჩიბალდ მეკეში იყვინება მზის გახვეულ არეში.
ყოველი ხილული გადასულის ლანდია მხოლოდ –

აშანთული დალი გადასულის თუ წარსულის.
აქ: ეხლა თითქო არა არის რა.
აქ: ყველაფერი ხსოვნაა ყოფილის.
აქ: თვითონ ყოფილა: ძველი ამბავი – შორს წასული.
აქ: ისტორიის დიდი ამბები ასტრალურ ლანდებად აყუდულან.
ასტრალური ლანდები გალურსულნი და თვალებდანისლულნი –
გაგუდულან და შინაგან იყურებიან.
ეს: ირანის ტიტველი კლდეებია.
არჩიბალდ მეკეში იყვინება მზით გასუდრულ არეში..." (რობაქიძე 1997ა: 117-118).
რობაქიძის რომანის მთელი ტექსტი მეტ-ნაკლებად სწორედ ამგვარი თავისებური მაგიურ-ნათელხილვითი რიტორიკითაა დეტერმინებული, რასაც შეგვიძლია დიონისური მხატვრული მეტყველება ვუწოდოთ.

დამოწმებანი:

ბაქრაძე 1999: ბაქრაძე ა. კარდუ, ანუ გრიგოლ რობაქიძის ცხოვრება და ღვაწლი. „ლომისი", თბ.: 1999.

მეცნიერი... 2004: Goethes Metzler Lexikon. Stuttgart: 2004.

კარმანი 1963: Karmann R. Das Porträt. Grigol Robakidse (S. 649-653); in: *Osteuropa* N 9, 1963.

რობაქიძე 1935: Robakidse Gr. Dämon und Mythos. Eine magische Bildfolge. Eugen Diederichs Verlag, Jena: 1935.

რობაქიძე 1994: რობაქიძე გრ. ჩემი ცხოვრება (გვ. 225-229). // გრიგოლ რობაქიძე. თხზულებანი; სერია შერისხულნი. ტ. 2, თბ.: 1994.

რობაქიძე 1997ა: რობაქიძე გრ. გველის პერანგი. // ქართული პროზა. ტ. 30, თბ.: „საქართველო", 1997.

რობაქიძე 1997ბ: რობაქიძე გრ. ჩაკლული სული (გერმანულიდან თარგმნა ალ. კარტოზიამ). // ქართული პროზა. ტ. 30. თბ.: „საქართველო", 1997.

რობაქიძის კრებული... 1996: გრიგოლ რობაქიძის კრებული. ჩემთვის სიმართლე ყველაფერია. თბ.: 1996.

ჯანჯიბუხაშვილი 2003: ჯანჯიბუხაშვილი მ. მარადქალური (გრიგოლ რობაქიძის „ჩაკლული სულის" მიხედვით) (გვ. 133-139). // თეთრ სიამაყეს აქანდაკებ შენი დიდებით (კრებული ეძღვნება გრიგოლ რობაქიძეს). თბ.: 2003.

Konstantine Bregadze

Poetics of Grigol Robakidze's Novels

Summary

Keywords: poetics, ontological novel, tropology, mythos, proto-phenomena.

The poetics of Grigol Robakidze's (1880-1962) novels is a priori based on the dialectical relationship between *the inner and the outer,* which in fact structures Grigol Robakidze's literary method: in particular, the historical-empirical reality reflected in the novel (the outer) implies in itself its metaphysical and mythical roots (the inner) and vice versa. The narrative aspect of the novel is marked by a permanent interchange of the *empirical* and *transcendental, physical* and *metaphysical, historical* and *mythical;* they develop into each other and are mutually consequential, making up a single dialectical

whole, which in the texts of Robakidze's novels are first of all achieved by the poetic reception of mythical archetypes, i.e. through their own mythical tropology. Hence, the tropological and compositional basis of Robakidze's novels is structured by mythical paradigms.

This correlation of *the inner* and *the outer* can be applied to the characters of the novel as well as to their interrelationships: they are empirical and at the same time mythical beings, the mythical and metaphysical self underlying their empirical and physical self. Mythical paradigms can be discerned beyond the empirical and daily relationships of the characters.

The weltanschauung, philosophy and aesthetics of Robakidze's novels are based on J.W. Goethe's teaching on *proto-phenomena* (Urphänomenlehre) on the one hand and on F. Nietzsche's concept of *eternal return* (die ewige Wiederkehr) on the other (although the Nietzschean concept is fundamentally altered and interpreted anew exactly in the light of Goethe's concept of proto-phenomena), as the German philosophers' concepts implicitly imply mythopoetic interpretation of being.

Hence, in Robakidze's novels mythical paradigms and mythical tropology (mythical discourse in general) is not a merely tropological-metaphorical embellishment but rather the inherent ontology of the verbal artistic texts, shaping the essence of Robakidze's creative method. Proceeding from this creative methodology and the poetic language of Robakidze's novels, the text composition is based on mythical i.e. proto-phenomenal paradigms, so that these proto-phenomena be profoundly comprehended through the power of poetic logos. Such a literary text is not a purely aesthetic phenomenon but a *living, magic* text, *'sacral'* in essence, rendering the eternal, endless hermeneutics of being, its proto-origins. Here, Robakidze's literary text is established as a certain *ontotext,* which is not a *text an sich*, like, for example, the post-modern fictional *'pure'* ontotext with no, or almost no reference to being and its proto-origins; on the contrary, Robakidze's ontotext refers to being and its proto-origins, becoming its inherent part, 'set' in it, integrated in it, and is itself manifested as being, through which the proto-phenomena of being can be comprehended alive.

Consequently, Robakidze's artistic objective is to animate metaphysical origins of being through his poetics and mythical tropolgy, and direct the reader's consciousness from the empirical reality to the mythical origins of being, causing permanent empirical exposure of the reader's consciousness to actual, live effect of the mythical, the proto-original. In his novels, Robakidze always attempts to make actual, live rendering of the material arrangement of being, its metaphysical-mythical fundamentals through his own tropology; he always tries to write *'live'*. Mythical paradigms and mythical archetypes perceived through Robakidze's own tropology, i.e. his mythical tropology serves as an literary method for these creative objectives and goals.

This original *sacrality* and *liveness* is characteristic of all Robakidze's novels, which determines their reception as of certain ontotexts. In view of their mythical discourse and mythical-poetic tropology, directed to the perception of ontological proto-origins of being through the prism of an actual historical-empirical reality, Robakidze's novels, I believe, are a different type of modernist novel - *an ontological novel.* Such *ontological novels* are *Das Schlangenhemd* (*The Snake Skin* - Geo. 1926, Germ. 1928), *Megi - Ein georgisches Mädchen* (*Megi – a Georgian Meiden* - Germ. 1932), *Der Ruf*

der Göttin (*The Call of the Goddess* - Germ. 1934), *Die Hüter des Grals* (*The Guard of the Graal* - Germ. 1937) and *Die gemordete Seel (The Killed Soul* - Germ. 1933, Geo. 1989).

Thus, in view of their mythical and ontological-philosophical discourse, tropological specificity and the unique creative method that can be called *a live featuring method*, the texts of Robakidze's novels become established as ontotexts that are not self-referential and hence *self-contained* facts like *texts an sich*, but feature metaphysical proto-origins of being *live* with the help of poetic tropology and poetic language: i.e. these are the texts that convey the hermeneutics of being. Hence, the texts of Robakidze's novels should be treated as a hermeneutic ontotext referring to the totality of being, simultaneously reflecting *the empirical* as well as *the transcendental, the historical* as well as *the mythical, the physical* as well as *the metaphysical.* Through mythical tropology, this type of texts features empirical reality and at the same time implies comprehension of its metaphysical roots. Thus, in Robakidze's novels the degree of fictionality is reduced to the minimum, the text of the novels goes beyond the fictionality of verbal artistic texts and is established as a *'live', 'sacral'* text. Therefore, owing to this very peculiarity, Robakidze's novels, and especially *Das Schlangenhemd*, have established themselves as a new type of the novelistic genre – as *ontological novels.*

ილია გასვიანი

გიიომ აპოლინერისა და იტალიური ფუტურიზმის ურთიერთკავშირის საკითხისათვის

ფუტურიზმის დაბადების ოფიციალურ თარიღად 1909 წლის 20 თებერვალი მიიჩნევა.

ამ დღეს, „ფიგაროს“ პირველ გვერდზე „ფუტურიზმის მანიფესტის“ გამოქვეყნებით, იტალიელი პოეტი ფილიპო ტომაზო მარინეტი (1876-1944) საფუძველს უყრის XX საუკუნის ერთ-ერთ ყველაზე რადიკალურ ავანგარდულ ლიტერატურულ-მხატვრულ მიმდინარეობას. მარინეტი ბრწყინვალედ ფლობს მანიფესტური ჟანრის ხელოვნებას და მას ფუტურისტული ბრძოლისა და კულტურული აგიტაციის ძირითად იარაღად აქცევს. მისი მოწოდება რადიკალურია: ძირს ძველი, მუზეუმებში დავანებული შედევრები, გაუმარჯოს თანამედროვე ქალაქისა და სიჩქარის სილამაზეს! (ლისტა 2008: 13, 116; კამპა 1996: 32). მარინეტის, ამ „ხელოვნების ბაკუნინის“ (ლისტა 2008: 75) გარშემო ჯგუფდებიან ის იტალიელი პოეტები, რომელნიც პოეზიის განახლებასა და ვერლიბრს ემხრობიან. მალე ამ მოძრაობას უერთდებიან იტალიელი მხატვრებიც: უმბერტო ბოჩონი, კარლო კარა, ლუიჯი რუსოლო, ჯაკომო ბალა და ჯინო სევერინი, რომელნიც 1910 წელს აქვეყნებენ „ფუტურისტი მხატვრების მანიფესტს“ და ქადაგებენ „ფერწერულ დინამიზმს“. იწყება ფუტურისტული საღამოებისა და საჯარო ლექციების სერიები მთელი ევროპის მასშტაბით (პარიზი, ლონდონი, ბერლინი, ბრიუსელი). 1914 წელს მარინეტი მოსკოვშიც ჩადის ლექციის წასაკითხად და აცხადებს, რომ ფუტურიზმი „მომავლის რელიგიაა“ (ლისტა 2008: 75). ამას მოსდევს სხვა, როგორც მხატვრული, ისე საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მოწოდებების შემცველი მანიფესტების გამოქვეყნება. ფუტურიზმი, გარდა საკუთრივ ლიტერატურისა და მხატვრობისა, მოიცავს ხელოვნების სხვა სფეროებსაც: ქანდაკებას, არქიტექტურას, მუსიკას, კინოს, თეატრსა და თვით მოდასაც კი.

რა თქმა უნდა, აპოლინერი იცნობდა დადაისტ ჰუგო ბალის (1886-1927) ფონეტიკურ ლექსებს. გარდა ამისა, 1914 წლის მაისში, მან ხოტბა შეასხა იტალიელი ფუტურისტი პოეტის ფრანჩესკო კანჯულოს (1888-1977) ონომატოპეურ პოეზიას. აპოლინერი იცნობდა პრეფუტურისტ ალდო პალაცესკის (1885-1974) პოეზიასაც. უნდა აღინიშნოს, რომ პალაცესკი, ავტორი რამდენიმე ონომატოპეური ლექსისა და 1913 წელს გამოქვეყნებული მანიფესტისა „კონტრტკივილი“ («Il Controdolore»), თავისი „საუცხოო სიძულვილით ყველა თელილი ბილიკისადმი“, მარინეტის დიდ აღტაცებას იწვევდა (ოსტერი 2001: 51).

ფრანგ კრიტიკოსს დანიელ ოსტერს მიაჩნია (ოსტერი 2001: 52), რომ აპოლინერისა და იტალიური ფუტურიზმის ურთიერთმიმართების საკითხი მოჩვენებით პრობლემას წააგავს, რომელსაც დემონტაჟის სიამოვნება ახლავს. აპოლინერი ისეთივე ფუტურისტია, როგორიც ვინი, ჰიუგო ან ბოდლერი. თუკი, მარინეტის მანიფესტებიდან გამომდინარე, ფუტურიზმი შეიძლება განისაზღვროს შემდეგი ასპექტებით: წარსულთან კავშირის რადიკალური გაწყვეტა, კაცობრიობის მექანიზაცია, ხელოვნების მორგება თანამედროვე ცხოვრების აჩქარებულ რიტმთან, საიდანაც გამომდინარეობს საჭიროება დისკურსის ტოტალური გადაფასებისა (ფუტურიზმში წინა პლანზე ინაცვლებს პარატაქსი, არსებითი სახელებისა და ზმნების ინფინიტივური

ფორმებისთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობის მინიჭება, „თავისუფლებაში არსებული სიტყვები“, სიმულტანურობა) და ახალი ადამიანის – შეყვარებული მეომრის – გამოჩენისა, ასეთ შემთხვევაში აპოლინერი ნაწილობრივ ფუტურისტია. აქვე უნდა გავიხსენოთ აპოლინერის ცნობილი მანიფესტი „ფუტურისტული ანტიტრადიცია“, რომელიც 1913 წლის ივნისში გამოვიდა და რომელიც შემდეგ მარინეტის ფუტურისტულ მანიფესტთა კრებულში შევიდა. ამ მანიფესტში „ზონის“ ავტორი აპოლინერი გმობს როგორც დანტეს, ისე უიტმენს, შექსპირსა და პოს* (რომელნიც, უნდა აღინიშნოს, სწორედ რომ ფუტურისტები არიან), მარინეტის კვალდაკვალ ითხოვს სინტაქსის, პუნქტუაციის, სნობური ეგზოტიკის, კოპირების, კრიტიკისა და სატირის მოსპობას. ამის შემდეგ აპოლინერი ქება-დიდებას ასხამს ადამიანთა ჯგუფს, რომელშიც შედიან: თვითონ აპოლინერი, ანდრე ბიი, პიერ-ჟან ჟუვი, მარსელ დიუშანი, მარი ლორანსენი, ვასილი კანდინსკი, ფრანსის პიკაბია, ალდო პალაცესკი, უმბერტო ბოჩონი, კარლო კარა და სხვები. ამ მანიფესტიდან გამომდინარე, შეიძლება ვიფიქროთ, რომ აპოლინერი რადიკალურად ემიჯნება ძველს, მაგრამ სინამდვილეში მისი ტონი უფრო ფუტურიზმისთვის დამახასიათებელი ეპატაჟის კონტექსტს შეესატყვისება, ვიდრე მანიფესტის ავტორის ნამდვილ მოწოდებასა და ესთეტიკას. აქვე უნდა ითქვას ისიც, რომ ჰიუგოს „კრომველის“ წინასიტყვაობა, გუსტავ ფლობერის მიმოწერა და არტურ რემბოს „ერთი სეზონი ჯოჯოხეთში“ ჰიპერფუტურისტული ტექსტებია.

თავის ნაშრომში „სიმბოლისტურ ღირებულებათა კრიზისი“, მიშელ დეკოდენი აცხადებს, რომ აპოლინერის აღნიშნული მანიფესტი ფუტურისტული რადიკალიზმის აშკარა იმიტაციაა, თანაც დასძენს: „ფრანგული ფუტურიზმი არ არსებულა. თვით ამ მოძრაობის დამაარსებელთა ექსცესებმა შეაფერხა ფუტურიზმის გავრცელება პარიზის ავანგარდულ წრეებში, სადაც უფრო კონსტრუქციული კუბიზმი გადამწყვეტ გავლენას ახდენდა“ (ოსტერი 2001: 53).

თუკი ფუტურიზმი, როგორც ამას კორადინი და სეტინელი წერდნენ 1914 წელს „ფუტურიზმის მანიფესტში“, მდგომარეობს „ყველა, უკვე არსებული და მომავალი ხელოვნებისგან ქაოსური, არაესთეტიკური, აგრესიულად თავხედური ნაზავის შექმნაში“ (ოსტერი 2001: 53), ამ შემთხვევაში აპოლინერი არ შეიძლება ფუტურისტად მივიჩნიოთ.

თუკი ფუტურიზმის მიზანი, როგორც ამას მარინეტი წერს „ფუტურისტული ლიტერატურის ტექნიკურ მანიფესტში“ (1912), არის ადამიანის „მე“-ს დესტრუქცია, ლიტერატურის მოსპობა და მისი შეცვლა „მატერიის ლირიკული აკვიატებით“, ხელოვნების, როგორც ინდივიდუალური პროდუქტის, მოკვდინება იმ საბაბით, რომ „გამომსახველობა, რომელიც ხელოვნების ბაზას წარმოადგენს, კერძო ნაწარმოებებიდან ცხოვრებისეულ აქტებში გადავიდა“ (არდენგო სოფიჩი)**, თუკი ფუტურიზმი გულისხმობს „სამყაროს ხსნას სიყვარულის ტირანიისგან“, რადგან მას მობეზრდა „ეროტიკული ავანტიურები, ავხორცობა, სენტიმენტალიზმი და ნოსტალგია“ (მარინეტი), თუკი ფუტურიზმს სურს ძველი – „რომანტიკული, პასეისტური და დეკადენტური“ სილამაზე შეცვალოს სრულიად ახალი სილამაზით – „გეომეტრიული და მექანიკური ბრწყინვალებით“ (ოსტერი 2001: 53; ბონინო 2009: 135-143), ამ შემთხვევაში აპოლინერი არაა ფუტურისტი.

* მათ გვერდით დგანან ასევე ბოდლერი, დ' ანუნციო, როსტანი, მონტენი, ვაგნერი, ბეთჰოვენი და ა. შ.

** არდენგო სოფიჩი, „მომავლის ესთეტიკის პირველადი პრინციპები“ (1920).

თუკი ფუტურიზმი განადიდებს არა მხოლოდ ომს – „სამყაროს ერთადერთ ჰიგიენას“, არამედ „ქალისადმი ზიზღსაც“, თუკი მას უნდა არა მხოლოდ მუზეუმების დანგრევა, არამედ „ფემინიზმისა და ყველანაირი ოპორტუნისტული და უტილიტარული სილაჩრის“ მოსპობაც, აპოლინერი არაა ფუტურისტი. მაგრამ თუკი ფუტურიზმი, როგორც ამას ლუჩანო ფოლგორე წერდა 1917 წელს, არის „წინ სწრაფვა“, „სიახლის დაუღალავი სიყვარული“, იმგვარი ხელოვნების შექმნა, რომელიც ახალ ფორმებს, სინამდვილის უცნობ მხარეებს ეძებს და რომელიც შეესატყვისება თანამედროვე ცხოვრების მრავალსახოვან სილამაზეს (ოსტერი 2001: 54), მაშინ აპოლინერი ნამდვილად ფუტურისტია.

ყოველ შემთხვევაში, არსებობს უფრო აშკარა ნათესაობა აპოლინერსა და ფუტურიზმს შორის: ესაა თანამედროვეობის, მანქანის გაღმერთება. 1911 წლის მაისში, პაპმა პიუს X-მ დალოცა ავიატორი ბომონი, რომელმაც წმინდა პეტრეს მოედანს გადაუფრინა. ედმონ როსტანი და ჟან ეკარი ალექსანდრიული ლექსით ქება-დიდებას ასხამენ ამ ტექნიკურ-თეოლოგიურ მოვლენას. 1912 წელს მარინეტი აქვეყნებს „პოლიტიკურ რომანს ვერლიბრში“ „პაპის მონოპლანი“, რომელშიც მოთხრობილია იტალიაზე გადაფრენის, პაპის მოტაცებისა და მისი ადრიატიკის ზღვაში გადაგდების წარმოსახვითი ამბავი. მონოპლანი აგრესიულობისა და ტიტანურობის მეტაფორა ხდება.

ძრავა ადამიანის იდეალად იქცევა. „ზონაში“ აპოლინერი – შუაგზაზე როსტანსა და მარინეტის შორის – ქრისტეს ავიატორად გადააქცევს და აღწერს თანამედროვე ინდუსტრიულ ქალაქს (აპოლინერი 1981: 7-14), მოგვიანებით კი დაწერს ლექსებს თვითმფრინავებზე, ქვემეხებზე, ჭურვებზე, ტელეგრაფზე, ელექტროობაზე. მაგ-რამ აპოლინერის მოდერნიზმი მაშინვე უბრუნდება წარსულს, ოლიმპს, ბიბლიას, ლე-გენდებს, მაშინ როდესაც მარინეტი აცხადებდა: „უნდა მომზადდეს ნიადაგი ადამიანის ძრავასთან მომავალი, უცილობელი გაიგივებისთვის“ (ოსტერი 2001: 55). როგორც რობერტო ტასარი წერდა 1975 წელს ჟურნალ „ეროპში“, მარინეტის ფუტურიზმი ილტვოდა „მანქანასა და ეკონომიკურ სისტემას შორის [...] კავშირის გაწყვეტისკენ, რათა მშრომელებისთვის ეჩვენებინა არა ეკონომიკის გაკვეთილი (როგორც ეს მარქსიზმმა გააკეთა), არამედ გაკვეთილი, რომელიც შეიძლება მივიღოთ აბსტრაქტული მანქანის მითიდან, იმ მანქანისა, რომელიც ტრისტანისეული სიყვარულის საგნად ქცეულა“. აპოლინერი კი ამდენს არც ითხოვდა.

შეიძლება ითქვას, რომ უფრო გადამწყვეტი გავლენა აპოლინერის პოეტიკაზე იქონია მისმავე შეხედულებებმა და დაკვირვებებმა ჯერ კუბიზმზე, შემდეგ კი რობერ დელონეს (1885-1941) მხატვრობაზე.

გავიხსენოთ, რომ აპოლინერი კუბიზმს განიხილავდა, როგორც რეაქციას იმპრესიონიზმის წინააღმდეგ და მას „ჩვენი ეპოქის ყველაზე ამაღლებულ მხატვრულ მიმდინარეობას“ უწოდებდა (აპოლინერი 1993: 282). თუმცა, როგორც ფერნან ლეჟე აღნიშნავს (ლეჟე 1997: 27, 32, 314), XX საუკუნის ფერწერულ რევოლუციას ბიძგი სწორედ იმპრესიონისტებმა მისცეს.

„ალკოჰოლების“ გამოსაცემად მომზადების პერიოდში, რობერ დელონე, რომელიც შემდეგ აბსტრაქციონიზმისკენ გადაიხარა, თავისი ფერწერული ძიებებით, სწორედ აპოლინერის პოეტურ ესთეტიკას პასუხობს. როცა პოეტი 1912 წლის 20 მარტს წერს დელონეს ფერწერულ ტილოზე „ქალაქი პარიზი“, იგი აღტაცებით აცხადებს: „უნდა გავბედო ამის აღიარება. დელონეს მხატვრობაში, საქმე უკვე აღარ გვაქვს ძიებებთან, არქაიზმთან ან კუბიზმთან“ (აპოლინერი 1993: 298). 1912

წლის 14 ოქტომბერს კი აპოლინერი წერს: „დელონე სიჩუმეში ქმნიდა და იგონებდა წმინდა ფერების ხელოვნებას, იმ ხელოვნებას, რომელიც მხატვრობისთვის იქნება იგივე [...], რაც მუსიკაა პოეზიისთვის“ (აპოლინერი 1993: 343). ამგვარად, შეიძლება ითქვას, რომ დელონეს ორფიზმი ლოგიკური გაგრძელებაა ფერწერული ევოლუციისა: იმპრესიონიზმი → დივიზიონიზმი (პუანტილიზმი) → ფოვიზმი → კუბიზმი → ორფიზმი.

1912 წელს რობერ დელონე ვასილი კანდინსკის (1866-1944) სწერდა: „ხელოვნებაში უწესრიგობის მტერი გახლავართ. სიტყვა „ხელოვნება“ ჩემთვის ჰარმონიას ნიშნავს.“ რობერ დელონეს, კუბიზმი პერსპექტივისა და საგნის მოჩვენებით დაშლად მიაჩნდა და, იმ პერიოდში, ქადაგებდა გადასვლას „არასაგნობრიობაზე“, თანაც „სიმულტანური კონტრასტის“ ტექნიკის შემუშავების პროცესში გახლდათ. ეს ტექნიკა ილუსტრირებულია „ფანჯრების“ სერიით, სადაც დელონე წარმოაჩენს „ფერების დინამიზმს“. ეს იყო „წმინდა“, „ლირიკული“ მხატვრობა, სიუჟეტისგან განთავისუფლებული, პრიზმული, მუსიკას რომ ჰგავს, „სამყაროსა და ცხოვრების პოეტური“ ხედვა (ოსტერი 2001: 58). აპოლინერმა დელონეს მხატვრობას, მის ფერადოვან კუბიზმს „ორფიზმი“ უწოდა. პოეტიკის ენით, ეს ნიშნავს დესკრიფციის უარყოფას, ინდივიდუალურისა და კოლექტიურის სინთეზს, პოლიფონიას და არა მონოდიას. ფუტურისტული ჟურნალი „ლაჩერბა“, რომელიც 1913 წელს ფლორენციაში დააარსეს ჯოვანი პაპინიმ (1881-1956) და არდენგო სოფიჩიმ (1879-1964) და რომელიც ფუტურიზმის ოფიციალური ბეჭდვითი ორგანო იყო (კამპა 1996: 32), წესით უნდა მისალმებოდა „ზონის“, როგორც პოეზიაში ამ „სიმულტანური სინთეზის“ ნიმუშის, გამოქვეყნებას. თუმცა აპოლინერის პოეტური ძიებების ამგვარმა შედეგმა ყველა ვერ დააკმაყოფილა. როგორც დანიელ ოსტერი შენიშნავს, ფრანსის პიკაბიასა (1879-1953) და გაბრიელ ბიუფეს (1881-1985) იმედგაცრუება დაუფლებიათ აპოლინერის მიერ „ზონის“ და „ალკოჰოლების“ სხვა ლექსების წაკითხვის შემდეგ:

„რამდენად შორს ვიყავით [...] ახალი ცნობიერებისგან, კუბიზმსა და ორფიზმს შორის დიფერენციაციისგან! მომეჩვენა, რომ აპოლინერი ღრმა ფესვებით უკავშირდებოდა [...] რომანტიზმს“, – წერდა გაბრიელ ბიუფე 1937 წელს გამოქვეყნებულ წიგნში „მოგონებები გიიომ აპოლინერზე“ (ოსტერი 2001: 59).

მაგრამ უნდა ითქვას, რომ „სიმულტანური სინთეზი“, ანუ „წმინდა პოეზია“ (უსიუჟეტო პოეზია), რომელიც რობერ დელონეს ფერწერულ ძიებებს პასუხობს, ილუსტრირებულია არა „ზონით“, არამედ აპოლინერის ლექსით „ფანჯრები“, ისევე როგორც მისი „ლექსები-საუბრებით“, რომელიც, აპოლინერისვე სიტყვებით, მიმართულია „გარე სინამდვილისკენ, რომელიც თავად ხელოვნების ორფიზმია“ (ოსტერი 2001: 60).

მაგრამ დავუბრუნდეთ აპოლინერისა და ფუტურიზმის ურთიერთკავშირის საკითხს.

უნდა აღინიშნოს, რომ ფუტურიზმის სემანტიკური ველი – ამის დასადგენად კი მოძრაობის ლიდერის მანიფესტებისათვის თვალის ერთი შევლებაც იკმარებს – ბრძოლის ველია: დესტრუქცია, მსხვერპლად შეწირვა, დანგრევა, მოკვლა, განადგურება. 1909 წლის „ფუტურიზმის მანიფესტის“ ძირითად მოთხოვნათა ჩამონათვალში მარინეტი პირდაპირ აცხადებს:

„ჩვენ გვსურს განვადიდოთ ომი – სამყაროს ერთადერთი ჰიგიენა, მილიტარიზმი, პატრიოტიზმი, ანარქისტების დამანგრეველი ქმედება, ის ლამაზი იდეები, რომელიც სიკვდილს თესავს, და ქალისადმი ზიზღი.“

„ჩვენ გვსურს დავანგრიოთ მუზეუმები, ბიბლიოთეკები, ვებრძოლოთ მორალიზმს, ფემინიზმსა და ყველანაირ ოპორტუნისტულ და უტილიტარულ სილაჩრეს“ (ლისტა 2008: 116; ბონინო 2009: 43).

აი, რას წერს ამის თაობაზე უგო პისკოპო ჟურნალ „ეროპის“ 1975 წლის მარტის ნომერში, სტატიაში „ჯგუფის მნიშვნელობა და ფუნქცია ფუტურიზმში“:

„ფუტურისტებისთვის ომი არა მეტაფორა, არამედ წამოწყებული ცდების ლოგიკური შედეგი და გადამწყვეტი გამარჯვების მოპოვების შესაძლებლობაა. მათ სწორედ ომის მეშვეობით შეუძლიათ განთავისუფლდნენ შეურაცხყოფილი მამის მოჩვენების საზარელი შიშისგან (...). იმის მტკიცებაც არ იქნება გადაჭარბებული, რომ ისინი აწმყოში წარსულის კოშმარის ქვეშ ცხოვრობენ და რომ ამ ფუნდამენტური გაურკვევლობის გამო ისინი ერთი ნაბიჯით მომავალში გადადიან (...)“ (ოსტერი 2001: 74-75).

მარინეტიმ, ბოჩონიმ, კარამ, პაპინიმ, სოფიჩიმ და სხვა ფუტურისტებმაც არ დააბანეს და ომის დაწყებისთანავე სამხედრო ფორმები მოირგეს (ფერიე 2000: 163).

მხოლოდ ერთი სიტყვაც კმარა იმისათვის, რათა განვსაზღვროთ აპოლინერის პოზიცია და სულიერი მდგომარეობა 1914 წელს: მუტაცია. მაგრამ ამ მუტაციას მოსდევს გაოგნებაც და ერთგვარი სიჩუმეც: მოჭარბებული გრძნობებისა და ეიფორიის გამო ადამიანი სიტყვებს ვერ პოულობს. გავიხსენოთ დანტეს – კიდევ ერთი გზააბნეულის – სიჩუმე პირველ ქებაში: „უსიერ ტევრში, ამ ცხოვრების ნახევარგზაზე / ანაზდეულად გამოვფხიზლდი გზადაკარგული. / ენა ვერ იტყვის, თუ რამდენად იყო ტყე იგი / უკაცრიელი, უდაბური და გაუვალი“ (დანტე 1985: 153). მოვუსმინოთ აპოლინერს:

«On ne peut rien dire
Rien de ce qui se passe
Mais on change de Secteur
Ah! voyageur égaré».*
(აპოლინერი 2001: 93)

ლექსში „პატარა ავტომობილი“, რომელიც „კალიგრამებში“ შედის, ჩვენ ვხედავთ ერთგვარ ეპიკურ პრეისტორიაში გზააბნეულ აპოლინერს (ეს უკვე არაა „ზონაში“ პოეტის გზააბნეულობა). მობილიზაციის დღეა, იგი ვერგილიუს-რუვერთან** ერთად დოვილიდან პარიზს მიემგზავრება. იწყება ფუტურისტების მიერ ნაწინასწარმეტყველები დიდი ისტორია:

«Le 31 du mois d' août 1914
Je partis de Deauville un peu avant minuit
Dans la petite auto de Rouveyre
[...]
Nous dîmes adieu à toute une époque».
(აპოლინერი 2001: 67)

* „კაცი ვერაფერს ვერ იტყვის / ზუსტად ვერ იტყვის რა ხდება / მხოლოდ სექტორი იცვლება / ჰოი! მგზავრო გზააბნეულო“.

** აპოლინერის მეგობარი, მხატვარი და მწერალი ანდრე რუვერი (1879-1962).

„1914 წლის 31 აგვისტოს
რუვერის პატარა ავტომობილით
მე გამოვედი დოვილიდან შუაღამემდე
[...]
ჩვენ მთელ ეპოქას დავემშვიდობეთ".
(აპოლინერი 1984: 176)

ჯოჯოხეთი წამოიმართა და მისმა ბესტიარიუმმაც ლავასავით იფეთქა. დრო და მანძილი წაიშალა. ომი ხელახლაშობაა:

«Des géants furieux se dressaient sur l' Europe
Les Aigles quittaient leur aire attendant le soleil
Les poissons voraces montaient des abîmes
Les peuples accouraient pour se connaître à fond
[...]
Je m' en allais portant en moi toutes ces armées qui
se battaient».
(აპოლინერი 2001: 67)

„გამხეცებული გოლიათები ევროპაზე წამოიმართნენ
და არწივებმა ბუდეები მიატოვეს მზის მოლოდინში
უფსკრულებიდან ამოდიოდა გაუმაძღარი თევზების გუნდი
ყოველი ერი ერთმანეთის შესაცნობად ეშურებოდა
[...]
მე მივდიოდი და მიმყვებოდა ლეგიონები ერთმანეთს რომ
ანადგურებდნენ".
(აპოლინერი 1984: 176)

„მე"-ს დესტრუქცია და სიკვდილი სამყაროს ხელახალ შექმნას ნიშნავს; „მე", რომელიც ახალ პოლიფონიას ვიბრაციით გრძნობს, სამყაროს ერწყმას:

«Je sentais en moi des êtres neufs pleins de dextérité
Bâtir et aussi agencer un univers nouveau»
(აპოლინერი 2001: 68)

„მე ვგრძნობდი ჩემში არსებანი ახლადშობილნი
ახალ სამყაროს აგებდნენ და აწესრიგებდნენ"
(აპოლინერი 1984: 177)

მით უმეტეს, რომ აპოლინერს უკვე დიდი ხანია მობეზრდა ძველი სამყარო:

«À la fin tu es las de ce monde ancien»
(აპოლინერი 1981: 7)

„ძველმა ქვეყანამ მოგაბეზრა მოქანცულს თავი"
(აპოლინერი 1984: 131)

„პატარა ავტომობილი" ტიტანთა ახალი რასისა და განთავისუფლებული „მე"-ს შობას მოგვითხრობს:

«Nous comprîmes mon camarade et moi
Que la petite auto nous avait conduits dans une époque
Nouvelle
Et bien qu' étant déjà tous deux des hommes mûrs
Nous venions cependant de naître»
(აპოლინერი 2001: 69)

„ჩვენ მე და ჩემი ამხანაგი მაშინვე მივხვდით
რომ იმ პატარა ავტომობილმა ჩამოგვიყვანა
სხვა ეპოქაში და საუკუნე იდგა ახალი
და თუმც ვიყავით დასრულებული მამაკაცები
ჩვენ ხელმეორედ დღეს დავიბადეთ“
(აპოლინერი 1984: 178)

სიკვდილის, ნგრევისა და კვლავდაბადების განცდა მხოლოდ აპოლინერისთვის როდია დამახასიათებელი. ამ დროს ეზრა პაუნდი (1885-1972), გოტფრიდ ბენი (1886-1956), „ახალი პოეტური მატერიკების კოლუმბი“ (მაიაკოვსკი 1988: 630) ველიმირ ხლებნიკოვი (1885-1922) თუ რუსული ფუტურიზმის „შესანიშნავი პროპაგანდისტი“ (მეტჩენკო 1987: 5) ვლადიმირ მაიაკოვსკიც (1893-1930) იგივეს გრძნობენ, იგივეს განიცდიან (ოსტერი 2001: 77), რაც მათ შემოქმედებაშიც აისახება.

უეცრად, ომი ადამიანს ახალ ფუნქციას აკისრებს, ის ადამიანის „მე“-ს ახალი სამოქმედო ასპარეზი ხდება. 1914 წლის 18 დეკემბერს აპოლინერი რობერ და ჯეინ მორტიეებს სწერს: „აქ [ნიმში – ი. გ.], ყველაზე ლაზათიანი ცხენით გასეირნებაა, ეწევი, ბრბოში გამოირჩევი, სუნთქავ, გრძნობ, რომ რაღაცას წარმოადგენ, ხვდები, რომ ის ძალა ხარ, რომელსაც თავისუფლება ეფუძნება“ (ოსტერი 2001: 78).

ომში აპოლინერს საშინლად ენატრება ეპოსის სამყარო. ჰეგელმა (1770-1831) შესანიშნავად გვიჩვენა, თუ რატომ არ გამოდგება ჩვენი ინდუსტრიული ეპოქა, თავისი „მანქანური და ფაბრიკული წარმოებით“, ისევე როგორც სახელმწიფო მოწყობის მოდელით, პირვანდელი ეპიკური პოეზიის ფონად (ჰეგელი 1971: 434). ამ მანქანებითა და ქარხნებით გაწყდა ის ცოცხალი ჯაჭვი, რომელიც ადამიანს ბუნებასთან აკავშირებდა, როგორც ეს ძველ ეპიკურ სამყაროში იყო. როგორც ჰეგელი აღნიშნავს (ჰეგელი 1971: 434), იმ ყველაფერმა, რაც ადამიანს სჭირდება გარე ცხოვრებისთვის ძველ ეპიკურ სამყაროში, იქნება ეს სახლ-კარი, კარავი, საწოლი, ხმალი და შუბი თუ ხომალდი, რომლითაც მან ზღვები უნდა გადასეროს, არ უნდა დაკარგოს ფუნქცია, არ უნდა იქცეს გამოუსადეგარ საშუალებად; პირიქით, მთელი თავისი გრძნობითა და არსებით, ადამიანმა ეს ყველაფერი საკუთარი ცხოვრების ნაწილად უნდა აღიქვას.

დანიელ ოსტერს მიაჩნია (ოსტერი 2001: 80), რომ ფუტურისტების მიერ ახალი ეპოქისა და მანქანის გაღმერთება შეიძლება წარმოგვიდგეს, როგორც ეპიკური განზომილების აღდგენის სასაცილო მცდელობა. მაგრამ ინდუსტრიული ეპოქა, რომელიც ადამიანს იზოლაციაში აქცევს, ეპიკურ მასშტაბს ვერ მიიღებს.

ფუტურისტული ეპოსის ამ მარცხს აპოლინერი პასუხობს საომარი ეპოსის მოჩვენებითი წარმატებით. 1915 წლის 7 აპრილს პოეტი სწერს ლუს: „აქ მშვენიერი ცხოვრებით – ველური ცხოვრებით – ვცხოვრობთ, შორეული დასავლეთის კოვბოებივით“ (აპოლინერი 2006: 260). როგორც ჰეგელი აღნიშნავს, ომის დროს მთელი ერი იწყებს ამოძრავებას და, თავის ამგვარ საერთო მდგომარეობაში, ახალ

ალმავლობას განიცდის; მას მოქმედების სტიმული ეძლევა, რადგან ამ შემთხვევაში სწორედ საკუთარ თავს, საკუთარ მთლიანობასა და სისრულეს იცავს (ჰეგელი 1971: 440). აღნიშნულ კონტექსტში, ლირიკული ინდივიდი ამ ყველაფერს საკუთარი ჰეროიკული მდგომარეობის პირველქმნილ სინორჩეში ყოფნად აღიქვამს.

ყოველგვარი ახალი ენა – იქნება ეს აპოლინერის „კალიგრამების“ პირველი ლექსებისა და მისი ე. წ. „ომის ლექსების“ ენა თუ ჯოისის (1882-1941) „ულისესა“ და ეზრა პაუნდის „კანტოსთა“ ენა – გამოხატავს სწორედ ეპოსის მონატრებას და წარმოდგება, როგორც მისი დაბრუნების სურვილის რეალიზაცია ენაში, როგორც ეპოპეაში. სიმულტანურობის ნამდვილი მიზანიც ხომ ფორმაში მასშტაბურობის შეტანაა და ალბათ სწორედ ამან უბიძგა აპოლინერს იმისკენ, რომ კუბისტ პიკასოსთან ეპიკური სული აღმოეჩინა.

„კალიგრამები“, თავისი ექვსი ნაწილით, გარდა იმისა, რომ ის აპოლინერის ომის დღიური-აღსარებაა (ველიკოვსკი 1985: 23-25), სწორედ ამ ეპოსში შეღწევის მცდელობას წარმოადგენს.

დამოწმებანი:

აპოლინერი 1981: Apollinaire G. «Alcools», suivi de «Le Bestiaire» illustré par Raoul Dufy et de «Vitam impendere amori». Paris: Éditions Gallimard, collection Poésie, 1981.

აპოლინერი 1984: აპოლინერი გ. ფრანგი პოეტები. ფრანგულიდან თარგმნა გივი გეგეჭკორმა. თბ.: „მერანი“, 1984.

აპოლინერი 1993: Apollinaire G. «Chroniques d'art, 1902-1918», textes réunis avec préface et notes par L.-C. Breunig, Paris, Éditions Gallimard, collection Folio/Essais, 1993.

აპოლინერი 2001: Apollinaire G. «Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)». préface de Michel Butor, Paris: Gallimard, collection Poésie, 2001.

აპოლინერი 2006: Guillaume Apollinaire, «Lettres à Lou», préface et notes de Michel Décaudin, Paris: Gallimard, collection L'Imaginaire, 2006.

ბონინო 2009: «Manifesti futuristi», a cura di Guido Davico Bonino, BUR, Milano, 2009.

დანტე 1985: დანტე ალიგიერი, ღვთაებრივი კომედია. // კონსტანტინე გამსახურდია. თხზულებათა ათტომეული. ტომი X, თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1985.

ველიკოვსკი 1985: Великовский С. «Книги лирики Аполлинера», in Гийом Аполлинер, «Избранная лирика», вступительная статья, составление С. И. Великовского, комментарии Ю. А. Гинзбург. М.: «Книга», 1985.

კამპა 1996: Campa L. «Autour du futurisme», in «Magazine littéraire», # 348, novembre 1996.

ლეჟე 1997: Léger F. «Fonctions de la peinture», édition établie, présentée et annotée par Sylvie Forestier, Paris, Éditions Gallimard, collection Folio/Essais, 1997.

ლისტა 2008: Lista G. «Le Futurisme. Une avant-garde radicale», Paris, Éditions Gallimard, collection Découvertes/Arts, 2008.

მაიაკოვსკი 1988: Маяковский Вл. «В. В. Хлебников», in В. В. Маяковский, «Сочинения в двух томах», том второй, М.: «Правда», 1988.

მეტჩენკო 1987: Метченко А.. «Слово о Маяковском», in В. В. Маяковский, «Сочинения в двух томах», том первый, М.:«Правда», 1987.

ოსტერი 2001: Oster D. «Guillaume Apollinaire», présentation et anthologie, Paris, Éditions Seghers, collection Poètes d'aujourd'hui, 2001.

ფერიე 2000: «L'aventure de l'art au XX siècle» (peinture, sculpture, architecture), sous la direction de Jean-Louis Ferrier, avec la collaboration de Yann Le Pichon, préface de Pontus Hulten, 1007 pages, Éditions du Chêne, 2000.

ჰეგელი 1971: Гегель Г. В. Ф. «Поэзия». // Гегель Г. В. Ф. «Эстетика», под редакцией Мих. Лифшица. М.: «Искусство», 1971.

Ilia Gasviani

Towards the Interrelationship between Guillaume Apollinaire and Italian Futurism

Summary

Keywords: literary theory, comparative literature, modernist literature.

There is similitude, as well as difference, between Guillaume Apollinaire's poetic aesthetics and Italian Futurism. If we consider the Futurism as an indefatigable search of the novelty, as a moving forward, as the creation of an art that looks for new forms, for unknown sides of the reality and who corresponds the reality of modern life with its various forms, Apollinaire is a truly Futurist poet. He adores, as well as Futurists, the modernity, the machine, the industrial city, but in the same time he does not forget the old, be it the Bible, the Greek myths or the Middle Ages. If Marinetti preaches the necessity of radical rupture with the past, the mechanicalization of humanity, the adaptation of art with the accelerated rhythm of modern life and the total reform of speech, Apollinaire agrees with these appeals only partially. For him, art is unacceptable if chaotic, unaesthetic or aggressive; he disagreed with the ideas of the abolition of traditional literature, of art as an individual product, as well as the glorifying of war and the contempt of the woman. It must be noticed that the most decisive influences on Apollinaire's poetic aesthetics came from his own observations of cubism and the paintings of Robert Delaunay.

The semantic field of Futurism is the field of battle: destruction, sacrifice, killing, annihilation. The Futurists' war changed from metaphor to a real war in 1914. In the poem 'The Little Car', which is one of the poems of 'Calligrammes', we see Apollinaire lost in a sort of epic prehistory. In a manner, 'The Little Car' tells us about the birth of a new race of Titans and man's freedom. The war assumes a new function to the man and becomes a new area of activity for him.

The sentiment of death, of destruction and rebirth does not only characterise Apollinaire. At the same time, Ezra Pound, Gottfried Benn, Vladimir Mayakovsky or Velimir Khlebnikov felt the same things, and reflected it in their works.

During the war, Apollinaire missed terribly the world of the epics, because the industrial epoch, with its model of state organization, could not serve as the background for epic poetry, since the living chain which linked man to nature had been broken.

Every invention of new poetic or literary language, be it Apollinaire's 'Calligrammes', Joyce's 'Ulysses' or Ezra Pound's 'Cantos', shares this same desire to return, within language, to the epics, transforming the language into a sort of epopee.

The six sections of 'Calligrammes', which is a sort of diary of Apollinaire's life from that period, represent a tentative of introduction into this world of the epics.

ანა ბალაკიანი

ლიტერატურის თეორია და შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობა

ამერიკელი კომპარატივისტი – ანა ბალაკიანი (1915-1997) წარმოდგენილ ნაშრომში (ქვეყნდება მისი ნარკვევების კრებულის – The Snowflake on the Belfry. Indiana University Press, 1994 Indiana University Press, 1994-ის მიხედვით) მკვეთრად უპირისპირდება ლიტერატურულ კრიტიკაში დეკონსტრუქციულ და ზოგადად – პოსტ-სტრუქტურალისტურ მეთოდოლოგიებს, რომლებიც ტექსტის მკითხველისეულ აღქმა-მიღებაზე ამახვილებენ ყურადღებას. ბალაკიანის თანახმად, ავტორთა და ნაწარმოებთა ისტორიული ასპექტის უგულებელყოფა ნაწარმოებს კოლექტიური არეაცნობიერის ნაყოფად აქცევს. სხვა ნაშრომში იგი უფრო შორს მიდის და აცხადებს, რომ კულტურის გააზრებისა და ტექსტების ინტერპრეტაციის თანამედროვე თეორიები სხვა არა არის რა, თუ არა მცდელობა „ძირი გამოუთხარონ დასავლურ კულტურას ლიტერატურის რეფერენციალური როლის გაუქმების გზით“ (The Snowflake on the Belfry: The Aesthetic Dimension in Literary Criticism", p. 19).

რაც დრო გადის სულ უფრო მეტად იჩენს თავს ლიტერატურის ისტორიისა და ლიტერატურის თეორიის დიქოტომია. სწორედ ასე აყენებს საკითხს კლაუდიო გილიენი თავის წიგნში შედარებით ლიტერატურათმცოდნეობაზე – „ერთეულისა და მრავალგვარის შესავალი“ (Entre lo Uno y lo Diverso), როდესაც აღნიშნავს, რომ ლიტერატურის თეორია და ისტორია ერთმანეთის შეუთავსებელ ალტერნატივებს წარმოადგენენ.

არადა, ეს ერთობ გავრცელებული თვალსაზრისი თეორიულადაც და პრაქტიკულადაც დიდად უშლის ხელს ჩვენს დისციპლინას, რომლის წანამძღვრები ლიტერატურისადმი სწორედ ამ ორგვარი მიდგომის შეთავსებას გულისხმობს.

პოლ ვალერი თავის სტატიაში College de France-ში „პოეტიკის“ (იგი ამ სახელით მოიხსენიებს თეორიულ განსჯას) დამკვიდრების საჭიროებაზე მიუთითებს და აღნიშნავს, რომ თეორიული მიდგომა განცაკევებული კი არ უნდა იყოს ისტორიის კვლევისაგან ან კი არ უნდა უპირისპირებდეს მას, არამედ ლიტერატურის ისტორიას მიზანანდასახულობასა და საზრისს უნდა ანიჭებდეს.

თავის დროზე თეორიული განსჯა კომპარატიული კვლევის ფარგლებში რთული მასალის მეთოდოლოგიურ დახარისხებას გულისხმობდა.

თვალი გადავავლოთ ლიტერატურის კომპარატიული კვლევის უნივერსიტეტებში დამკვიდრებულ ზოგიერთ მეთოდს.

არის ერთგვარი ბედის დაცინვა იმ ფაქტში, რომ ლიტერატურული პროცესების კვლევის კომპარატისტების მიერ შემუშავებული ყველაზე თვალსაჩინო და ქმედითი ხერხები ამ ბოლო ხანს, ძლიერი მუტაციების შედეგად და სხვადასხვა სახელით, მძლავრი კრიტიკის საგნად იქცნენ.

უპირველესად ეს ითქმის ადრინდელი კომპარატიული ნაშრომების ისეთ ერთერთ უმთავრეს მახასიათებელზე, როგორიცაა – გავლენის საკითხი. ამ სფეროში

მიღებული დიდი გამოცდილების შედეგად კომპარატისტები ასე მსჯელობდნენ: რამდენადაც ამა თუ იმ ლიტერატურის ფარგლებში თავს იჩენს თაობის ზეგავლენა მომდევნო თაობებზე, და ზოგჯერ ნეგატიური გავლენაც კი (რაც ჰაროლდ ბლუმმა „გავლენის შიშის“ – anxiety of influence – თეორიის სახით ჩამოაყალიბა)[1], ეროვნულ ლიტერატურათა კულტურული ურთიერთგავლენა კიდევ უფრო მრავალფეროვანი და მდიდარია განმასხვავებელი ნიშნებითა თუ კატალიზატორთა ზემოქმედების გამოვლინებებით, ყოველივე იმით, რაც ვრცელ ზეეროვნულ დონეზე ოდნავ შესამჩნევ მსგავსებათა მიღმა არსებობულ სხვაობებზე მიგვანიშნებს. ეს მეთოდი იმდენად ცხადად წარმოაჩენს დამახასიათებელ თავისებურებებს, რომ იგი ორი და მეტი კულტურისა თუ ტრადიციის ურთიერთკავშირის შესწავლის საუკეთესო საშუალებაა.

მაგრამ ამ მეთოდოლოგიის არასწორი და დაუდევარი გამოყენების გამო ამ ბოლო დროს „გავლენა“ აღარ ითვლება კარგ სიტყვად, რადგან „მიბაძვასთან“ იქნა გაიგივებული და მეტიც, ითვლება, რომ იგი ხელს უშლის ლიტერატურის ეროვნულ თავისებურებათა წარმოჩენას. ამიტომ თეორეტიკოსებმა იგი ინტერტექსტუალობის ცნებით შეცვალეს, რომელიც უაღრესად უკიდეგანო და თვითნებურია, კერძოდ, ტექსტებს შორის რეფერენციულობის, მსგავსება-ნათესაობის უთავბოლო ძიებისაკენ გვიბიძგებს და იგი უფრო კრიტიკოსის მიერ ტექსტებით მანევრირერიბის უნარის გამოვლინებაა, ვიდრე ნაწარმოების ღრმა წვდომის საშუალება.

გავლენათა კვლევის თანამედროვე თეორიული ნაირსახეობის უმთავრესი თავისებურებაა ლიტერატურის იმგვარი კვლევა, რასაც შეიძლება „ალეატორული [შემთხვევითობის პრინციპზე დამყარებული] კრიტიკა“ ეწოდოს.

„გავლენასთან“ არის დაკავშირებული „ლიტერატურული ხვედრის“ („literary fortune“) კატეგორია, ანუ ის, რასაც თავის დროზე კომპარატისტები „დოქსოლოგიას“ (doxology) უწოდებდნენ[2].

უცხოეთში მწერალთა ლიტერატურული ხვედრისათვის თვალის გადევნება მიზნად ისახავდა, ერთი მხრივ, გეოგრაფიულ საზღვართა მიღმა მხატვრულ ნაწარმოებთა ურთიერთმიზიდულობის ჩვენებას მათი უნივერსალობის ცხადყოფის მიზნით, ხოლო მეორე მხრივ, კულტურულ ცნობიერებათა სხვაობის გამოვლენასა და შეფასებას და ამგვარად იმის ჩვენებას, თუ რამდენად შესწავს ამა თუ იმ მწერალს დროსა და სივრცეში თავისი იდეებისა და მხატვრული იერსახის განვრცობის უნარი.

ეს იყო დიდოსტატობა, რომელიც მიმართული იყო „დიადი“-ს და „მცირე“-ს და სხვა ამგვარი კონცეპტების ფარდობითობის ჩვენებისა და ლიტერატურულ მიმდინარეობათა ფარგლებში ორიგინალობის განსასაზღვრისა და საზოგადოებრივ და ლიტერატურულ ზეგავლენათა ურთიერთქმედების გამოვლენისაკენ.

რეცეფციის თანამედროვე თეორიები, რომლებიც, როგორც წესი, ემპირიულ დაკვირვებას ემყარება, უპირველესად მიზნად ისახავენ პოპულარიზაციის პროსესის ახსნას მოწონება-არმოწონების რაოდენობრივი მონაცემების სისტემატიზაციის საფუძველზე, რაც ლიტერატურული საზღვრების მიღმა გაღწევას გულისხმობს.

თუ ადრე რეცეფციის მექანიზმის შესწავლა საკუთრივ ნაწარმოების ან ამ უკანასკნელის თვისებათა აღქმის ცვალებადი სტანდარტების შეცნობისაკენ იყო მიმართული, ამჟამად რეცეფციის შეფასება საკუთრივ შეფასების *აქტის* ისეთ თეორიათა ჩამოყალიბების საბაბი ხდება, რომლებიც უპირველესად სოციოლოგიურ მონაცემებს ემყარებიან და რეცეფციათა მიმღებზე უფრო ამახვილებენ ყურადღებას, ვიდრე რეცეფციის შედეგად წარმოშობილ ნაწარმოებზე.

ლიტერატურის კომპარატიულ დონეზე განხილვის კიდევ ერთი საგულისხმო მომენტი არის კლასიფიკაცია, რაც ამ ბოლო ხანს ტაქსონომიის [taxonomy] სახელით გახდა ცნობილი.

კომპარატისტებს მიაჩნიათ, რომ პერიოდიზაცია ხელს უწყობს შემოქმედის ინვარიანტული ნიშან-თვისებებისა და ჟანრთა ჩამოყალიბება-განვითარების კოდიფიცირებას, ენობრივ და გეოგრაფიულ ერთეულთა, ეპოქათა, დინებათა და ლიტერატურულ მიმდინარეობათა ფარგლებში მიმდინარე სრულყოფის პროცესის უკეთ დანახვას. კომპარატისტი ისტორიკოსის თვალსაზრისით, ყოველივე ეს ეროვნულ ფარგლებსა და ეროვნულ ლიტერატურათა ისტორიკოსების მიერ გამოყენებულ განსხვავებულ ტერმინთა ფარგლებს მიღმა ერთგვაროვანი ნიშან-თვისების გამოვლენას ისახავს მიზნად.

ამჟამად კი იმის მოწმენი ვართ, რომ მრავალი თანამედროვე თეორეტიკოსი ტაქსონომიას აგდებულად ეკიდება და მას უპირატესად მაშინ მიმართას, როდესაც სურს, მოწყვიტოს ნაწარმოები მისთვის ნიშანდობლივ კონტექსტს და არაისტორიულ და არაგვაროვნულ ორბიტაზე მოათავსოს, რაც ტექსტის წაკითხვის ასოციაციურ მეთოდს დესტრუქციულ საშუალებად აქცევს.

კომპარატივიზმში კარგი შედეგი გამოიღო მხატვრულ პირეობითობათა შესწავლამ ლიტერატურულ მოძრაობათა დასაბამის, ზეობისა და დაისის სტანდარტული ტრაექტორიის თვალის გადევნების გზით. საკითხისადმი ასეთი მიდგომა მოიცავს ფიზიონომიასავით მრავლისმეტყველ, მორზეს კოდივით გასაგებ თემებს, სტილურ ხერხებს, ფიგურებსა და პარადიგმებს, რომლებიც ნებისმიერ ეროვნულ ლიტერატურაში თანაბრად გასაგებია. ასეთი მიდგომა ამჟამად ტროპოლოგიამ შეცვალა.

ტროპების აღნუსხვა ხშირად ისტორიული დაჯგუფების გარეშე, დროისა და გარემოს ფაქტორების გაუთვალისწინებლად ხდება და არაიშვიათად ცნობილი მითოსური სტერეოტიპების ძიებით იფარგლება; იმდენად ბრმად ბაძავენ ხოლმე არქეტიპული პირველსაწყისების ნორთორპ ფრაისა და კლოდ ლევი-სტროსის მიერ ჩატარებულ კვლევას, რომ საკუთრივ ტროპის ლიტერატურული არსი მთლიანად იკარგება; ეს ხდება იმიტომ, რომ არ ითვალისწინებენ ნორმისაგან გადახრის იმ თავისებურებებს, რომლებიც ჭეშმარიტ შემოქმედს რიგითი შემოქმედისაგან განასხვავებენ, ანუ — იკარგება ინტერესი ინდივიდუალურისადმი და თავს იჩენს ის დანაკლისი, რომელსაც ცალკეული ტროპების ზოგიერთი უცნობი ასპექტის აღმოჩენა ვერ ანაზღაურებს.

გარდა ამისა, არ ჩანს ამა თუ იმ მითის, სახის, ტიპისა თუ თემის განვითარების გამოყენების სიხშირის, მნიშვნელობის ან ნაწარმოების მხატვრულ დონეზე მათი ზეგავლენს დადგენის მცდელობა. ამიტომაა, რომ რასინის „ფედრა“ ყველა სხვა „ფედრა“-ს რიგში იკავებს ადგილს, ხოლო თ. ს. ელიოტის „კოქტეილის საღამო“ საგულისხმო ხდება მხოლოდ იმდენად, რამდენად იჩენს მასში თავს „სამი“ ან „ორი“ „ერთიანობის პრინციპი“.

ბოლოდროინდელი გამოკვლევები ტროპოლოგიის, თემატოლოგიისა და ტიპოლოგიის დარგში მიზნად ისახავენ ან ტექსტთაშორისი ურთიერთმიმართებების განსაზღვრული წრის დადგენას ან ისეთი მოდელის შექმნას, რომელიც, ლიტერატურული მოძრაობებისათვის ნიშანდობლივ მხატვრულ თავისებურებათა გათვალისწინების გარეშე, თანაბრად მიესადაგება აურაცხელ — და თანაც არა მხოლოდ მხატვრულ — ნაწარმოებს.

ალბათ ყველაზე ცუდი ისაა, რომ ეს არევ-დარევა თავს იჩენს zeitgeist-ის [დროის სულისკვეთების, – გერმ.] კვლევისას.

კომპარატისტები გულდასმით ცდილობდნენ, მოეხაზათ ლიტერატურაში ასახული ანდა ლიტერატურის მიერ გარკვეულ დროს შექმნილი coulour du temps-ის კონტურები.

ამჟამად zeitgeist-ის კვლევა გამალებით უთმობს გზას იმ თვალსაზრისს, რომ ლიტერატურა გარკვეულ ცნობებს შეიცავს საზოგადოებაზე, რომლებიც „ჭეშმარიტებაზე“ აცხადებენ პრეტენზიას.

რამდენადაც „zeit“-ის [დროის] შეთავსება „geist“-თან [სულთან] გულისხმობს ლიტერატურული საწყისის ტრანცენდენტულობას სოციოლოგიურ მონაცემების რიცხვობრივი მხარის მიმართ, ამ უკანასკნელთა გამოვლენა ლიტერატურაში შესაძლოა საგულისხმო იყოს ისტორიკოსისა და სოციოლოგისათვის ან თუნდაც ფსიქოლოგისათვის, მაგრამ ეს დიდად არაფერს მატებს დროის ერთ მონაკვეთში არსებულ ნიშან-თვისებათა ერთობლიობის გამიჯვნას სხვა დროის ნიშან-თვისებათა ერთობლიობისაგან.

კომპარატივიზმში zeitgeist-ის კონცეფტი ნიშნავს ეროვნული ისტორიებისა და პოლიტიკურ მოვლენების მიღმა თუ ზემოთ ლიტერატრურაზე იდეებისა და ზნეჩვეულებების ზეგავლენის გამოვლინებათა დაკავშირებას ერთმანეთთან და საერთო სურათის შექმნას, ანუ ყურადღებას გამახვილებას არა გამყოფი ხაზებზე, არამედ ამა თუ იმ ხანის გაბატონებულ ფილოსოფიურ განწყობათა შემოქმედებითად გააზრებაზე.

მართლაცდა, ზოგჯერ რამოდენიმე zeitgeist-ი სინქრონულად არის წარმოდგენილი; ასე, მაგალითად, XIX საუკუნის დამლევს სციენტიზმი fine de siecle-ის დეკადენტიზმთან თანაარსებობდა, როდესაც ორივე მათგანი საერთო სივრცეში წარმოდგენილ განსხვავებულ ფაქტორთა თუ გარემოებათა ერთობლიობას ეფუძნებოდა.

ამ საპირისპირო დინებათა დანახვა *ადამიანის* უთანხმოებასა და გათიშილობაზე როდი მეტყველებს; იგი ვერც ისტორიის აბუჩად აგდების საბაბად გამოდგება და ვერც პარალელური zeitgeist-ების მიერ ნასაზრდოები თუ პარალელური მოვლენების მიერ წარმომქმნელი ლიტერატურისადმი ტრანსისტორიული მიდგომის გასამართლებლად.

არადა, დეკონსტრუქციისა და მნიშვნელობის გაუცხოების თეორია, რომელიც, ერთი შეხედვით, კომპარატივიზმის მსგავს ამოცანას ისახავს მიზნად, სინამდვილეში დიდ ზიანს აყენებს კომპარატიული კვლევის უმთავრეს ამოცანებს.

ლიტერატურის შესწავლას მის კონტექსტში მთლიანად აუფასურებს ის დებულება, რომ ხელოვნების ნაწარმოები შეფასებულ უნდა იქნეს არა „მისი დროის ჭეშმარიტების“, არამედ „ჩვენი დროის ჭეშმარიტების“ მიხედვით, სიტყვებისაგან მათი ე.წ. სტატიკური მნიშვნელობის გამოთავისუფლების გზით, რაც ან ჩვენს zeitgeist-ს ან ზოგიერთი თანამედროვე თეწორეტიკოსის პოსტაპოკალიფსურ ხედვას ასახავს.

ასეთი თეორიული მიდგომა იწვევს კომპარატისტებისათვის იმ ეგზომ ძვირფასი ცნების გაუფასურებას, რომ არსებობს ზოგადი საწყისები, რომლებიც სხვადასხვა ეროვნულ ლიტერატურას ერთმანეთთან ანათესავებენ, რაც ისტორიული ჩარჩოების ფარგლებში ინდივიდუალურ ნაწარმოებთა შეფასების საერთო ნორმების შემუშავების შესაძლებლობას იძლევა და რაც შედარება-ინტერპრეტაციას მოყვარულთა და მანიპულატორთა კეთილი ნების ამარა კი არ ტოვებს, არამედ მყარ საძირკველზე აფუძნებს.

სრულყოფილების ცნება პირამიდასა ჰგავს, ნაგებობას, რომელიც ნელა შენდება; კომპარატსტების ერთ-ერთი მიზანდასახული მონაპოვარი არის მხატვრული ღირსების საკითხზე გარკვეული თანხმობის მიღწევა ეროვნულ თუ საერთაშორისო პოლიტიკოსების ნება-სურვილის ზეგავლენის გარეშე.

ცალკეული მწერლების და/ან მათი ნაწარმოებების ჩამოცილებას ამა თუ იმ zeitgeist-დან ან ესთეტიკური გარემოსაგან და მათი დაკავშირება ე. წ. ჰერმენევტიკულ პროცესებთან შესალოა სასურველი იყოს იმ კრიტიკოსებისათვის, რომლებიც სულიერად მონათესავე მოვლენებს ეძებენ, მაგრამ როდესაც ისინი მთლიანად ამ ომოცანით იფარგლებიან, ასეთ შემთხვევაში პირადი რელევანტურობა[3] გადაჭარბებულ ზეგავლენას ახდენს შეფასებასა და ღირებულების დადგენაზე.

დეკონსტრუქციული ვარჯიში, რომელსაც ნაწარმოების მნიშვნელობა მყარი ნიადაგიდან მყიფე ნიადაგზე გადააქვს, შესაძლოა უაღრესად მომხიბვლელი აღმოჩნდეს თეორეტიკოს-მკითხველისათვის, მაგრამ საერთო მნიშვნელობისაგან გამოცალკებულ ტექსტად გარდაქმნის გამო მას ასევე შეუძლია საფრთხე შეუქმნას ნაწარმოების მთლიანობას.

იური ლოტმანი „მხატვრული ტექსტის სტრუქტურა“-ში შეშფოთებას გამოთქვამს „გამოთქმის თეორიის“ გამო, რომელიც „კონსტრუირებულია როგორც მეტყველებაში ისტორიული თუ საზოგადოებრივი სინამდვილის მიღმა არსებული იმანენტური მოცემულობა“.

ეს ერთობ სახიფათო ვარჯიშია, რომელიც არა მხოლოდ აუბრალოებს მხატვრულ ნაწარმოებს, არამედ ამ უკანასკნელის ფუნქციურად სასარგებლო – მაგრამ არა ლიტერატურული გაგებით – იარაღად გადაქცევის საფრთხეს შეიცავს.

დაბოლოს, დღეს თავს იჩენს აგრეთვე ანალიზისა და სინთეზის დიქოტომია, მაშინ როდესაც, იმთავითვე ითვლებოდა, რომ ანალიზს სინთეზამდე მივყავართ, ხოლო ტექსტის ანალიზის თანამედროვე კონცეფცია კი უდავოდ დანაწევრებასა და ანომალიას იწვევს.

ნაწარმოების მოწყვეტა მისი წარმოშობის დროისა და ადგილისაგან და დიზუნქციური, ანუ დამანაწევრებელი მიდგომა ირონიისა და პარადოქსის პრეზუმფციას წარმოშობს. მართლაცდა, აშკარად შეიმჩნევა „ირონიით“ გაზავებულ თვალსაჩინო ნაშრომთა მოულოდნელი მომრავლება. კერძოდ, თავს იჩენს მრავალი თეორიულად ორიენტირებული მკვლევრის ირონიისაკენ მიდრეკილების გადატანა საკვლევ ნაწარმოებში იმის გამო, რომ გზა, რომელსაც ანალიზიდან სინთეზისაკენ მივყავდით, ჩანაცვლებული იქნა ისეთი წესით, რომლის ძალითაც აპრიორული, ანუ ცდამდე არსებული ცოდნის თეორიები ანალიტიკურ მონაცებს ეფუძნება.

თავიანთ გადამუშავებულ ნაშრომში „Qu'est-ce que la littérature comparée?“ („რა ის შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობა“) პიერ ბრუნე, კლოდ პიშუა და ანდრე რუსო მოსწრებულად გამოხატავენ თავიანთ დაკვირვებას, რომ კომპარატისტები ტექსტს იკვლევენ, ხოლო თეორეტიკოსები კი – თავიანთ თავს (გვ. 113).

თეორეტიკოსების ამგვარ პოზიციას გამოხატავს ვოლფგანგ იზერი „The Act of Reading“-ში („კითხვის ქმედება“), როდესაც ამბობს, რომ "ნაწარმოების მნიშვნელობა მდებარეობს არა ტექსტში დაფარულ აზრში, არამედ იმ ფაქტში, რომ ეს აზრი ამჟღავნებს იმას, რაც მანამდე დალუქული იყო ჩვენს გონებაში" (113). სინთეზის გარეშე ანალიზის პრაქტიკა, რომელიც, როგორც ჩანს, ვიწრო მიზანდასახულების სტუდიებისათვისაა დამახასიათებელი, ხელს უშლის საფუძვლიანი და მრავლისმოცველი მეცნიერული ნაშრომების შექმნას.

დეკოდირების ამ ხერხებს ჭეშმარიტი კომპარატისტები კოდირების სისტემებით პასუხობენ. კომპარატისტების პრაქტიკისათვის დამახასიათებელი სინთეზი შეიძლება ნაყოფიერი დეკოდირების წინაპირობა გახდეს.

ინდუქციურ მეთოდზე დამყარებული საღი და მიუკერძოებელი მიდგომა ჯერ დებულებებს როდი აყალიბებს და შემდეგ როდი მოიხმობს დამაჯერებელ მაგალითებს თავისი თვალსაზრისის დასამტკიცებლად; პირიქით, ჯერ მიუკერძოებლად მიმართავს ნაწარმოებსა და მასთან უდავოდ დაკავშირებულ სხვა ნაწარმოებებს, გულდასმით აკვირდება ლიტერატურის სფეროს იმ თვალსაზრისით, თუ რას მატებს იგი საყოველთაოდ აღიარებულ ესთეტიკურ ღირებულებათა კორპუსს და მხოლოდ ამის შემდეგ, შემადგენელი კომპონენტების a posteriori დაკავშირებით აკეთებს თეორიულ დასკვნას, როგორც ჩინებულ საზღაურს იმ ძალისხმევისათვის, რომელიც მიმართული იყო არა პარადოქსებისა და წყვეტილების, არამედ კავშირებისა და ბმულების გამოვლენისაკენ.

უნდა გვახსოვდეს, რომ მალარმემ თეორიული ნაშრომი მას *შემდეგ* დაწერა, როდესაც უკვე შექმნილი ჰქონდა თავისი უმთავრესი ნაწარმოებები. იგი არის a posteriori „art poetique", იმ მრავალი a priori მანიფესტისაგან განსხვავებით, რომლებიც უხვად მოიპოვება ლიტერატურის ისტორიაში.

წინააღმდეგობა თეორიასა და პრაქტიკას შორის ჩვენი საქმიანობის – შესწავლისა და სწავლების – ორბუნებოვნებას ნათელყოფს. მეცნიერული საქმიანობა როგორც კვლევითი პროცესი შესწავლის პროცესის გავლასაც გულისხმობს.

„ფრანგული სკოლის" მთავარი თეორეტიკოსების დღევანდელი თაობა ზედმიწევნით განსწავლულია; მაგრამ ნეტავ რას იზამენ მათი მოსწავლეები, რომლებსაც ასეთი განსაკუთრებული ცოდნა არ გააჩნიათ!

პლურალისტული მნიშვნელობის წვდომა მხოლოდ გაწაფულ მკითხველს ხელეწიფება.

სხვაგვარად რომ ვთქვათ, სიბრძნეს მიუძღვის ბრალი იმაში, რომ აღმოჩენილ იქნა ენის როლან ბართისათვის ეგზომ სანუკვარი ე. წ. პირველყოფილი უმანკოება[4].

კონოტაციების შრეების დანახვა, დენოტაციისაკენ მიბრუნება წარმტაცი თამაშია; მისი წესების ათვისება იმ მკვლევრებმა შეძლეს, რომლებიც თავის დროზე იძულებული იყვნენ კულტურული კოდების, ენობრივი სტრუქტურებისა და ესთეტიკური პრინციპებით ეხელმძღვანელათ.

უმანკოების აღიარება იმ ერთ-ერთ საეჭვო სიამოვნებათაგანია, რომელიც კულტურული მოწიფულობის შედეგად იქნა მოპოვებული. ამ გაგებით, მეთოდოლოგია თეორიის კონტრაპუნქტად გვევლინება.

როდესაც მეთოდოლოგიას მივყვებით, გარკვეული წესებით ვხელმძღვანელობთ, იმის ნაცვლად, რომ ისინი გზადაგზა შევიმუშავოთ.

მეთოდოლოგია სწავლებისათვის იგივეა, რაც თეორია კვლევისათვის.

სწავლების დროს მეცნიერი, კერძოდ – კომპარატისტი – ლიტერატურის ურთულესი საკითხების განხილვისას გარკვეული ჩარჩოებით იფარგლება. ნებისმიერი აზრი ცენტრალიზებულ კოორდინაციას ექვემდებარება, ხოლო ავტორთა, თვალსაზრისთა თუ ქმედებათა ურთიერთმიმართება მწერალთა ორიენტაციის კონტექსტში განიხილება და მხოლოდ ამის შემდეგ ხდება მათი კონტრინტერპრეტაცია. მრავლობითობის ცნება შეუძლებელია კერძოობითის აღიარების გარეშე. უვიცი ვერ შეძლებს უმანკოების ცნების დაფასებას. მასწავლებლის სამოსით შებურული მეცნიერი არცოდნის პირობებში უნდა მუშაობდეს.

კომპარატისტის საქმიანობის სირთულეს ის გარემოება განაპირობებს, რომ მის ხელთ არსებული მასალის მრავალგვარობა რამოდენიმე კულტურაში არსებული ტიპოლოგიის დადგენას გულისხმობს. მან ჯერ მკითხველთა თვალსაწიერის ერთგვარი ერთობა უნდა დაადგინოს, ვიდრე თავის მოსწავლე-მკითხველებთან ერთად წერის პროცესის სიამოვნებას გაიზიარებდეს, რაც დღევანდელი თეორეტიკოსებისათვის, ვგონებ, ტექსტისაგან მიღებული მთავარი კმაყოფილებაა.

დასასრულ მინდა შევეხო უშუალოდ კომპარატისტების წინაშე მდგომ ამოცანებს. მთელი ჩვენი ძალისხმევა უპირველესად ლიტერატურის კომპარატიული ისტორიის შექმნისაკენ უნდა იყოს მიმართული. ასევე აუცილებელია მუდმივი ზრუნვის საგანი იყოს კრიტიკაში საერთო ენის შემუშავების ამოცანა.

ჩვენ კვლავაც XVII საუკუნის რიტორების, XIX საუკუნის ფილოსოფოსებისა და XX საუკუნის ანტროპოლოგებისა და ფსიქოლოგების ტერმინოლოგიას ვიყენებთ.

ლიტერატურულ კრიტიკაში დამკვიდრებული ისეთი ტერმინები, როგორიცაა რეალიზმი, მოდერნიზმი და პოსტმოდერნიზმი, არაისტორიული ხმარების გამო იმდენად დამახინჯდა, რომ მათ წინააღმდეგობრივი, ოროზროვანი და უსაგნო მნიშვნელობა შეიძინეს.

ჩვენ ვერ შევძელით ცნობილ ლიტერატურათა მივიწყებული მწერლების გამოცოცხლება, ისევე როგორც ვერ შევძელით ნაკლებათ ცნობილ ლიტერატურათა თვალსაჩინო მწერლების გათავისება. ამის ნაცვლად ცალკეულ მწერლებზე აკვიატებული, უხეირო და მომაბეზრებელი მოსაზრებების გამეორებით ვართ დაკავებული.

სტანდარტულ მითო-ფსიქიატრიულ პარადიგმებს ჰერმენევტიკულ წაკითხვათა საშუალებად ვიყენებთ და ამავე დროს სრულიად გაუგებარია რატომ უგულებელვყოფთ იმ უამრავ მსგავს მოდელებსა და სახეებს, რომლებიც ურთიერთშედარებისათვის საუკუნეთა განმავლობაში მზა ჰერმეტული კოდით უამრავ ლიტერატურას ერთმანეთთან აკავშირებენ.

ბევრს ვლაპარაკობთ ხოლმე ენაზე როგორც ლიტერატურის პირველსაწყისზე, მაგრამ ოდნავადაც არ წავწეულვალთ წინ ენობრივ ჯგუფთა იმ საწყისის შესწავლისაკენ, რომელიც ამა თუ იმ ტიპის ლიტერატურის შექმნის უნარისა თუ უუნარობის წინაპირობაა.

თეორია ის მძლავრი და ღრმა მეცნიერებაა, რომელიც პატივისცემის ღირსია ცოდნის მრავალ დარგს შორის ურთიერთკავშირის დამყარების გამო.

ჩვენი დარგისათვის მას გზიმკვლევის დანიშნულება უნდა ჰქონდეს.

ჩემს შეშფოთებას იწვევს ლიტერატურის მკვლევართა გატაცება ზედაპირული თეორიული შტუდიებით, რაც მთავარი, ბევრითი და მეტოქეობითი სამუშაოსაგან თავის დაღწევის ადვილი საშუალებაა.

მიმაჩნია, რომ ვინც საკითხს არა მთლიანობაში, არამედ განცალკევებულად განიხილავს, იმდენად ურთიერთშეფარდებას არ ახდენს, რამდენადაც დაპირისპირებას მიმართავს; ის, ვინც ტექსტს კონტექსტის გარეშე იყენებს თეორიის შესამუშავებლად, ლიტერატურული კომპარატივისტიკის სივრცეში ერთობ საეჭვო მეგზურად დარჩება, ვიდრე არ დაეუფლება თეორიის გამოყენებას არა საბოლოო მიზნად, არამედ ლიტერატურულ ურთიერთობათა შესწავლის საშუალებად.

შენიშვნები:

1. ჰაროლდ ბლუმი (დაიბ. 1930) – მარქსიზმის, სემიოტიკის, ფემინიზმის, პოსტმოდერნიზმის, დეკონსტრუქტივიზმისა და ახალი ისტორიზმის თანამიმდევრული მოწინააღმდეგე. მის ნაშრომთა შორის განსაკუთრებით ცნობილია გამოკვლება დასავლური ლიტერარატურის "კანონის" შესახებ და ბალაკიანის მიერ ნახსენები „გავლენის შიში: პოეზიის თეორია" (The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry, 1973), რომელიც შემოქმედებით პროცესში გავლენის საკითხს ეძღვნება: შემოქმედი ყოველთვის შეპყრობილია „გავლენის შიშით", რომელსაც ბლუმი ფროიდისეული თავდაცვითი მექანიზმების თეორიით ხსნის და აღნიშნავს, რომ მხოლოდ დიდი ავტორები ახერხებენ ორიგინალური ნაწარმოების შექმნას გავლენების მიუხედავად.
2. კომპარატივიზმის ფრანგული სკოლა 1930-იან წლებში დოქსოლოგიის სახელით იყო ცნობილი. ჟან-მარი კარე და მისი კოლეგები ყურადღებას ძირითად ორ საკითხს უთმობდნენ ფრანგული მწერლობის ხვედრს [წარმატებას] სხვა ქვეყნებში და იმის გარკვევას, თუ როგორ აღიქვამენ ფრანგები უცხოელებს.
3. რელევანტურობა – შესაბამისობა; ძიებისა და მიღებული შედეგის შესაბამისობის, ანუ შედეგის მართებულობის, ადეკვატურობის ხარისხი.
4. აქ იგულისხმა როლან ბართის ცნობილი გალაშქრება უმანკოების (*innocence*) პრეზუმფციის წინააღმდეგ. ნაშრომში „ნულოვანი ხარისხი" (1953) მან ჩამოაყალიბა თვალსაზრისი, რომლის თანახმად, კლასიკური (რეალისტური) ტექსტების „მიუკერძოებლობა", „ობიექტურობა" მოჩვენებითია, სინამდვილეში კი ისინი სულაც არ არიან „უმანკო". „შ/ძ"-ის შესავალში" იგი აღნიშნავს, რომ სიტყვის დენოტაციური მხარე მეტნაკლებად ყოველთვის იდეოლოგიის დაღითაა აღბეჭდილი, თუმცა ცდილობს თავი იდეოლოგიურად „უმანკოდ" მოგვაჩვენოს. ["სტრუქტურული თვალსაზრისით დენოტაციისა და კონოტაციის არსებობა ტექსტს ილუზიის შემქმნელი თამაშის წესების მსგავსი ფუნქციირების საშუალებას აძლევს. იდეოლოგიური თვალსაზრისით ასეთი თამაში კლასიკურ ტექსტს ერთგვარი *უმანკოების* იერს ანიჭებს. დენოტატიური სისტემა თავისი თავისკენაა მიმართულია და თავის არსებობაზე მიუთითებს, იმაზე, რომ იგი დენოტაციიური სისტემაა. მართალია, დენოტატიური მნიშვნელობა არაა პირველადი, მაგრამ იგი თავის თავს ასე მოგვაჩვენებს. სინამდვლეში დენოტაცია სხვა არა არის რა, თუ არა *უკანასკნელი* კონოტაცია შესაძლო კონოტაციათა შორის, ანუ უზენაესი მითი, რაც ტექსტს საშუალებას აძლევს თავი ისე მოგვაჩვენოს, თითქოსდა ენის ბუნებას, ენას როგორც ბუნებას უბრუნდება. მართლაცდა, განა არ გვსურს ხოლმე, რომ ნებისმიერი შინაარსის მქონე ფრაზა ნამდვილ, ჭეშმარიტ ცნობას გამოხატავდეს, რომელთანაც შედარებით ყველა სხვა ცნობა (*შემდგომი და დათქმითი*) „ლიტერატურად" აღიქმება. ამიტომაა, რომ როდესაც კლასიკურ ტექსტს მივმართავთ, ყოველთვის უნდა ვითვალისწინებდეთ დენოტაციას, ამ ძველ, ფხიზელ, გაჭნილ და თვალთმაქც ღვთაებას, რომელიც ენის კოლექტიური უმანკოების წარმოსახვაკენაა მიდრეკილი".

ინგლისურიდან თარგმნა და
შენიშვნები დაურთო ***ირაკლი კენჭოშვილმა***

Anna Balakian - ***Literary Theory and Comparative Literature.***
in: ***Toward a Theory of Comparative Literature***.
Ed. Mario J. Valdes. New-York: Peter Lang, 1990. pp. 17-24.
Translated from English and commented by ***Irakli Kenchoshvili.***

თამარ ბარბაქაძე

გიორგი ლეონიძის ლექსის ექო
(„მე მისთვის ვგეშავ ლექსის მიმინოს...“)

გიორგი ლეონიძის წმინდა და მართალი ლექსი ადვილად იპყრობს მკითხველისა თუ მსმენელის გონებასა და ემოციას. პოეტის მეტაფორები ორიგინალურია და, ამავე დროს, ეროვნული მწერლობისა და ქართული ხალხური პოეზიის სახეობრივი აზროვნებით არის შთაგონებული.

გიორგი ლეონიძე – პოეტი და გიორგი ლეონიძე – ქართული ლექსის მკვლევარი ისე ბუნებრივად ერწყმის ერთმანეთს, რომ მისი პოეზიის ინტერპრეტაციისას ლექსი და კონკრეტული მეტაფორა ხშირად ერთმანეთის ამხსნელ-დამაზუსტებლად გვევლინება.

გიორგი ლეონიძის ლექსის შესწავლა ჰერმენევტიკისა და რეცეფციული ესთეტიკის თვალსაზრისით, ახლებურად წარმოგვიდგენს პოეტის რეციპიენტს – მკითხველს, დამკვირვებელს. მით უფრო, თუ ეს დამკვირვებელი, მკითხველი, ერთი მხრივ, პოეტი იქნება, მეორე მხრივ, პოეტი და ლექსის მკვლევარი და მესამე – პროფესიონალი ლექსმცოდნე. ვგულისხმობთ: არჩილ სულაკაურს, ემზარ კვიტაიშვილსა და აკაკი ხინთიბიძეს. საანალიზოდ კი კონკრეტულ მხატვრულ სახეს „მიმინოს“ მეტაფორას მივმართავთ.

ვფიქრობ, პოეტის, პოეტ-მკვლევრისა და ლექსმცოდნის განცდილი და ნააზრევი „მიმინოს“ მხატვრული სახის ინტერპრეტაციისას, საკუთარ განმარტება-დაკვირვებასაც გავამჟღავნებთ „შეგრძნებისა“ თუ „შენიშვნის“ სახით. პოლ რიკიორი ნარკვევში „მეტაფორა და ჰერმენევტიკის ძირითადი პრობლემა“ (1972) აღნიშნავდა: „მეტაფორა განიხილება არა როგორც მხოლოდ „გრძნობადი“ ოპერაცია, არამედ როგორც სინთეზური კონსტრუქცია, „სემანტიკური მოვლენა“, რომელსაც გამოარჩევს არა იმდენად ლინგვისტური სტატუსი, რამდენადაც – ავტორის მიერ პროვოცირებული უნიკალური კონტექსტუალური ღირებულება“ (რატიანი 2008: 121).

არჩილ სულაკაურის ლექს-ინტერპრეტაციას გიორგი ლეონიძის პოეზიის არსის გასაგებად, ემზარ კვიტაიშვილის წიგნს „ქართული სიტყვის ბაზიერს“ და აკაკი ხინთიბიძის მცირე დაკვირვებას „ასამაღლებელი ხმის“ თაობაზე, ჩვენი აზრით, ერთ ობიექტურ ალმოჩენამდე მივყავართ – გიორგი ლეონიძის მიერ ლექსის დანიშნულების, არსის ახსნის თავისებურ ცდამდე.

გიორგი ლეონიძის გარდაცვალებიდან სულ მალე, 1972 წელს, პოეტის საიუბილეო საღამოზე, ბათუმში, არჩილ სულაკაურმა გიორგი ლეონიძის მონატრებას მიუძღვნა თავისი შედევრი „მხოლოდ ერთხელ...“:

I. მინდა, ზვრები გაზაფხულის
ღრუბელს მოვაწვიმინო.
ვაი, როგორ გაფრენილა
ჩემი ჟღალი მიმინო?!

II. მივდივარ და სად მივდივარ,
სადაური საითა?
ლელო ერთხელ გავიტანე
განა კიდევ გავიტან?!

III. გუმბათს ერთხელ ჩამოვკიდე
მოგუგუნე ზარები
და დარუბანდს მხოლოდ ერთხელ
ჩამოვხსენი კარები.

IV. მხოლოდ ერთხელ აღვაშენე
სვეტიცხოვლის ტაძარი
და ლაშქარი დიდგორისკენ
მხოლოდ ერთხელ დავძარი.

V. მხოლოდ ერთხელ დამესიზმრა
სიყვარულის სიზმარი
და განმეხვნა ერთხელ მხოლოდ
კარნი სამოთხისანი.

VI. მინდა, ზვრები გაზაფხულის
ღრუბელს მოვაწვიმინო,
ვაი, როგორ გაფრენილა
ჩემი ჟლალი მიმინო?!

VII. სადაური სად გაფრინდა,
ვის ცერზე ზის ტიალი,
ვის შეუდგა და ვის ასმევს
შარბათს ოქროს ფიალით?!

VIII. ახლა გუმბათს მან დაჰკიდოს
მოგუგუნე ზარები
და დარუბანდს ახლა ერთხელ
მან ჩამოხსნას კარები!

IX. ახლა სხვამან აღაშენოს
სვეტიცხოვლის ტაძარი
და ლაშქარი დასძრას დიდგორს,
როგორც ერთხელ დავძარი!

X. ახლა სხვასაც დაესიზმროს
სიყვარულის სიზმარი
და განეხვნეს ერთხელ სხვასაც
კარნი სამოთხისანი!

XI. მინდა, ზვრები გაზაფხულის
ღრუბელს მოვაწვიმინო,
ვაი, როგორ გაფრენილა
ჩემი ჟლალი მიმინო!

არჩილ სულაკაურის ეს ლირიკული შედევრი ჰეტეროსილაბური საზომით არის დაწერილი და ხალხური პოეზიის რიტმით იქცევს ყურადღებას: მაღალი შაირი (4/4) შვიდმარცვლედთან (4/3; 2/5) არის შეწყობილი თითოეულ სტროფში, რომელიც ხალხური ლექსის ინტერვალიანი რითმით (I, VI, XI) შეკრულა (xaxa). განსაკუთრებით ეფექტურია ლექსში სამგზის (I, VI, XI) გამეორებული სტროფი, რომლის წყვილი ტაეპები შვიდმარცვლედის იშვიათი ვარიაციით (2/5) არის გამართული. ლექსის I-V სტროფები ორიგინალურად, თითქოს, დიალოგურად ვარირებს VI-X სტროფებში. ამ ლექსით არჩილ სულაკაურმა თავისი სათაყვანო პოეტისა და წუთისოფლის გასაუბრება, გაბაასება წარმოგვიდგინა, რომლის ცენტრალური სახე გაფრენილი მიმინოა. II-V და VII-X სტროფები, თითქმის, ურთიერთიდენტურია: მონატრებად და მომავალი პოეტების წაქეზებად აღიქმება (VII-X სტროფებში).

არჩილ სულაკაური ამ, „მონატრების“, ლექსში გიორგი ლეონიძის პოეტური ხატების რემინისცენციებისა და ალუზიების ტყვეობაში მოაქცევს მკითხველს და ისე სასიამოვნო ბურანში გაახვევს მას, რომ ერთი და იმავე მოგონების გამეორებას წააკითხებს სინტაქსური პარალელიზმებით გამართული ტაეპებით, სულმოუთქმელად, ერთდროულად, წარსულსა და მომავალში.

... და დარუბანდს მხოლოდ ერთხელ
ჩამოვხსენი კარები...

... და ლაშქარი დიდგორისკენ
მხოლოდ ერთხელ დავძახი...

... და დარუბანდს ახლა ერთხელ
მან ჩამოხსნას კარები!..

... და ლაშქარი დასძრას დიდგორს,
როგორც ერთხელ დავძარი!..

არჩილ სულაკაურის ლექსის კითხვისას გიორგი ლეონიძის ლექსის ექო ჟღერს, დავით აღმაშენებლისადმი მიძღვნილი:

შენის დიდების აშუქე მთები,
შენს ნაამაგარს ზღვები გალობენ,
ხმლით განამტკიცე შენ საქართველო
დარუბანდიდან რკინის პალომდე.
(„დავით აღმაშენებელს“, ლეონიძე 2000: 290)

არჩილ სულაკაურის ლექსს „მხოლოდ ერთხელ“... ჰქვია და, ჩანს, პოეტი გულისხმობს, რომ მხოლოდ **ერთხელ დგება ლექსის შექმნის წამი, მხოლოდ ერთხელ იხილავს პოეტი განუმეორებელ, მშვენიერ წუთს**, რომელსაც მიმინოსავით ჩასაფრებული ელოდება შემოქმედი და ცდილობს, ლექსში გამოამწყვდიოს იგი. არჩილ სულაკაურის პოეზიაში „ღრუბელი“, როგორც მხატვრული სახე, როგორც მეტაფორა, ძვირფასი პოეტების გახსენებისას ჩნდება; ასეა ამ ლექსშიც და ასეა ლექსში „ჩემი ღრუბელი“, რომელიც სიმონ ჩიქოვანის მონატრებას ეძღვნება:

გადაიარა მამულზე წვიმამ,
ნისლმა,
ნაღველმა
და დაღლილობამ,
და ახლა მხრებით ღრუბელი მიმაქვს,
რომ შევიხვიო ძველი ჭრილობა.
(სულაკაური 1977: 85)

„მხოლოდ ერთხელ...“ სრულიად განცალკევებით დგას არჩილ სულაკაურის შემოქმედებაში. რვამარცვლედი (5/3; 4/4) გ. ლეონიძის პოეზიაში მეორე ადგილს იჭერს სიმეტრიული ათმარცვლედის (5/5) შემდეგ, თუმცა მაღალ შაირზე მეტად დაბალ შაირს ამღერებდა პოეტი. არჩილ სულაკაურმა წარმატებით მიაგნო მაღალი შაირისა და შვიდმარცვლედის (5/2; 4/3)იშვიათი რიტმული წყობის (2/5) შეფარდებას და ამიტომაც გაიმეორა იგი სამგზის ზემოხსენებულ ლექსში: „ღრუბელს მოვაწვიმინო“, „ჩემი ჟღალი მიმინო“ – ანუ 2/5, ატენის სიონის ლექსითი წარწერის: „წავა ვითარცა წამის“ ანალოგიურია და უნიკალური რიტმული სვლაა XIX-XX საუკუნეების ქართულ პოეზიაში. არჩილ სულაკაური გიორგი ლეონიძის პოეზიის ექოს იმეორებს ამ ლექსში და ცდილობს, პოეტის ინტონაცია და ტემბრიც კი შემოუნახოს მკითხველს. ალბათ, შემთხვევითი არც ის არის, რომ არჩილ სულაკაურს განსაკუთრებით უყვარდა თურმე გიორგი ლეონიძის „ციცარი“ – ესეც ბაზიერისა და ბაზის სიყვარულითა და ხალხური დაბალი შაირით, ინტერვალიანი რითმით დაწერილი. ემზარ კვიტაიშვილი იგონებს: 1965 წლის 27 დეკემბერს, გიორგი ლეონიძის ბოლო დაბადების დღეს, თურმე, არჩილ სულაკაურს „ციცარი“ წაუკითხავს: „მოგვიანებით არჩილ სულაკაური შემოუერთდა სუფრას. შექეიფიანებული იყო. დაგვიანებულს ჩვენში, როგორც წესი, ჯარიმას აკისრებენ, შემოსწრებულს სასმისზე უარი არ განუცხადებია, სადღეგრძელოს მაგივრად, თუ ნებას მომცემთ, ერთ ჩემს საყვარელ ლექსს წავიკითხავო, თქვა და „ციცარი“ გაიხსენა“ (კვიტაიშვილი 2003: 13).

დაბალი და მაღალი შაირით იწერებოდა გიორგი ლეონიძის პირველი ლექსები 1911-1914 წლებში („მცხეთა“ (3/5), „დაიბადა“ (4/4), „ჰანგი(არაკის)“ (4/4), „სურვილით“ (5/3), „ჩემი ლექსი“ (4/4), „ჰანგები. ა.გ.“ (4/4). არჩილ სულაკაურის საანალიზო ლექსში „მხოლოდ ერთხელ“ გიორგი ლეონიძის შედევრის „წავა ლექსი და წაიღებს“ (1928) დაბალი შაირის ექოც რეკავს:

ვაი, რომ **ერთხელ დაგრეკავს**
და მერე შეგრთავს ქვიშასა!
წავა ლექსი და წაიღებს,
ახალგაზრდობის ნიშანსა...
(ლეონიძე 2006: 49)

ვფიქრობ, არჩილ სულაკაურის ლექსის სათაური გიორგი ლეონიძის ამ სტრიქონებითაც უნდა იყოს შთაგონებული; ეჭვს აძლიერებს არჩილ სულაკაურის ლექსში იშვიათი ზმნური ნეოლოგიზმის: „მოვაწვიმინო“ შორეული კავშირი გ. ლეონიძის ზემოხსენებული ლექსის ზმნასთან: „განიაღვარა“:

გაჰყვება ცრემლის საგზალი,
თმებიდან ერთი ჭაღარა;
წავა, ის ტალღაც გაშრება,
გუშინ რომ განიაღვარა!
(ლეონიძე 2001. 48)

გიორგი ლეონიძის ლექსის ინტერპრეტაციისას მკვლევარებიც და პოეტებიც შეუმჩნეველს არ ტოვებენ პოეტის არც თუ ისე ცნობილ, მაგრამ ძალიან საინტერესო ლექსს, რომელსაც „მცხეთის მთებში“ (1935) ჰქვია: იგი სამი, კენტტაეპიანი სტროფისაგან (7, 5, 5) შედგება, ურითმო, თეთრი ლექსია, სიმეტრიული ათმარცვლედით (5/5) დაწერილი. გიორგი ლეონიძის პოეზიისათვის ურითმობა და კენტტაეპიანობა, საერთოდ, არ არის დამახასიათებელი, მაგრამ ამ თეთრ ლექსს, ჩანს, საგანგებო სათქმელი უნდა განეცხადებინა პოეტ-თეორეტიკოსისა, რომელმაც ძალიან კარგად იცოდა საკუთარი ლექსის გამორჩეულობა და ძალა:

დღეს ხეობებში ჩემი ლექსი ჰქრის,
მიწით შესვრილი, ტახის ღონისა;
ასამაღლებელს ახლა მე ვიტყვი,
სათქმელს მიმინოს – მოკივილითა, –
აჰა, სამშობლოვ, სიტყვა ქართული!
(ლეონიძე 2000: 222)

აკაკი ხინთიბიძემ წერილი მიუძღვნა „ასამაღლებელი ხმის“ გარკვევას, როდესაც იგი ილია ჭავჭავაძის აზრს განიხილავდა გრიგოლ ორბელიანის ურითმო ლექსების თაობაზე: „ქართულ სიტყვასაც თავისი ასამაღლებელი ხმა ჰქონია, ეგრე საჭირო ლექსთაწყობის ხმოვანებისა და მუსიკისათვის“. ტერმინი „თეთრი ლექსთწყობა“ პირველმა ილია ჭავჭავაძემ შემოიტანა ეროვნულ ვერსიფიკაციაში და ისიც დაადგინა, რომ ურითმო ლექსში სტრიქონის ბოლო სიტყვები ამაღლებულია (სტრიქონის ბოლოს ტონი აწეულია), რაც რითმის ანალოგიას ქმნის. ისე როგორც, ლოცვის დროს საღვთო წერილის თითოეული მუხლის ბოლო სიტყვა (ლექსი) ხმამაღლა წარმოითქმის (Возглас). აკაკი ხინთიბიძეს მიაჩნია, რომ ილიას აზრით: „ასამაღლებელი ხმა“ ურითმობის კომპენსაციაა, – გათვალისწინებულია გიორგი ლეონიძის ზემოხსენებული ლექსის ციტირებულ ტაეპებშიც“ (ხინთიბიძე 2000: 217).

ემზარ კვიტაიშვილს იგივე ციტატა იმის დასტურად მიაჩნია, რომ „მისმა ნათქვამმა მშობელი ქვეყანა უნდა აამაღლოს და გააძლიეროს“ (კვიტაიშვილი 2003: 127); არჩილ სულაკაურის ზემოხსენებულ ლექსშიც ხმიანობს ეს „მიმინოს მოკივილი“, რომელსაც ღრუბლების სიმაღლიდან დაჰყურებს პოეტის სული. ვაჟა-ფშაველას გაცხადებული ნატვრის მსგავსად, გარდაცვლილი პოეტი წვიმად უბრუნდება სამშობლოს ზვრებს: 1) ღრუბლები – 2) გუმბათი – 3) დარუბანდი – 4) სვეტიცხოვლის ტაძარი – 5) დიდგორი – 6) სიყვარულის სიზმარი – 7) სამოთხე – ასეთია ის შვიდი საფეხური, ის „შვიდი ცა“, რომელიც გიორგი ლეონიძის პოეტურმა სულმა გაიარა დედამიწიდან სამოთხისაკენ აღმავალ გზაზე, და რომელსაც ხვალ სხვანი გაივლიან:

...სხვა გაზაფხულის წვიმები
მწვერვალებს დაეწურება,
სხვა იჯირითებს, სხვა იმღერს
სხვა მზეში ნაზიარები...
ისევ დარეკავს მთებიდან
მიმინოს ოქროს ზარები,
(ლეონიძე 2000: 219)

– წერს გიორგი ლეონიძე ლექსში „თუშის ქალი ალავერდობაში“ (1934).

ვფიქრობ, არჩილ სულაკაურს თავისი ლექსის შეთხზვისას თუშის ქალისადმი მიძღვნილი ამ შედევრის სტრიქონებიც ჩაესმოდა, რაც ხალხური შაირის რიტმითა და გიორგი ლეონიძის მკვეთრი თანხმოვნების ალიტერაციით (ჯ, ჟ, ღ, ჭ, ხ, ყ) უნდა ამეტყველებულიყო საყვარელი პოეტისადმი მიძღვნილი ლექსის სტრიქონებში; გ. ლეონიძე ასე მიმართავს თუშის ქალს ალავერდობაში:

და ხმოვანებით ციური
ვით იდუმალი გალობა,
ჯირითის ქარში, მესმოდა,
ჟღეროდა შენი საყურე.
(ლეონიძე 2000:219)

ვფიქრობ, გ. ლეონიძის „ჟღეროდას“ უნდა გამოეწვია არჩილ სულაკაურის „ჟღალი“. ცნობილია, რომ სიტყვა სალექსო კონსტრუქციაში თვისებრივად სხვა მოვლენაა, ვიდრე სიტყვა ენაში. ფერისა („ჟღალი“) და ხმის („ჟღეროდა“) დაკავშირება პოეტის წარმოსახვაში ამ ორი ლექსის (არჩ. სულაკაურის „მხოლოდ ერთხელ“ და გ. ლეონიძის „თუშის ქალი ალავერდობაში“) ევფონიურ-რიტმულ ნათესაობას გვაფიქრებინებს. ევფონიისა და პოეტური სიტუაციის ურთიერთობაზე საუბრისას თეიმურაზ დოიაშვილი შენიშნავს: „პოეტური ტექსტი ენობრივ მასალაში რეალიზებული სიტუაციაა, რომელსაც ავტორი ისე არეგულირებს, რომ მკითხველამდე რაც შეიძლება სრულად მიიტანოს თავისი ჩანაფიქრი“ (დოიაშვილი 1981: 107).

გიორგი ლეონიძისათვის ლექსი „აჟღერებული სიტყვაა“, ამიტომაც სიტყვა „ჟღერა“ ყველაზე ხშირია პოეტის იმ ლექსებში, რომლებიც პოეზიის არსს, ლექსის რაობას, დანშნულებას ეძღვნება:

ლექსო, სად ივლი, სადამდე?
მე აღარ შეგეკითხები...
არ დავარდება მიწაზე
აჟღერებული სიტყვები...
(„სად ინავარდებ...“ ლეონიძე 2000:255)

მიყვარს ქართლის ცა იისფერება,
მისი ბრწყინვალე, წმინდა ტატნობი,
თვითეული ხმა მას **ეჟღერება**,
ჩემი გულიდან გამონადნობი.
(„ჰეი, არწივნო!“ ლეონიძე 2000: 289)

არჩილ სულაკაურს რომ გიორგი ლეონიძის თვალით დანახული და განცდილი ალავერდი განსაკუთრებით უყვარდა, ამას ალავერდისადმი მიძღვნილი მისი ლექსიც მოწმობს, რომელსაც ეპიგრაფად წამძღვარებული აქვს გ. ლეონიძის ციტატა: „შორს ალავერდის გედი მიცურავს...“

გაფრენა

„შორს ალავერდის გედი მიცურავს".
გიორგი ლეონიძე

ეს ჩემი თეთრი ალავერდია,
მაღალ მზერას რომ სივრცეში ისვრის.
თითქოს მიწაზე ვერ დაეტია
ჩამოიბერტყა მხრებიდან ნისლი.
მაინც ამგვარად ვინ იოცნება,
გუმბათი ცაში ვინ აისროლა?
უთუოდ ვნახავ დღეს საოცრებას,
დღეს სასწაულით ვარ დაისრული.

გუმბათო,
შენებრ ლტოლვა მასწავლე,
მაჩვენე ხიდი ცისა და მიწის!

დღეს უსათუოდ ვნახავ სასწაულს...
ვაიმე,
უკვე ფრთების ხმა ისმის!
(სულაკაური 1977: 82-83)

გიორგი ლეონიძისათვის წიგნის ბედი მომავალ ფრენას უკავშირდებოდა. გაფრენილი სიტყვისა და ლექსის ექო შთამომავლობას უნდა ესმინა:

ღმერთო, ეს წიგნი ამთაბარულე,
ფრთები მიეცი და გაქანება,—
(„ეს წიგნი", 1940; ლეონიძე 2000: 278)

— ნატრობდა პოეტი.

ხოლო იმავე წელს დაწერილ ლექსში: „ჩიტო, წაიღე ეს წიგნი" ასე სთხოვდა ჩიტს:

ჩიტო, წაიღე ეს წიგნი
ნაწერი გულის ჟრჟოლითა,
რაც ჩაგანძულა გულს შიგნი,
გარეთ აქროლე ქროლითა!
(ლეონიძე 2000: 282)

„მიყვარდა სიტყვა მიმინოსებრი" („ანდერძი", 1944) — ასეთია პოეტის განაცხადი, რომელიც „რაინდის ეპიტაფიას" ეხმიანება:

თეთრი მიმინო მიყვარდა,
ჩემს ცერზე შემოჩვეული.
(ლეონიძე 2000: 134)

გ. ლეონიძის პოეზიაში მართლაც ერთმანეთისაგან გაუმიჯნავია მხედარი, რაინდი, მონადირე და მოასპარეზე, მობურთალი, მოჯირითე და ლექსის მთქმელი,

სიტყვით მშვენიერების, სილამაზის, ღირსებისა და ვაჟკაცობის, სიყვარულისა და სიკეთის მომხელთებელი და უკვდავმყოფელი. სწორედ ამიტომაც ამბობდა პოეტი: „მე მისთვის ვგეშავ ლექსის მიმინოს“ (ლეონიძე 2000: 454) და სწამდა შთამომავლობისათვის მის მიერ წუთისოფელში მონადირებული ლექსების უკვდავებისა.

დამოწმებანი:

დოიაშვილი 1981: დოიაშვილი თ. ლექსის ევფონია. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1981.

კვიტაიშვილი 2003: კვიტაიშვილი ე. ქართული სიტყვის ბაზიერი. თბ.: „თეთრი გიორგი“, 2003.

ლეონიძე 2000: ლეონიძე გ. საქართველოს ცრემლები. I,.პატარძეულის გიორგი ლეონიძის სახლ-მუზეუმის გამოცემები. თბ.: 2000.

ლეონიძე 2001: ლეონიძე გ. ოლე და ოლოლები. თბ.: „საარი“, 2001.

რატიანი 2008: რატიანი ი. ჰერმენევტიკა. // ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები. თბ.: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2008.

სულაკაური 1977: სულაკაური ა. ლექსები. მოთხრობები. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1977.

ხინთიბიძე 2000: ხინთიბიძე აკ. ვერსიფიკაციული ნარკვევები. თბ.: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2000.

Tamar Barbakadze

The Echo of Giorgi Leonidze's Verse
("I train for him the Falcon of the Verse...")

Summary

Keywords: interpretation, metaphor, hermeneutics, the verse – Falcon;

This paper deals with the issues of the interpretation of Giorgi Leonidze's verse and the explanation of one concrete metaphor "falcon of the verse". Giorgi Leonidze as a poet and Giorgi Leonidze as a researcher of the Georgian verse so naturally blend with each other that during the interpretation of his poetry, a verse and concrete metaphor often appear as explaining and clarifying each other.

A study of Leonidze's verse from the viewpoint of hermeneutics and reception aesthetics puts a new slant on poet's recipient – a reader or an observer. Moreover, if this reader or observer is a poet, on the one hand and on the other hand, is a poet and researcher of the verse and the third – professional versifier. Here we mean Archil Sulakauri, Emzar Kvitaishvili and Akaki Khintibidze, and for the analysis we regard a concrete artistic image, the metaphor "falcon".

Artistic image of a "falcon" interpreted by the poet, poet-researcher and versifier on the basis of our "perception" and "observation" has become the pretext of a new interpretation and observation.

Archil Sulakauri's verse-interpretation "Just Once" is dedicated to the memory of Giorgi Leonidze. It is written in heterosyllabic rhyme and attracts attention by the rhyme of folk poetry: "high shairi" (4/4) at seven syllables (4/3; 2/5) is included in each stanza;

it is written with interval rhythm (xaxa).

By this verse Archil Sulakauri presents the talk between Giorgi Leonidze and the transient world the central image of which is the flown falcon. In the verse "Just Once...", Archil Sulakauri captivates the reader with Giorgi Leonidze's poetic image, reminiscences and allusions.

Archil Sulakauri's verse "Just Once.." resonates with Giorgi Leonidze's verse. The title "Just Once..." means the time of the verse creation occurs only once, only once the poet beholds unique, beautiful moment the creator is waiting for like a falcon in ambush and tries to put it in his verse.

Archil Sulakauri keeps the echo of Leonidze's poetry in his verse and tries to preserve the poet's intonation and even timbre along with the metre (5/; 4/4; 2/5; 4/3) for the reader.

The interpreter of Leonidze's verse is not remained unnoticed neither by the researchers nor by the poets in the poet's not as much known verse "In the Mountains of Mtskheta" (1935). It is unrhymed, blank verse, the absence of rhythm is not typical for Giorgi Leonidze's poetry and with this verse the poet intends to bring his thinking to the reader. Akaki Khintibidze with reference to Illia Chavchavadze's view that "the raise of the voice" in Georgian verse is the compensation for the lack of rhythm and in connection with this Giorgi Leonidze says: "now I will raise my voice, with the cry of a falcon". This "cry of a falcon" in Archil Sulakauri's verse is raised to seven steps: 1) clouds – 2) dome – 3) Darubandi – 4) Svetitskshoveli cathedral, - 5) Didgori – 6) Love dream – 7) Paradise – such is "the seventh heaven" which according to Archil Sulakauri's verse has been traversed from the earth to the paradise on elevated road by Giorgi Leonidze's poetic soul.

In our view, Leonidze's verse "Tushi Woman in Alaverdoba" (1934) had a particular influence on the studied Archil Sulakauri's verse with alliteration of well-pronounced consonants (ჯ, ჟ, ღ, ჭ, ნ) [j, zh, gh, ch, n]. Leonidze's word "zhgheroba" (resonance) must be resonated with Archil Sulakauri's word "zhghali" (color).

The connection of a color ("zhghali") and resonance ("zhgheroba") in poet's perception gives the idea about euphonic-rhythmic relationship between these two verses (Archil Sulakauri's verse "Just Once..." and Giorgi Leonidze's verse "Tushi Woman in Alaverdoba").

For Giorgi Leonidze, a verse is a "sounded" word and that is why the word "zhghera" is most frequently found in those verses which are devoted to the essence of poetry, verse, and its destination.

Along with the "raising one's voice", "resonance", "falcon" in Giorgi Leonidze's poetry the cases of association of verses with the "flight" are frequently found. The fate of Giorgi Leonidze's book and his future are connected with the flight. The echo of a word flying up and a verse was to be listened to by the succeeding generations.

In Leonidze's poetry the same status is given to: the warrior, knight, hunter and poet, versifier, the catcher of a beautiful moment with a word. Leonidze's phrase: "I am training for him the falcon of the verse" means the immortality of the caught moment preyed in the transient world by poet, by means of a verse. The "falcon of the verse" is a metaphor for the notion of a "verse" which links a quest, obtaining, imprint of extraordinary with the process of composing a verse.

ლელა ხაჩიძე

„თორნიკე ერისთავის“ ერთი პერსონაჟი და ათონური ტრადიცია

ათონის სკრიპტორიუმი ქართულ ხელნაწერთა ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს კოლექციას შეიცავს. იქ დაცული 86 ქართული ხელნაწერი X – XV საუკუნეებით თარიღდება და დღეისათვის მხოლოდ ნაწილობრივაა შესწავლილი. ათონის სალიტერატურო სკოლასთან დაკავშირებული ისტორიული და ფილოლოგიური საკითხების კვლევა გაძნელებული იყო იმითაც, რომ დიდი ხნის მანძილზე ქართველ მეცნიერებს არ ჰქონდათ იქ დაცული ქართული ხელნაწერების უშუალოდ გაცნობის შესაძლებლობა. ათონის მთაზე დაცული ქართული წერილობითი ძეგლები მეცნიერებისათვის ძირითადად ცნობილი იყო ალ. ცაგარლის, ნ. მარისა და რ. ბლეიკის მოკლე აღწერილობებით, რომლებიც დაახლოებით წარმოდგენას გვიქმნიდა მათ შესახებ. ახალი პერსპექტივა ათონის სალიტერატურო სკოლის ისტორიის შესწავლისათვის დაისახა იქ დაცული ქართული ხელნაწერების მოკროფირების მოპოვების შემდეგ, რაც უკავშირდება კინორეჟისორ თ. პატარაიას სახელს. დღეს ეს მიკროფირები დაცულია თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ბიბლიოთეკასა და ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში.

ათონზე დაცულ ქართულ ხელნაწერთა შორის გამოიყოფა ჰიმნოგრაფიული ხასიათის კრებულები. ესაა ირმოლოგიონები, იადგარები, თუენები, მარხვანები, ზატიკნი, პარაკლიტონები, რომლებშიც ორიგინალურთან ერთად, თავმოყრილია ბიზანტიური ჰიმნოგრაფიის ვრცელი რეპერტუარი. ამ ხელნაწერების მნიშვნელობა ბიზანტიური მუსიკისა და ჰიმნოგრაფიის შესწავლისათვის უნიკალურია, რადგან მათში დაცული ქართული თარგმანები ხშირად დღეისათვის დაკარგული ბერძნული ორიგინალების აღდგენის ერთადერთ საშუალებას წარმოადგენს. ამ ხელნაწერების მიღმა დგას შესანიშნავ ქართველ მთარგმნელთა, ავტორთა, რედაქტორთა, გადამწერთა, „შემმოსველთა“ თუ „მომგებელთა“ მთელი თაობები და მათ მიერ გაწეული შრომა.

1986 წელს გამოქვეყნდა ათონის მთაზე დაცული 18 ქართული ხელნაწერის აღწერილობა, შესრულებული ხელნაწერთა ინსტიტუტის თანამშრომელთა მიერ (კიკნაძე 1986).

ათონური კოლექციის ჰიმნოგრაფიულ კრებულებს შორის ყურადღებას იმსახურებს № 85 ხელნაწერი, რომელიც ძლისპირთა კრებულს ანუ ირმოლოგიონს წარმოადგენს.

„ძლისპირნი“, როგორც უკვე კარგადაა ცნობილი, ერთგვარი სახელმძღვანელოა შუა საუკუნეების ჰიმნოგრაფთათვის. ძლისპირით ან მასზე მითითებით იწყება შუა საუკუნეების საგალობელთა უმეტესობა. ძლისპირი ერთგვარი გასაღები, ქარგა, წინასწარ გამზადებული ფორმაა საგალობლისათვის. ბუნებრივია, რომ იგი საგალობელში შინაარსეულადაც აისახებოდა ხოლმე. ამის გათვალისწინებით სრულიად ბუნებრივია, რომ როგორც ბიზანტიურ, ისე სხვაენოვან ირმოლოგიონებში ბატონობს ბიზანტიური ჰიმნოგრაფიის ყველაზე დიდი წარმომადგენლების – ანდრია კრიტელის, იოანე დამასკელის, კოზმა იერუსალიმელისა და გერმანე პატრიარქის სახელები. ქართული

„ძლისპირნის“ შესწავლაში განსაკუთრებული ღვაწლი მიუძღვის აკად. ელ. მეტრეველს (მეტრეველი 1971).

ათონური ირმოლოგიონი № 85 X-XI სს-ებით თარიღდება (კიკნაძე 1986: 123-132). მასში დაცული ანდერძებისა და მინაწერების შესწავლამ საშუალება მოგვცა დაგვედგინა, რომ იგი შექმნილი უნდა იყოს **X-XI საუკუნეების მიჯნაზე ან XI საუკუნის I ნახევარში ათონზე, უშუალოდ თორნიკე ერისთავის გარშემო მყოფ ან მასთან დაკავშირებულ ქართველთა წრეში.**

ათონი – 85-ც ძლისპირთა კრებულს წარმოადგენს. ჰიმნოგრაფიაში დამკვიდრებულ ძლისპირთა რეპერტუართან ერთად მასში შესული აღმოჩნდა საგალობელთა ერთი ჯგუფი, რომელსაც მიწერილი აქვს **„კაპრაშიულნი“**. როგორც გაირკვა, ეს ტერმინი ამ **საგალობელთა ავტორზე** მიგვანიშნებს (ხაჩიძე 2000: 162-163). „კაპრაშიულნი“ ისევეა ნაწარმოები, როგორც „მერჩულიულნი“ ან „მინჩხურნი“. იოანე მინჩხისადმი მიძღვნილ მონოგრაფიაში ჩვენ საშუალება მოგვეცა დაგვედგინა, რომ ტერმინი „მინჩხურნი“ აღნიშნავს მინჩხის ავტორობას (ხაჩიძე 1987: 138-140). იგივე შეიძლება ითქვას ტერმინ „მერჩულიულნის“ მიმართაც.

ერთი შეხედვით უცნაური სახელის – „კაპრაშის“ კვლევამ საინტერესო შედეგი მოგვცა. ათონი-85-ში შესული საგალობლების ამ ჯგუფის ავტორს ზედწოდება – „კაპრაშ“ შერქმეული უნდა ჰქონდეს გარეგნული ნიშნის მიხედვით და თანამედროვე ქართულზე ეს უნდა ნიშნავდეს „მწითურს“.

გამოკვლევაში „უცნობი ქართველი ჰიმნოგრაფი“ ჩვენ ზოგადად მიმოვიხილეთ მისი სახელით შემონახული საგალობლები, რომლებიც ძირითადად ღვთისმშობლისადმია მიძღვნილი (ხაჩიძე 2000: 159-167), 2009 წელს კი მათი პუბლიკაციის საშუალება მოგვეცა (ხაჩიძე 2009: 267-274).

ათონი -85, ქართული ჰიმნოგრაფიისათვის ამ მოულოდნელ აღმოჩენასთან ერთად, ყურადღებას იქცევს სხვა თვალსაზრისითაც: ხელნაწერში დაცულია ოთხი ანდერძი:

„ქრისტე, შეიწყალე იოანე“,

„ქრისტე, ადიდე ჯოჯიკ ერისთავთა ერისთავი აწ და უკუნისამდე, ამენ“,

„ქრისტე, შეიწყალე ამის წიგნისა მნიშნველი, ამენ“,

„ქრისტე, ადიდე ბევრეულთა წელთა ჯოჯიკ ერისთავთა ერისთავი უფროჲს ყოველთა ნაშობთა ქუეყანისათა, იყავნ, ამენ“.

შეიძლება გადაუჭარბებლად ითქვას, რომ ამ ანდერძებში (ისევე როგორც მთელ ხელნაწერში) დაცული თითოეული სიტყვა განსაკუთრებულ ყურადღებას მოითხოვს. 1983 წელს აქ მოტანილ ერთ-ერთ ანდერძში დადასტურებულ ჰიმნოგრაფიულ ტერმინს – „მნიშნველი“ საგანგებოდ შეეხო აკად. ელ. მეტრეველი (მეტრეველი 1983: 81-86).

ხელნაწერს ზუსტი თარიღი არა აქვს. მისი დათარიღების საშუალებას იძლევა მოტანილ ანდერძებში ორგზის მოხსენიებული, დღეისათვის ნაკლებად ცნობილი პიროვნება, ჯოჯიკ ერისთავთა – ერისთავი. მის შესახებ ძველ ქართულ წყაროებში დაცული ცნობები ძალზე მწირია. ე. თაყაიშვილის ცნობით. მისი სახელი მოხსენიებულია ტაო –კლარჯეთში მდებარე ერთ-ერთი ტაძრის წარწერაში. ეს არის და ეს.

ჯოჯიკ ერისთავთა – ერისთავის შესახებ ცნობა დაცულია სომხურ ისტორიოგრაფიაში: სომეხი ისტორიკოსის – ასოღიკის მიხედვით, იგი თორნიკე ერისთავთან ერთად ებრძოდა ბარდა სკლიაროსს. ეს ბრძოლა კი, როგორც ვიცით, 979 წელს მოხდა.

ათონი – 85–ის მოწმობით ჯოჯიკი განსაკუთრებული ავტორიტეტით სარგებლობდა თანამედროვეთა შორის. ამას მოწმობს ხელნაწერში მისი ორგზის მოხსენიება და განსაკუთრებით სიტყვები: **„უფროჲს ყოველთა ნაშობთა ქუეყანისათა“**. ამას ემატება ორგზის გამეორებული დამამტკიცებელი ფორმულა: **„იყავნ, ამენ“**. მსგავსი რამ იშვიათად ხდება ხელნაწერებში დაცულ მრავალრიცხოვან ანდერძ-მინაწერებში. შეიძლება ითქვას, რომ მოტანილი სიტყვები მოწმობს ამ ისტორიული პიროვნებისადმი სრულიად განსაკუთრებულ, გამორჩეულ დამოკიდებულებას თანამედროვეთა მხრივ.

ამრიგად, ძველი ქართული წყაროებიდან ნაკლებად ცნობილი ისტორიული პიროვნება – ჯოჯიკ ერისთავთა ერისთავი ათონი 85-ის მოწმობით სრულიად განსხვავებული სახით წარმოგვიდგება.

ამ კონტექსტში ყურადღებას იმსახურებს აკაკი წერეთლის ისტორიული პოემა – „თორნიკე ერისთავი“. აკაკის შემოქმედების მკვლევართათვის უცხო არ უნდა იყოს ის გარემოება, რომ აკაკი, საქართველოს ისტორიის ამა თუ იმ პერიოდის ასახვისას, იშვიათ ცოდნას ამჟღავნებს უშუალოდ ისტორიის სფეროდან. ამ შემთხვევაშიც ასეა.

პოემაში, მდინარე ჰალისის პირას გამართული გადამწყვეტი ბრძოლის აღწერისას, რამდენჯერმე მოიხსენიება ჯოჯიკ ერისთავი. მის სახელს პირველად ვხვდებით ბრძოლის დაწყების წინ, როცა მთავარსარდალი – თორნიკე ერისთავი ბრძოლის სტრატეგიას აცნობს თანამებრძოლებს:

„და დანარჩენი ათასი კაცი
აქვე დარჩება ჩემთანა მხლებლად;
ჯოჯიკი არის მათი უფროსი
გაჭირვების დროს მისაშველებლად!“

მისი სახელი პოემაში გამოჩნდება იმ მომენტშიც, როცა ქართველი ჯარი საფრთხეში ჩავარდება და ამ დროს თორნიკე ჯოჯიკს მიმართავს:

„და უთხრა ჯოჯიკს: – ახლა შენ იცი,
შავი დღეების შენ ხარ გმირიო,
ძმა ძმისთვისაო, ამ დღისთვისაო,
გაგვიადვილე გასაჭირიო!“

ამის შემდეგ პოემაში აღწერილია, თუ როგორი ჟინით და თავგანწირვით ჩაებმება ჯოჯიკი, თავის მხლებლებთან ერთად, სასტიკ ომში:

„შორით მოესმა ქართველთ კიჟინა:
იცნეს ჯოჯიკის ხმა და იამათ,
იმედმა სიმხნე გაუორკეცათ
და ბრძოლა იწყეს უფრო თამამად“.

სწორედ მას მიაწერს აკაკი წერეთელი ბრძოლის ბედის შემობრუნებას:

„ერთი ათს და ოცს ეჩხუბებოდა
და თუ ჯოჯიკი არ მოსწრებოდათ,
მაინც ვერავინ გადარჩებოდა“.

ამის შემდეგ პოემაში აღწერილია,თუ როგორ განგმირა მან სომეხთა გმირი – აფრანიკი, მისივე გზას გაუყენა ბაგრატ თარონელი.

აქ აღწერილ საოცარ გმირობას თითქოს ლოგიკურად აგრძელებს ათონი – 85-ში დაცული ანდერძის ზემოთმოტანილი სიტყვები: **„ქრისტე, ადიდე ბევრეულთა წელთა ჯოჯიკ ერისთავთა ერისთავი უფროჲს ყოველთა ნაშობთა ქუეყანისათა, იყავნ, ამენ“.**

ათონის მთაზე გადაწერილ ძლისპირთა კრებულში მისდამი განსაკუთრებული სიყვარულითა და მადლიერებით აღსავსე ეს სიტყვები იმით უნდა აიხსნას, რომ ეს ხელნაწერი შეჭნილია უშუალოდ თორნიკე ერისთავის გარშემო მყოფ ქართველთა წრეში.

როგორც ცნობილია, ივირონი ანუ ათონის ღვთისმშობლის (პორტაიტისას) ტაძარი დაარსებულ იქნა 980-983 წლებში თორნიკე ერისთავის ინიციატივითა და წარსაგებლით. აჯანყებულ სკლიაროსზე მოპოვებულ ბრწყინვალე გამარჯვებაში კი, როგორც ჩანს, დიდი წვლილი მიუძღოდა ჯოჯიკ ერისთავთა-ერისთავს.

აკაკი წერეთლის „თორნიკე ერისთავის“ უმთავრეს ისტორიულ წყაროს წარმოადგენს გიორგი მთაწმიდელის „იოანესა და ეფთჳმეს ცხოვრება“. აქედან იღებს ის პოემის სიუჟეტს, პერსონაჟთა სახეებს, ისტორიულ რეალიებს, თვით ტოპონიმებსაც კი. ეს ცალკე საუბრის თემაა. ამჯერად კი ყურადღება გვინდა გავამახვილოთ იმ გარემოებაზე, რომ თვით „იოანესა და ეფთჳმეს ცხორებაში“ ჯოჯიკ ერისთავი არ იხსენიება.

აკაკი წერეთლისათვის ეს პერსონაჟი ცნობილია სხვა ისტორიული წყაროებიდან. ვფიქრობთ, ეს კონკრეტული ფაქტი ნათლად მოწმობს, თუ როგორი სიზუსტით, ფაქტობრივად, მეცნიერული მიდგომით, გამოირჩევა აკაკი წერეთლის დამოკიდებულება მის შემოქმედებაში ასახული ისტორიული რეალიებისადმი.

დამოწმებანი:

კიკნაძე 1982: კიკნაძე გ. ნევმირებული ძლისპირნი. თბ.: 1982.

კიკნაძე 1986: ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა. ათონური კოლექცია. I, თბ.: 1986.

მეტრეველი 1971: ძლისპირნი და ღმრთისმშობლისანი. გამოსცა და გამოკვლევა დაურთო ელენე მეტრეველმა. თბ.: 1971.

მეტრეველი 1983: მეტრეველი ელ. ჰიმნოგრაფიული ტერმინი „მნიშნველი“. მაცნე, ენისა და ლიტერატურის სერია, № 2, 1983.

ორბელიანი 1965: ორბელიანი ს.-ს. თხზულებანი. ტ. IV, თბ.: 1965.

ხაჩიძე 1987: ხაჩიძე ლ. იოანე მინჩხის პოეზია. თბ.: 1987.

ხაჩიძე 2000: ხაჩიძე ლ. ქართული ქრისტიანული კულტურის ისტორიიდან. თბ.: 2000.

ხაჩიძე 2009: ხაჩიძე ლ. ქართული ჰიმნოგრაფიის აქამდე უცნობი ნიმუშები – „კაპრაშიულნი“. წახნაგი, №1. თბ.: 2009.

Lela Khachidze

One of the Personages of "Tornike Eristavi" and the Athonite Tradition

Summary

Keywords: The mount Athos, hymnographical collections, Akaki Tsereteli, Tornike Eristavi, Jojik Eristavi.

On the Mount Athos 86 Georgian manuscripts are preserved. They are dated by X-XV centuries and are not fully investigated. Among them – hymnographical – liturgical collections – Tropologions, Menaia, Triodions, Parakletikes, Heirmologia are represented.

In these collections the vast repertoire of Byzantine hymnography is preserved with the Georgian hymns.

Georgian manuscript – Ath. 85 is discussed in the article. The manuscript represents Hirmologion – collection of the Hirmoi.

According to the colophons the manuscript was created at the end of the X or in the beginning of the XI century by the persons who were in touch with Tornike Eristavi - the famous Georgian Commander-in-Chief, who has successfully fought for defence of Byzantine Royal Court and gained the Victory.

In these colophons Jojik Eristavta Eristavi is mentioned with honour. This person is almost unfamiliar to Georgian History.

According to these colophons Jojik Eristavi was one of the authorities at the same age.

It is remarkable that Jojik Eristavi represents one of the personages of the poem "Tornike Eristavi" created by Akaki Tsereteli in the XIX century.

According to the poem he has actively fought in the war against Barda Scliaros – against Byzantine Royal Court. Georgian Army had a great expectations about him.

He was the one who solved the war Faith.

The precise discription of historical reality is given in the Akaki Tsereteli's poem.

SUSANA NICOLÁS ROMÁN
(Spain)

Subverting Darwin: Female Historicity in David Greig's *Outlying Islands* (2002)

Key words: David Greig, Irish theatre, Charles Darwin, evolutionary theory, women.

Historicity as a totalizing truth to understand the past has been removed by the diverse approaches and perspectives that postmodernism inscribes in our present reality. Memory as well as interpretations of history is accepted today as something very different from the closed and elitist narratives of historiography as we have traditionally acknowledged it. The relativism of past events is shown as an open controversy that obviously depends on the speaker and the context in which it is developed. As Linda Hutcheon accurately specifies: "we now get the histories (in the plural) of the losers as well as the winners, of the regional (and colonial) as well as the centrist, of the unsung many as well as the much sung few, and I might add, of women as well as men" (qtd in Brooker & Widdowson, 1996: 461). According to Foucault's interpretation, historical analysis has been released from a homogeneous and common source to become the interrelationship between different and heterogeneous discourses that exist in both the past and our knowledge of the past.

In the line of the traditional concepts of historicity, Darwin and his theory of the survival of the fittest has implicitly placed women at the end of the evolution encouraging, thus, the image of the weak sex as inevitable part of the natural process. Although his main conclusions discussed the evolutionary origins of varieties of species of birds, his distinction between strong and weak elements have been extended to human race since *The Origin of Species* was published in 1859. The intersection of evolutionary theory and social, psychological and sexual concepts became newly important, for it began to be asked what emotions, values or principles were necessary for the species to survive. Darwin seemed very clear to this respect: "Man is more powerful in body and mind than woman, and in the savage state he keeps her in a far more abject state of bondage than does the male of any other animal: therefore it is not surprising that he should have gained the power of selection" (qtd. in Beer, 2000: 197). From this quotation, we can conclude that male dominates choice as the natural form of selection and many examples in literature from nineteenth and twentieth century portrayed clearly these theses. Another aspect that Darwin emphasized draws attention to beauty as a central element in sexual selection. His homage to female attractiveness was a condition *sine qua non* to guarantee the perfect descendants in future generations excluding ugliness from the normal human type. In this sense, the Darwinian theory of sexual selection suggests that only the perfect women are fit for their environment and can survive.

In *Outlying Islands*, David Greig makes use of this theory by subverting the image of female weakness in a natural environment close to the Darwinian project. In 1939, on the eve of the Second World War, Robert and John, two young Cambridge

ornithologists, arrive on a remote Scottish island to survey the birds in a governmental research. They find Kirk, an authoritarian leaseholder and his niece, Ellen, absolutely absorbed in a patriarchal system and repressed by domestic housework. However, she refuges herself in a distorted perception of the world of Hollywood stars as her evasion to an imagined reality. In these special conditions of isolation, a scientific experiment beyond the birds is developed in which Robert and John in their relation with Ellen become the objects of study. The author's deconstruction is mainly based in the false expectations he creates around Ellen's innocence and male dominance while the truth discovered at the end shows a radical difference.

From the very beginning, Greig develops a natural atmosphere, treated as a microcosm, in which the most basic needs will reveal the lack of affection among the characters. The claustrophobic environment does not offer the possibility of close communication but a deep division of personal lives without conciliation. Even the two friends who will eventually fight for the 'female prey' are described as opposites, Robert's impulsive and instinctive spirit versus John's rationality and sensitiveness. The first deconstruction of Darwinian theories can be clearly perceived in Ellen's physical aspect:

> **Robert.** Your hands.
> They're...
> **Ellen.** Sorry, sir.
> **Robert.** What's wrong with them?
> **Ellen**. Eczema, sir.
> [...]
> It's nothing.
> Makes my hands look like claws.
> Put them in my pockets most of the time.
> (Greig, 2002: 20)

As we mentioned before, the theories of natural selection supported the existence of a perfect ideal of beauty for a 'healthy' continuation of the species. Aware of that, Greig chooses to present his female protagonist as a kind of Eve in the Garden of Eden, the last woman on earth but with physical stigmas. This detail does not seem to vary Robert's intentions and he openly proposes John a parallel experiment to seduce Ellen. The crux of the matter, however, is the characterization of a girl who might be seen as an appropriate metaphor for the sense of fundamental female inadequacy. The presupposed innocent woman, ignorant of the male fight for her, is finally depicted as an active sexual figure with the intentions of having two lovers. Open to resistance and reversal after her uncle's death, Ellen sexually awakens and subverts the image of natural male selection by feminine power. Initially, John was appointed as the protector of Ellen's innocence and virginity from Robert's lust but now, he becomes trapped in the spiral of her uninhibited passions:

> **John.** It's- I'm warning you- it's instinct. Instinct. Lust. Animal-
> **Ellen**. Natural.
> **John.** You can't.

Ellen. This is my island.
Nobody here, except Robert, and me and you.
John. There are certain limits which we must observe.
(Greig, 2002: 100).

Female behaviour now resembles Robert's natural temper looking for experiments beyond social limits and love constraints. Ellen's obsession with the movies has developed her own need of radical experiences and impulses her to emulate her cinema icons with a double relationship. In the climax of the play, John is attracted to maintain a sexual encounter with Ellen in front of Robert, thereby, illustrating the new power that the persuasive woman has recently acquired. The male game proposed from the beginning has been completely deconstructed now by the female natural force.

Love and romantic connotations are obviously excluded from these relations while sensuality and biological needs are imposed as the most important elements in a remote island far from society constraints. Human beings appear as flesh but in an updated reversal of Darwinian theories, sexual selection is deconstructed since women reject the possibility to choose. In the end, Robert, the representative of ultra-conservative social Darwinism, commits suicide and leaves his place to his friend John, the new exponent of the passions of wildlife:

Robert. Notice it, Johnny. Remember.
Remember the surprise of her body.
Remember very precisely the heat of her breath.
The heat of her.
Which is life, remember, Johnny.
Life.
Life contains heat which you only notice when you touch.
When you stop hovering.
When you fall. (Greig, 2002: 108).

The innocent and sexually inexpert John is powerfully driven to Ellen's hunger for real life. Despite his true friendship, John abandons Robert and begins a new way of living without his previous naivety with Ellen's company. The playwright's intention draws attention to the breakdown of innocence in young relationships as well as a poetic reflection on the previous state to the Second World War. As regards female evolution, *Outlying Islands* proposes interesting questions about women's new position in the sexual selection. Can fiction restore to the female the power of selection which, Darwin held, men had taken over? What seems evident is that both the individual will and the internalized values of a community play their part in the processes of sexual selection and the nature of humankind can continuously change the immutable rules of human evolution. Women in fiction constantly reveal the possibilities of this reversal and Darwininan restrictive theories appear more obsolete than ever thanks to creative works like *Outlying Islands*.

Works Cited:

Beer 2000: Beer G. Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot & Nineteenth-Century Fiction. Port Chester, NY: Cambridge University Press,2000.

Brooker... 1996: Brooker P. & P. Widdowson. (editors). A practical reader in contemporary literary theory. Hertfordshire: Prentice Hall, 1996.

Greig 2002: Greig D. Outlying Islands. London: Faber & Faber, 2002.

Nesteruk 2000: Nesteruk, P. "Ritual, Sacrifice and Identity in Recent Political Drama- with Reference to the plays of David Greig". Journal of Dramatic Theory and Criticism 15:1, 2000.

Wright 2003: Wright I. "Working in Partnership: David Greig in Conversation with Isabel Wright". In Svich, Caridad (editor). Trans-Global Readings: Crossing Theatrical Boundaries. Manchester: Manchester UP, 2003.

სუზანა ნიკოლას რომანი
(ესპანეთი)

დარვინის დამარცხება: მდედრობითი სქესის ისტორიზმი დევიდ გრეიგის „შორეულ კუნძულებში“ (2002)

რეზიუმე

მეცხრამეტე საუკუნეში ცნობილი გახდა ევოლუციური თეორიის მთავარი არის, განსაკუთრებით კი დარვინის ჰიპოთეზის სოციალური და ბიოლოგიური მნიშვნელობები და მათი მიმართება მამაკაცსა და ქალს შორის ურთიერთობებების პრობლემასთან. ტრადიციული ისტორიული კონცეპტების ჭრილში, ითვალისწინებდა რა სუსტი სქესის კატეგორიას, დარვინი ქალებს ევოლუციური განვითარების ბოლო საფეხურზე აყენებდა. ამ თვალსაზრისით, მამაკაცები დომინირებდნენ არსებობისათვის ბრძოლაში. მეორე საკამათო თემა იყო სილამაზე. დარვინი აღნიშნავდა, რომ მხოლოდ მშვენიერ ქალებს შეეძლოთ მშვენიერი შთამომავლების გარანტირება.

დარვინის დროიდან მოყოლებული თეატრები შეეცადნენ ამ თეორიასთან გამკლავებას პიესების საშუალებით, თუმცაღა, მხოლოდ დევიდ გრეიგმა შეძლო ერთმანეთთან მოხდენილად შეეზავებინა მეცნიერება, პოლიტიკური ძალადობა და შეთქმულება. თავის „შორეულ კუნძულებში“, დევიდ გრეიგი იყენებს ევოლუციის თეორიას და, შოტლანდიური კუნძულის ბუნების ფონზე, ამსხვრევს სუსტი სქესის სტერეოტიპს.

სტატია გვთავაზობს გასეირნებას გრეიგის სამოთხეში და ადამიანური უგუნურების, ომისა და სექსუალური ურთიერთობების მისეულ რეფლექსიას. ორი ახალგაზრდა მეცნიერი, რობერტი და ჯონი, ჩამოდის კუნძულზე რათა, მთავრობის დაკვეთით, აწარმოოს დაკვირვება ჩიტებზე. მათ კომპანიონობას უწევს მეიჯარე კერკი და მისი მომხიბვლელი დისშვილი, ელენი. თანდათანობით ვნებები მძაფრდება. ავტორის დეკონსტრუქცია ეფუძნება, ძირითადად, ფუჭ მოლოდინს, რომელიც, თავის მხრივ, ეფუძნება ელენის უბიწობასა და მამრობითი სქესის დომინირებას, მაშინ როდესაც თხზულების ბოლოს გამოვლენილი სიმართლე საწინააღმდეგოს გვიჩვენებს. ელენზე სექსუალური ძალადობა მოქმედ გმირებს შორის ურთიერთობის განმსაზღვრელ

მოტივად იქცევა. პრობლემის სირთულე მდგომარეობს იმ ქალიშვილის მხატვრული სახის შექმნაში, რომელიც გაიაზრება როგორც ქალური არაადეკვატურობის გამომხატველი მეტაფორა. პოლიტიკური მინიშნებები თავს იჩენს მაშინ, როდესაც გამოიკვეთება ახალგაზრდა მეცნიერების კვლევის მთავარი პრობლემა – გარემოს შემოწმება ციმბირის წყლულზე. კუნძული უნდა განადგურდეს იმ მიზნით, რათა შეისწავლონ ეპიდემიის გავლენა ველურ ბუნებაზე. პიესაში გამოჩნდება რესპექტაბელური პერსონაჟების განსხვავებული დამოკიდებულება კუნძულის დესტრუქციის მიმართ: ავტორი ღია დებატებს მართავს მორალური და ეკონომიკური ფასეულობების შესახებ, რათა წარმოგვიდგინოს ადამიანური ყოფის სირთულეები ცივილიზებული სამყაროს დასასრულის ჟამს.

ჩიტები ერთ-ერთი უმთავრესი სიმბოლური ხატია პიესაში, რომელიც აღნიშნავს თავისუფლებას და სისპეტაკეს. კავშირი ჩიტებს, ელენსა და მის სექსუალურ გამოფხიზლებას შორის გავლენას მოახდენს პიესის ბოლოს რობერტის სიკვდილზე. სიყვარული და რომანტიკა გამორიცხულია ურთიერთობების ამ სამკუთხედში, როდესაც მოვლენებს სექსუალური ძალები მართავენ. ადამიანები წარმოდგენილნი არიან როგორც ხორციელი არსებები, თუმცა, დარვინის თეორიის განახლებული ვერსიით, სექსუალური სელექცია დეკონსტრუირებულია, რადგან ქალები მოკლებულნი არიან არჩევანის შესაძლებლობას. ჩვენი აზრით, „შორეულმა კუნძულებმა“ შემოგვთავაზა დარვინის სუსტი სქესის ცნებისა და ევოლუციის თეორიის თავიდან გადააზრება. ელენის ძალა და რთული ხასიათი გვაფიქრებინებს, რომ ადამიანური ურთიერთობები არ შეიძლება შევადაროთ სხვა ბიოლოგიურ სახეობათა ურთიერთობებს.

მაია ჯალიაშვილი

ბედისწერის სათამაშოები

(ჯავახიშვილისა და კამიუს მოთხრობების მიხედვით)

ერთი ყველაზე ძველი და მაინც უცვეთელი თემა, რომელსაც მსოფლიო ლიტერატურა დღემდე ერთგულებს, ბედისწერის თემაა. უძველესი დროიდან დღემდე მწერლები ჩხრეკენ და ეძიებენ ამ ამოუხსნელი ფენომენის რაობას. მიხეილ ჯავახიშვილმა თავის მოთხრობებსა და რომანებში ადამიანისა და ბედისწერის რთული ურთიერთდამოკიდებულება წარმოაჩინა.

ჰენრიკ იბსენისადმი მიძღვნილ წერილში ჯავახიშვილი საგანგებოდ ჩაულრმავდება ამ საკითხს. იგი იხსენებს კლასიკური ხანის ბერძნულ მწერლობას, როდესაც ადამიანი ყველა მოვლენას უცნობ, უხილავ, ყოვლისშემძლე ფატუმს მიაწერდა, რომელიც წინდაწინვე უნიშნავდა ადამიანებს ბედსა და უბედობას, სახელ-დიდებას, სიმდიდრესა და სიღატაკეს, ბედნიერებისა და სიკვდილის დღეს. მწერლის დაკვირვებით, ბერძნული ტრაგედიის შინაარსს შეადგენდა ადამიანის ბრძოლა ბედისწერასთან. ამ ბრძოლაზე იყო აგებული ესქილეს, სოფოკლესა და ევრიპიდეს ტრაგედიები.

ამ წერილში მიხეილ ჯავახიშვილი გამოწვლილვით წარმოაჩენს, თუ რა ცვლილება განიცადა ბედისწერის თემამ ლიტერატურაში. მისი აზრით, აღორძინებისა და რეფორმაციის ხანამ, შექსპირის წყალობით, ახალ ტრაგედიას ფატუმის საძირკველი გამოაცალა და მის მაგივრად რეალური ნიადაგი მიუსადაგა. წინათ თუ ფატუმი ციდან იძლეოდა ბრძანებას, ახლა მბრძანებლად იქცა „ადამიანის სურვილი, მისწრაფება და ქრისტიანული ელფერით შელებილი სინდისი, რომელიც დასაწყისი და დასასრულია ადამიანის ცხოვრებისა.

შექსპირის გმირებს ამოძრავებთ მხოლოდ სინდისი და თუმცა ისინი ებრძვიან ამ ძალას, მაგრამ ბოლოს მაინც იღუპებიან თავიანთი სურვილებისგან, როგორც იღუპებოდნენ ბერძნული ტრაგედიის გმირები ფატუმისაგან“ (ჯავახიშვილი 1980: 11).

მიხეილ ჯავახიშვილის აზრით, შემდეგი დროის მწერლობამ, განსაკუთრებით, გოეთემ და შილერმა, მოიწადინეს ფატუმის იდეის გაცოცხლება, მაგრამ ვერ მიაღწიეს მიზანს: „გოეთემ ბუნების მეტყველებაში შეტოპა და იქ დაიწყო ახალი იდეის ძებნა, ხოლო შილერმა თავის გმირებს ბერძნული ტრაგედიის ქურქი წამოასხა და ამით დაკმაყოფილდა“ (ჯავახიშვილი 1980: 12). ჯავახიშვილი თვალს მიადევნებს ამ თემის შემდგომ განვითარებას. მისი აზრით, მეცნიერებამ ახალი სული შთაბერა ბედისწერის იდეას: „კანტმა, ლაპლასმა, ლამარკმა და ჰეგელმა მოამზადეს ის საძირკველი, რომელზეც დარვინმა ააშენა თავისი დიდებული კანონები შთამომავლობისა. შთამომავლობის თეორიას კი მხატვრულად ხორცი შეასხა ემილ ზოლამ, თუმცა ვერ გასცდა თეორიულ ქადაგებას“ (ჯავახიშვილი 1980: 14). ამ თვალსაზრისით, მიხეილ ჯავახიშვილის აზრით, ყველასგან გამოირჩა ჰენრიკ იბსენი, რომელმაც ბედისწერის თემა ახალი კუთხით წარმოაჩინა: „თუ ბერძნული ტრაგედიის გმირები ფატუმის მსხვერპლნი იყვნენ, შექსპირის გმირები თავიანთი ვნებათაღელვითა და სინდისით მარცხდებოდნენ. იბსენის აზრით, უფრო რეალური, სასტიკი, საშინელი და უსამართლო მიზეზი გვმუსრავს, ეს არის შთამომავლობითი სენი“ (ჯავახიშვილი 1980: 15).

ამჯერად. ბედისწერის თემა მიხეილ ჯავახიშვილის მოთხრობა „ორი შვილისა“ და კამიუს პიესა „გაუგებრობის“ მიხედვით გვინდა წარმოვაჩინოთ.

კამიუმ ეს ნაწარმოები, მისივე თქმით, „პირქუში პიესა“, 1943 წელს დაწერა დაპყრობილ საფრანგეთში. მწერალი ცდილობდა, როგორც თვითონ წერს: „თანამედროვე ფაბულაში მოექცია ფატალურობის უძველესი თემატიკა“ (კამიუ 1992: 51). პიესის წინასიტყვაობაში მწერალი იმასაც აღნიშნავს, რომ „უბედურებას ერთადერთი საშუალებით ძალუძს გაიმარჯვოს საკუთარ თავზე – ამაღლდეს ტრაგიკულობამდე“ (კამიუ 1992: 50).

მიხეილ ჯავახიშვილმა „ორი შვილი“ 1928 წელს დაწერა საქართველოში, აგრეთვე, ოკუპირებულ ქვეყანაში. ფაბულის ერთგვარმა მსგავსებამ გადაგვაწყვეტინა ეს ორი მხატვრული ტექსტი ერთმანეთთან დაგვეკავშირებინა.

ჯავახიშვილისა და კამიუს ხსენებული ნაწარმოებების მსგავსება თემის ერთნაირ განვითარებაში მჟღავნდება: 1. ადამიანი ბედისწერას ვერსად გაექცევა; 2. ბედისწერა სათამაშოებივით ეპყრობა ადამიანებს; 3. ცოდვა უწევს ადამიანს; 4. ადამიანი თან მიტევებას სთხოვს ღმერთს და თან ბოროტებას სჩადის – პირჯვარს გადაიწერს და ადამიანს კლავს.

ორივე ნაწარმოებში მშობელი კლავს შვილს. საგულისხმოა, რომ არც ზაქრომ („ორი შვილი“) და არც დედამ („გაუგებრობა“) არ იციან, რომ საკუთარ შვილებს უღებენ ბოლოს. ისინი დარწმუნებულნი არიან, რომ უცხოს კლავენ და სხვისი მკვლელობა თითქოს უმსუბუქებთ ჩადენილი ცოდვის სიმძიმეს. მათ არ სტანჯავთ არც სინდისი და არც ტკივილი, თუმცა როგორც კი გაიგებენ, რომ საკუთარი შვილები მოუკლავთ, თავზარი ეცემათ. ზაქრო („ორი შვილი“) ჭკუიდან იშლება, ხოლო დედა („გაუგებრობა“) თავს იკლავს.

ორივე ნაწარმოებში მკვლელებს ჰყავთ თანამზრახველები. ზაქროს ეხმარება ცოლი ნატო, ხოლო დედას – ქალიშვილი მარტა. ორივე ნაწარმოებში პერსონაჟები ცდილობენ საკუთარი ბედნიერების მოპოვებას სხვისი უბედურების ხარჯზე. ზაქროს თავისი პატარა ბიჭის მომავალი აღელვებს: „ზურაბს შველა უნდა, თუ მამამ საძირ-კველი არ შეუმზადა, თუ ათასი თუმანი მაინც არ შეუგროვა, მისი შვილი კაცებში ვერ გაერევა, ადრევე დაიჩაგრება და ჩამორჩება, ამიტომ...“ (ჯავახიშვილი 1980: 373). ამიტომ ხოცავს ადამიანებს და ძარცვავს. მან თევდორესგან ცხენი იყიდა, შემდეგ უკან დაედევნა, მაგრამ ბიჭი გაუსხლტა და ზაქროს სახლს შეაფარა თავი. იქ კი „გაუგებრობა“ მოხდა. სიბნელეში მამამ შვილი ვერ იცნო და მოკლა. დედა და ქალიშვილი მარტაც სხვა ცხოვრებაზე ოცნებობენ: „აჰ! დედა! ბევრ ფულს რომ მოვაგროვებთ და შევძლებთ გავეცალოთ ამ უკიდეგანო მხარეს, უკან რომ მოვიტოვებთ ამ სასტუმროსაც და ამ წვიმიან ქალაქსაც, როცა დავივიწყებთ ამ ბნელ ქვეყანას, ერთ დღესაც, როცა ბოლოს და ბოლოს, აღმოვჩნდებით ზღვის პირას, რაზეც ამდენი მიოც-ნებია, მაშინ დამინახავთ გაღიმებულს. ამიტომ არა ღირს ყოყმანი. სწორედ ამიტომ უნდა მოვიცალოთ იმისთვის, ვინც ახლა მოვა. თუ ის საკმარისად მდიდარია, ჩემი თავისუფლება, ალბათ, ამით დაიწყება“ (კამიუ 1992: 57)

ორივე ნაწარმოებში შინიდან წასული და გადაკარგული შვილები ბრუნდებიან. მაშინვე არ ამხელენ ვინაობას, მშობლის მოულოდნელი გახარება და გაბედნიერება სურთ, მაგრამ ბედისწერა ულმობლად დასცინით, მშობელთა ხელით იღუპებიან.

ზაქროს ცოლი ნატო თავის უფროს ვაჟს, ანტონს, ვერ იცნობს, უცხო სირავკად მიიღებს და ქმრის მოულოდნელი მოდუნების გამო თვითონ მოუღებს შვილს ბოლოს. ზაქროს კი განგება თითქოს რაღაცა ნიშანს აძლევს, რომ განზრახვა გადაიფიქროს,

მაგრამ ვერ ხვდება. მკვლელებს ცოდვის ჩადენისას ღმერთიც ახსოვთ და მისი სასჯელიც, მაგრამ ეს არ აბრკოლებთ, თავს იმართლებენ კიდევაც: „ღმერთო, აპატიე ზაქროს, ნატოსაც! შენცა ხედავ, რომ გულში ბოროტი არა უდევთ რა. სტუმარი ღვთისაა მაგრამ... მაგრამ რა ჰქნან. ეს კაცი უდროოდ შეეჩეხათ შუა გზაზე, ისე მოეწყო თავისთავად, რომ ვიღაც უნდა გადავარდეს ხრამში – ან ეს კაცი, ან ზაქრო და მისი ოჯახი“ (ჯავახიშვილი 1980: 375).

ზაქრო არჩევანს თავის სასარგებლოდ აკეთებს, თან იმშვიდებს კიდევაც გულს: „უეჭველად უკანასკნელი იქნება, უეჭველად! ღმერთი შეეწევა და ფიცს შეასრულებს. ცოდვილია ზაქრო, ცოდვილი! მაგრამ ამასაც მოინანიებს, მოირეცხავს: შუამთაში წავა, შავნაბადას მოივლის, ალავერდსაც ეწვევა, მცხეთასაც – ყველას თითო საკლავს მიუტანს, სანთელს დაუნთებს და შენდობას მიიღებს“ (ჯავახიშვილი 1980: 377) და სანამ ბავშვს მოკლავს, კვლავ ღმერთს შეევედრება: „ღმერთო, უშველე ზაქროს და შეიწყალე ცოდვილი“ (ჯავახიშვილი 1980: 377).

კამიუს პიესაში ვაჟი ბრუნდება შინ, სადაც დედა და და ეგულება. მათ სასტუმრო გაუხსნიათ. დროდადრო მგზავრს, რომელსაც ფულს დაუგულებენ, აძინებენ და მდინარეში აგდებენ. ასე გააქვთ თავი და თან სხვაგან წასვლაზე ოცნებობენ. სხვაგან წასვლით თითქოს ჩადენილ ცოდვებს ჩამოირეცხავენ. დედას რელიგიურობა არ აკლია, ქალიშვილი მარტა კი ყველაფრის, მათ შორის, რწმენის მიმართაც გულგრილია და აი, უცნობი მგზავრი, ეტყობა, რომ ფულიანი, კვლავ ეწვიათ. დედას მის დანახვაზე უცნაური შეგრძნება აქვს, მაგრამ ვერ აცნობიერებს. თითქოს რაღაც აკავებს, რომ მორიგი დანაშაული აღარ ჩაიდინოს, მაგრამ თანვე ხედავს: უცნობს „მსხვერპლის სახე აქვს“ და თავსაც იმართლებს: „ცხოვრება, როგორც ჩანს, უფრო ულმობელია, ვიდრე ჩვენ. იქნებ ამიტომაცაა, რომ მიჭირს, თავი დამნაშავედ ვიგრძნო“ (კამიუ 1992: 53). მარტას კი აქედან წასვლა სურს და ყველაფრის დავიწყება: „მეჩქარება იმ ქვეყანაში მოხვედრა, სადაც მზე არ გიტოვებს ფიქრის საშუალებას“ (კამიუ 1992: 54).

კამიუსთვის გაუგებრობა თუ შემთხვევითობა არის ცხოვრების აბსურდულობის გამოხატულება, ადამიანი კი გარემოებათა ტყვეა. „უბედურება აღმემატებოდა მე“ (კამიუ 1992: 55), – იტყვის პიესის გმირი და ამით წარმოაჩენს ადამიანებს, როგორც ბედისწერის სათამაშოებს.

მიხეილ ჯავახიშვილი კი ბედისწერას გაიაზრებს, როგორც ადამიანის ცხოვრების, ფიქრის, განცდისა თუ განზრახვის გამოძახილს. ცოდვა აუცილებლად უწევს ადამიანს. ცოდვა იქცევა ბედისწერად, ცოდვას კი ადამიანი სჩადის, ე.ი. ბედისწერა ადამიანის ხელითვე მოქმედებს. ჯავახიშვილს ებრალება ბედისწერისა თუ საკუთარი თავის მსხვერპლნი, ამიტომაცაა, რომ შვილის მკვლელ მშობლებს ხალხი რისხვის ნაცვლად სიბრალულითა და ლმობიერებით შესცქერის. კამიუს პიესაშიც გაიხმოვანებს შებრალების პათოსი.

ბედისწერა ორივე ნაწარმოებში გაუგებრობაზე აგებს თავის თამაშს, სინამდვილეში კი ეს გაუგებრობა კანონზომიერებაა, რომელიც შემთხვევითობათა ლოგიკურ ჯაჭვს ეფუძნება. ორივე ნაწარმოების გმირები ცოდვის ქმნით თვითონვე „წერენ“ საკუთარ ბედისწერას. მსხვერპლი კი ყოველთვის უდანაშაულოა, რათა უფრო ცხადად წარმოჩნდეს ცხოვრების აბსურდულობა და სისასტიკე.

მიხეილ ჯავახიშვილმა და ალბერ კამიუმ ცხოვრება. როგორც ტექსტი, თავისებურად წაიკითხეს და ბედისწერის საინტერესო მხატვრული ინტერპრეტაციები შემოგვთავაზეს.

დამოწმებანი:

კამიუ 1992: კამიუ ალ. „გაუგებრობა". // „ახალი თარგმანები". თბ.: 1992.
ჯავახიშვილი 1973: ჯავახიშვილი მ. მოთხრობები. თბ.: „საბჭოთა საქართველო", 1973.
ჯავახიშვილი 1980: ჯავახიშვილი მ. წერილები. თბ.: „საბჭოთა საქართველო", 1980.

Maya Jaliashvili

Toys of Fate
(according to the fiction of Javakhishvili and Camus)

Summary

Keywords: fate, Javakhishvili, Camus, interpretation.

Fate represents one of the most ancient themes of world literature. Since ancient times, writers have been seeking the essence of this phenomenon. Mikheil Javakhishvili depicted complex interdependence of fate and a man in his novels. In the special letter dedicated to Henrik Ibsen, Javakhishvili discusses this issue.

He recalled the classic age of Greek literature, when man considered that every phenomenon of nature was determined by destiny, which was unknown, unseen and they were convinced that fate gives people destiny or glory, wealth or poverty, happiness or death. In Javakhishvili's opinion, the content of Greek tragedy was based on total human struggle with destiny. The writer thinks that the theme of fate has gradually changed in literature. The real ground of Shakespeare's destiny is the human desire and aspiration, that is like Christian conscience. Shakespeare's heroes are fighting against their desires but their struggle is predestined to utter defeat, because fate is determined beforehand.

At present we represent the theme of destiny according to the two stories of Mikheil Javakhishvili "Two Sons" and Camus "A Misunderstanding". Camus wrote this work, as he said, "Gloomy Play", in 1943 in occupied France. The writer was trying to show the oldest topic of destiny within modern framework. "Two Sons" by Mikheil Javakhishvili was written in 1928 in Georgia, as well as the occupied country. The certain similarities made us compare these two texts with each other.

Main similarity with the works of Javakhishvili and Camus is the development of the same theme and the following issues: 1. People could not escape Fate 2. Fate plays with people as toys. 3. Sin did not disappear without leaving a trace. 4. The man commits a sin and at the same time asks forgiveness of God, crosses himself and at the same time kills people.

Parents kill their son in both works. It is noteworthy that neither Zakro ("Two Sons") nor mother ("A Misunderstanding") know that they have kill their children. They are sure that strangers are killed and they did not worry about committed murder and did not feel the burden of a horrible sin. They are not tormented by the lack of conscience or pain, but as soon as they realize that they have killed their own sons,

they are horrified. Zakro ("Two Sons") turns mad and mother ("A Misunderstanding") commits a suicide.

In both works the killers have accomplices. Zakro's wife Nato supports him, and the daughter _ her mother. The personages in both works are trying to gain their happiness at the expense of others' misfortunes. Zakro is worried about the future of his little boy. That's why people are killing and looting. In addition, mother and daughter Martha dream of other life.

In both texts children had disappeared for a long time and later have returned. They did not immediately manifest themselves. They wish to make unexpected glad to their parents, but merciless destiny laughs on them and they are killed by the hands of their parents.

Misunderstanding or an accident for Camus is an expression of the absurdity of life and man is captured by the circumstances. "Disaster was more powerful than I", says the hero in the play and by this way represents that people are toys of fate.

Mikheil Javakhishvili considers fate as resonance of human life, thinking, wishes. Sin will be providing people. Sin becomes fate, consequently destiny acts by the hand of man.

Mikheil Javakhishvili and Albert Camus read life as a text and offered their own interesting artistic interpretations of the mistery of fate.

SABBAR S. SULTAN
(Jordan)

The Artist's Prerogative to Differ: Hawthorne's The Artist of the Beautiful

Keywords: art, beauty, butterfly, alien.

Many are those dramatic and novelistic texts that choose as their main topic the artist's predicament, idiosyncrasy, and his /her dealings with the outside world and creaseless psychic conflicts. Such texts are often the products of minds that have a first-hand experience of the mechanism of the creative process, its concomitsant reactions both on the practitioner's side and the community's, its ins and outs and above all its costs and sacrifices. Such writings with their theoretical probing of one's own work usually haunt the artist's imagination at a very late stage in one's life after having been involved in the intricacies and problematics of art and its precarious terrain. It is in accordance with these terms that one finds such writings are often tinged with a subjective and speculative touch. Even among those writers who raise the banner of modernism or objectivity, it is not hard to identify an invariable subjective tone. This holds true to the texts of Henry James, Oscar Wilde, James Joyce, Ernest Hemingway, Virginia Woolf, Franz Kafka, Thomas Mann, John Fowles...etc. To choose an artist as the protagonist provides the author with a vantage point for perceiving, appraising and dissecting his artistic interests, conflicts, misgivings as well as those baffling circumstances surrounding him. A text of this sort provides the author with an opportunity for fusing the objective and subjective elements so that at the end the story talks about the predicament of the artist and the community stunned or shocked by such artistic ingenuities. However, before dealing with Nathaniel Hawthorne's treatment of this thorny topic in his short story and how it runs in the mainstream of writings channeling in this direction, it is apt to raise the urgent question pertaining to the nature of art, and what sort of person the artist is. No doubt these questions represent the crux of the matter in 'The Artist of the Beautiful' (1844), even though the arguments remain inconclusive and tentative. Hawthorne's predecessors, both ancient and modern, such as philosophers, aestheticians, and creative writers have sought to figure out the slippery or mystifying side of the artistic process. In general the merits and demerits of art as perceived by its practitioners and recipients in society are summed up in the reference to "the classical myth of The Wound and the Bow" (Wison 1961:1) which gives in a nutshell the social need for the artist and at the same time apprehensions about his imaginative flights breaching of the normal and conventional. From a psychological viewpoint, the Swiss psychiatrist Carl G. Jung problematizes the matter in such a way as to strip the artist of any individual aspect. His argument centres on the impersonal quality of the artist's effort, or to quote his phrase, it is simply "an impersonal creative process"(Jung 1933:176) in that the artist is the willless means of reflecting the collective unconscious of the race. Indeed the testimonies of many creative writers, Hawthorne's included, enhance this weighty Jungian rationalization of the artistic drive and its terrible grip on so many people. The contemporary Columbian novelist Gabriel Garcia Marquez argues to this affecting in his testimony about how he has been implicated in the intricacies of art, I began writing

by chance, perhaps only to prove to a friend that my generation was capable of producing writers. After that I fell into the trap of writing for pleasure and then into the trap of discovering that there was no nothing in the world I love more han writing (Mendoza 1982:25).

The art/life duality expounded by Marquez here has already been summed up in Yeats's dictum that "The intellect of man is forced to choose /Perfection of the life or of the work"(Auden 1948:19). Nearly all writers opt for the second alternative for all its painstaking costs and frustrations, for both conscious and unconscious reasons. The repercussions of this process have been utilized by artists to explore a further much intimate topic: their own suffering and grappling with the written word or other artistic means of expression. Examples abound here. In his short poem, 'The Rest', Ezra Pound expounds the great amount of misconception and depreciation artists often smart under, "Artists broken against her,/A-stray, lost in the villages/Mistrusted, spoken-against,/ Lovers of beauty, starved,/Thwarted with systems/Helpless against the control.../Hated, shut in, mistrusted"(Pound 1952:92-3). The series of sufferings and frustrations Pound elaborates in his poem are true, but it one has to add that there is a special type of pleasure and self-satisfaction that only art can provide its practitioner with. So this ambivalent attitude towards art and its bitter-sweet situation is the only rationale behind pursuing its endless adventures and thorny routes.

If Freud has referred to the 'neurotic' side behind the artistic drive, he does not veer very much from the painful fact that what the artist wants or practices does not often run in parallel lines to the dictates of society. Hence ostracism or virtual exile is often his lot as an inevitable price to be paid for the authentic and genuine art. This is because the artist's mood and concept of life usually differ from the common and acceptable. It is left for the critic Upward to epitomize the artist's disposition and romanticize it when he says that he(the artist) is "the last delicate bud that sprouts from the tree of man... the slender wire that rises from the receiving station to catch the unseen image coming across the sea from an unseen continent"(Upward 1981:240). The outcome of this incompatible or unequal confrontation between the artist and his insensible milieu is inevitably a unique psychological state whose main matrix is 'unhappy' and 'compulsive' (Doyle 1976:112).

The striking thing about the artist's position in such creative texts is his sturdy faith in his choice and adamant sense of challenge as will be shown in the following pages about Hawthorne's protagonist and his endless pursuit of the perfect and the beautiful as things inimitable and invaluable. All other concerns and temptations seem marginal and tiny in comparison with the overriding image of aesthetic beauty. If Keats tells us in his 'Endymion', Book 1, that "A thing of beauty is a joy forever:/Its loveliness increases; it will never/Pass into nothingness"(Keats 1999: 61), he does not exaggerate the real ecstasy the artist entertains and remains exclusively his own. It is this sort of ethereal pleasure that James Joyce meditates and is ready to sacrifice his family's peace, his own eyesight and health for the sake of following its allurements and uncanny rewards as felt in his *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) and *Ulysses* (1922). His fellow Irish writer, Oscar Wilde verbalizes this Joycean endeavor in his statement "To become a work of art is the object of living" (Ellman 1994:292). Needless to add, this too much engrossment in the world of art and its aesthetic beauty is not a common phenomenon if we recall that there are many artists who are socially and morally committed in addition to their search for pleasure and beauty. Nathaniel Hawthorne, though

fully steeped in the art-society dialectics, brings home the irresistible temptation of art and writing. As he puts it," By some witchcraft or other...I have been carried apart from the main currents of life and find it impossible to get back...I have secluded myself from society...I have not lived, but only dreamed about living"(Early 1968:235). The tone of regret here at such a misfortune is self-evident. This testimony is indicative of the extent that art can take its disciples and strip them of the daily interests and joys.

"The Artist of the Beautiful" traces the precarious position of the artist in a community (New England's Puritan society) and its preconceived views about anything transcending the common and traditional. By implication the individual freedom is seen to be fearful and suspect. Art as we know hinges and thrives on the notion of boundless freedom and divergence from the common. Hence the tacit and disquieting tension between the artist (the young watchmaker, Owen Warland) and his lethargic and insensible group surrounding him. All the details of the story typify what has already been stated about the failure of the community to respond positively or at least sympathetically to the artist's initiative and grasp what he/she is after. This inescapably inflicts much harm on the artist's morale and social sense as the polarization between the two often becomes too sharp and unbridgeable. As it turns out, the main trait of the artist of this short story or parable is his sensitive mood and highly perceptive understanding of life ad its glamour. The community in which the watchmaker (the artist of the title), or at least many slices of it, do respond favorably to his ingenuity and sense of innovation. But those who are close to him and whose judgment he takes into consideration are lukewarm or even indifferent to his uncommon visions. This predicament has been diagnosed by George Santoyana elsewhere in his laconic comment that it is "the alienation of the intellect from the milieu"(Manning 1988:103). This alienation is inescapable as there is no single denominator between the artist and his insensible surroundings.

The fact of the matter is that although the story deals with a very traditional topic (artist-community and its twists and turns), its literary discourse has the potentiality to encourage the reader to elicit more than one level of meaning: professional rivalry, the physical-intellectual, the common-exceptional, innovative-traditional. This multiplicity of topics and meanings emanating from Hawthorne's short story with its few pages drives the reader to have some reservations about J. Hillis Miller's sweeping judgment that all Hawthorne's stories are simply" idle weeds and withering blossoms...old faded things, reminding me of flowers pressed between leaves of a book" (Miller 1991:59).

Accordingly, one of the basic constituents of 'The Artist of the Beautiful' is that it is a story invested with a personal or biographical touch (or may be it is the most personal of all his works in its stark comment on the problematic situation of the artist in an indifferent and utilitarian world). Hawthorne's lashing of a 'materialistic' society (Meserole 1969: 336) has become a catchword for critics and researches investigating his artistic and intellectual world. By means of his persona, the young watchmaker and the nameless narrator siding with and defending him, Hawthorne does express his intellectual stand regarding the disputable position of the artist. This is a last-ditch defence against all the allegations and attempts to underrate the artist's efforts and feats. As one of Hawthorne's critics aptly puts it, in this parable or sketch Hawthorne speaks directly and in his own person (Matthiessen 1962:224) as regards this very touchy side in the American writer's career. Choosing a craftsman crystallizing the most outstanding traits of a full-fledged artist necessitates a reference to Hawthorne's reasons or justifications behind dealing with a topic whose social dimensions are not that prominent. Indeed the

subjective aspect is all that counts albeit its social context is not ruled out altogether. Here he records one of his most intimate affairs as a man. He is quoted to be saying about his early experiences and dreams," I do not want to be a doctor living by men's diseases, nor a minister living by men's sins, nor a lawyer living by their quarrels. So I don't see anything left out but be an author"(Bolton 1954:541).Indeed 'The Artist of the Beautiful' celebrates and registers minutely those moments and sensations accompanying this rare experience of perceiving what happens in the mind of the artist under all types of intellectual and social pressures and misconception. The few events and situations in Hawthorne's short story are simple but adequate for shedding ample light on the artist's ordeal. There are a few characters that are deftly manipulated to reveal the artist's setbacks and frustrations in addition to his mounting sense of isolation. However, his alienation is not willful, planned or meant by the character in question as a result of "the tendency to reject the human bonds of love and respectability" (Inge 1987: 129). Rather it is the other way around. The protagonist, Owen, does his utmost best to get integrated in society and be loved and appreciated by the only woman in the story, the daughter of his former master in watch making, Annie. All these efforts prove to be of no avail. The story ends not only in losing his sweet heart for the ruthless blacksmith, but also he finds the product of his ingenious thoughts and meditation completely and hopelessly demolished.

The story revolves around the young watchmaker and his unprecedented attempts of innovation in the fabric and design of clocks and watches. In his early days Owen Warland has worked as an apprentice for the now retired watchmaker, Peter Hovenden. Through retrospect and a series of shots and recollections, it transpires that the two watchmakers have totally different concepts of watch making and its layout. Hovenden is a typical New Englander who is content with the practical and utilitarian. In his mind there is no room for creative imagination and ingenious devices. All this seems to the conformist mere faddish nonsense. He is in short living in full harmony with all the dictates and rules of his limited environment. He knows nothing of the psychological turmoils accompanying real artistry and innovation. His chances for joy and inner peace are secure.

In total contrast to this, Owen entertains certain ambitious dreams and thoughts that are too half-perceived and nebulous to be set in advance before embarking on his meticulous task of updating the formal and aesthetic qualities of clocks and watches. Such a mentality is expected to arouse the jealousy of his master, Hovenden, and the curiosity of the whole community in which he lives. The extent of misunderstanding besetting the young artist is due to the fact that there is a growing rift between tradition represented by Hovenden and innovation represented by the latter, between the static and kinetic. What the old watchmaker as a representative of a conservative society fails to perceive is the role of the intuitive and visionary in the artist's profession and life. This quality at last attracted the attention of the establishments and the highbrows of his community and drove them to appreciate and evaluate highly its unique essence. His work which is superbly imaginative can not be fully subjected to common sense and rationalization. This is so because we recall the position of the real artist as a " mediator between the world of experience and the world of dreams and his task is to re-embody in one image elements from these two worlds" (Baker 1962:81). The old master is very surprised to find his own apprentice, despite his short experience, is actually matching if not surpassing his own work of which he is very proud. His surprise springs from the

fact that Owen takes his work too seriously and is intent upon it day and night with an inexhaustible industry," these six months past I have never come by his shop without seeing him just as steadily at work as now" (Hawthorne 1994:640).Dimly perceiving Owen's dream, Hovenden's daughter, Annie, tries to put herself in his position and recognize his plans and ambitions, 'Perhaps, father,' said Annie, without showing much interest in the question,' Owen is inventing a new kind of time-keeper. I am sure he has ingenuity enough (p.640).

An appraisal of this sort can only arouse the jealousy of the watchmaker. Hence his outrageous reaction and pejorative comment," his ingenuity could not grasp anything bigger than a child's toy"(640).In contrast to these, the narrator's sober and sympathetic judgment settles the matter in bringing home Owen's ingenuity and puts an end to all other adverse reactions and detractions, From the time his little fingers could grasp a penknife, Owen had been remarkable for a delicate ingenuity which sometimes produced retty shapes in wood, principally figures of flowers and birds and sometimes seemed to aim at the hidden mysteries of mechanism (641).

To support the story's point of view, the author devotes much space to the narrator's intrusions and speculations which only succeed in highlighting the artist's position and the great extent of misunderstanding surrounding his enterprise. A further quotation is helpful in seeing the narrative aspect of the story and how the author manipulates all the facilities at his disposal for showing the virtual alienation of such individuals immersed in uncommon idea or project, intellectual or artistic, the character of Owen's mind was microscopic, and tended naturally to the minute, in accordance with his diminutive frame and the marvelous smallness and delicate power of his fingers... the beautiful idea has no relation to size and may be so as perfectly developed in a space too minute for any but microscopic investigation (641).

This device of pairing or doubling in showing the vast differences between Owen and those surrounding him (Hovenden, and to a less extent, Annie) is once again felt through the remarkable differences in mood, understanding and interests between the artist and the blacksmith, Robert Danforth. Indeed the danger of this man is greater as he represents a typical foil for the artist and his interests. Worse still, he proves to a successful rival in Owen's love to Annie, whom he succeeds in marrying at last. Robert is very proud of his physical power that has nothing to do with the abstract and intellectual. Owen's own self-explorations and interior monologues show that Robert does pose a serious threat to Owen's interests and aspirations and dreams. Seen from another angle, such an intimidating and brute force can only arouse Owen's great faith in himself and his enterprise " I, too, will be strong in my own way. I will not yield to him"(642). Such harm inflicted by the blacksmith and what it represents reaches the deep psychological and spiritual levels so that sometimes he can not prevent himself from raising doubts about the validity of his choice and its legitimacy, Heaven! What have I done? Exclaimed he, the vapour, the influence of this brute force...it has bedeviled and obscured my perception ...I have made the fatal stroke (642).

In this oscillation between pursuing the plans and visions swarming in the artist's mind and succumbing to the brute force of the physical and materialistic, the narrator's view once again comes to the rescue of the artist's attitude, which is the author's own, (he) must keep his faith in himself which his incredulous world astonishes him with its utter disbelief; he must stand up against mankind and be his own disciple, but as respects his genius and the objects to which it is directed (642).

This psychological conflict due to the depreciative acts of his former master and his intimidating rival reaches its zenith when Owen finds that his sweetheart has actually opted for the brute and materialistic. Indeed it is in the reference to the relation between the artist of the beautiful and Annie that the extent of the artist's sacrifices is unraveled and stressed. Annie is the real stimulus and drive behind his ingenious inventions and it is her reactions and responses that count for the baffled artist. He has been entertaining the hope that she will recognize and appreciate his life-time project: the butterfly which has "spiritual essences—call it magnetism or what you will" (651). Thus his shock will be the more devastating to realize that she is not different from the rest in her indifference and contempt of his achievement he cherishes most, the object that "he has instilled all his life into it"(651).The statement describing his situation and reactions is worth-quoting at length as it epitomizes the artist's sense of sheer isolation and his being out of place, amid all the wonder and admiration with which she contemplated the marvelous work of his hands and incarnation of his ideas, a secret scorn — too secret perhaps, for her own consciousness, and perceptible only to such intrusive discernment as that of the artist (650).

To crown his cup of misery, her infant puts an end to the toil and insomnia of many years. The spiritualized and animated butterfly, the emblem of creativity and meticulous industry, is finally and irreparably destroyed by an unfeeling baby, whose father is Owen's worst foe and rival.

This is in short the main issue of the story which, as we have seen, is unfurled through the actions and reactions of a limited number of characters. Hawthorne carefully chooses his characters and assigns to each the role of clarifying and manifesting the different layers of the artist's causes of struggle and unease. Underlying this simple structure of the story there lies a good web of nuances and subtleties that bring the reader to the real essence of the artist's ordeal. The outstanding aspect of Hawthorne's story is its potentiality to combine the factual and metaphoric, local and universal. This multiplicity of the story is partly attributed to its allegorical side and the ability to provide 'enigmas which each reader solves in his own terms"(Bradley 1956:440). Owen's predicament is not merely a New England situation: rather it is typical and universal in that there are so many artists in this world whose lot is that of lovelessness, isolation, scorn, abject poverty, and deprivation. As such, it is not surprising to find that this short story has been aptly described as "an allegory of our time"(Carlson 1979:22) in its expressive comments on the endless series of bafflements and embitterments the artist has to cope with and acclimatize to. However, unlike many artists who can not put up with their fiascos and finally think of "committing self-destruction" (639),Owen's faith in his art and ingenuity remains powerful enough to create the impression that he will soon embark on another equally ambitious project amidst the debris of the present. In other words, the story is not completely pessimistic for all the atmosphere of gloom and pain prevailing in the whole situation.

The present reading of 'The Artist of the Beautiful' has accentuated the universal and timeless aspects of Owen's ordeal as a typical dedicated artist. As already indicated, the story has a further biographical, or if you will, confessional level on the part of the author himself. Hawthorne gives us his testimony as a witness of an age that glorifies and ennobles the practical and utilitarian. The defeat of the artist in the story coupled with the undeserved victory of the brute force (the blacksmith) do explicate Hawthorne's stand towards a society underrating the artist's role in life. To be more precise, this is

Hawthorne's unequivocal judgment of his myopiac and narrow-minded society that always looks askance at any attempt that betrays uncommon originality and innovation. There are authorial interventions that support this hypothesis about Hawthorne's disapproval of or dissatisfaction with such a society. The following is just an instance of this overriding view of the individual-community relation and its dialectics, What the prophet, the poet, the reformer, the criminal, or any other man with human yearnings, but separated from the multitude, might feel, poor Owen felt (644).

If we leave aside this unmistakably biographical aspect of the story, its allegorical or symbolic one is equally interesting as it enables the writer to explore the other potentialities of fiction, i.e. the ability to mingle or fuse the factual with the suggestive or symbolic. The presence of the butterflies, both real and man-made, represents the core of this important level of the story's structure. In fact the ephiphanic moments in the story and its evolution hinge on these butterflies. For instance, when Owen feels completely disillusioned and resentful about his unfortunate choices and preferences and seeks the company of drunkards, it is an actual butterfly that eventually ignites his consciousness to pursue the task to which he is born and preordained. His spiritual euphoria is expressed in very romantic terms," a butterfly had alighted, and he lost himself in contemplation of it...as if its airy trade would show the path of heaven" (645). This watershed experience in the artist's life can only be likened to that rare moment of ecstasy in Stephen Dedalus's encounter with the wading girl where the artistic drive with its promises of a bright future is highlighted and celebrated to the full, "Ah"...you are alive again, child of the sun and playmate of the summer breeze, after your dismal winter's nap? Then it is time for me to be at work! (645)

To elaborate the significance of this rare moment in the protagonist's consciousness, the writer resorts to the explicitly critical judgment in order to bring home these small episodes in the story but at the same time they hold so many implications concerning the artist's call and its deterministic side, It might be fancied that the bright butterfly, which had come so spirit-like into the windows as Owen sat with the rude revelers, was indeed a spirit commissioned to recall him to the pure ideal that had etherealized him among men (645).

Not only does Owen stop these practices to which he is alien by disposition and psychological make up, but also finds himself in frantic search for these lovely creatures in farms and woods. They will serve as prototypes for his future inventions which will keep his society mesmerized and spell-bound by such an unprecedented invention. Such roamings in the woods and solitary meditations only split his community abut his mental sanity or normality. The pathetic failure of Owen's lifelike achievements is in line with Hawthorne's moral conviction as a Puritan fully saturated by the doctrines and preconceptions of New England. Owen's plight lies in the fact that he is not only content with what is acceptable and feasible. His aspirations go further than that in his desperate attempt to fulfill what is beyond the reach of ordinary people. Morally speaking, his creativity, though laudable and admirable for so many people, is doomed to be self-destructive and self-annihilating. In one respect, it brings to mind those archetypes of creators and thinkers like Dr. Faustus who have transcended the permissible and eventually perdition is the only thing that lies in store for them, In his idle and many days he had considered it possible, in a certain sense, to spiritualizes machinery, and to combine with the new species of life and motion thus produced beauty that should attain to the ideal which Nature had proposed to herself in all her circumstances, but has never

taken pains to realize (647).

These long moments of meditation and speculation materialize in creating such well-wrought butterflies that even the most discerning spectators can not help crying in disbelief that what they see is artificial "Beautiful! Beautiful!... Is it alive? Is it alive? (649) Though such reactions of admiration are heartening and exhilarating to the spirit of the artist itching to the recognition of his toil and suffering, they arouse commensurable disapproval and grudge among his detractors and rivals. The allegorical levels of the story do not rest in the process of creating something extraordinarily beautiful and its positive and negative effects. Creating this life-like butterfly turns into a yardstick or objective correlative for knowing and manifesting the various feelings and conflicts people hold against the artist and the tacit challenge he poses to their self-complacency, to the increased astonishment of Annie, when the tip of her father's finger was pressed against that of her husband, on which the butterfly still rested, the insect drooped its wings and seemed on the point of falling to the floor. Even the bright spots of gold upon its wings and body, unless her eyes deceived her, grew dim, and the glowing purple took a dusty hue, and the starry luster that gleamed around the blacksmith's hand became faint and vanished "It is dying, it is dying!" cried Annie, in alarm (651).

Seen from this perspective, the butterfly turns into a sort of emblem reflecting and embodying the various reactions and hidden feelings of the characters in question as well as their quintessence. In a world of professional jealousy and outspoken depreciation of anything that dose not follow the trodden path of habitualization, Owen's butterfly becomes the emblem or means of explicating the ever-growing distance between the artist and pseudo artists or disclaimers of art and its hazards. It is true that the butterfly is virtually destroyed by Annie's unfeeling infant. But the process of dismantling the artist's dreams and plans has already started much earlier than this critical moment. The psychological war waged against Owen and his futurist projects is ceaseless and takes different manifestations—scorn, humiliation, depreciation, ignorance and cool reactions towards the fruit of lengthy hours of labor and meditation. Perhaps Hawthorne's postulate is that there is no room for such radical artistry and aesthetic breakthrough and perfection. The author's comments and intrusions through the narrator's views contribute in substantiating the story's main postulate about the disparity between the material and immaterial, the physical and the spiritual or aesthetic. Once more Hawthorne's references are helpful and deserve to be quoted at some length, He knew the world, and Annie as the representative of the world whatever praise might be bestowed, would never say the fitting word nor feel the fitting sentiment which should be the perfect recompense of the artist who, symbolizing...moral by a material trifle, converting what was earthly to spiritual gold – had won the beautiful into his handiwork (650).

This striking emphasis on the role of the butterfly in the story and its thematic and aesthetic considerations is a key factor in disambiguating the different levels of the story. The present study has hopefully shown the position of the butterfly in revealing the reactions of those surrounding Owen. What is needed now is to see the parallels and resemblances between these beings and the swift and graceful acts of the artist as he seeks an expression to those visions smoldering in his mind. One of Hawthorne's critics tells us about such similarities in saying that the spiritual stages of the artist "parallel the stages of the butterfly metamorphosis"(Bassil 1984: 7). In its graceful shifts from one flower to another, the butterfly stands for the artist's restless soul and endless search for what is beautiful and sublime. Owen's continuous pursuit of butterflies in farms

suggests the inescapable affinity between the pursuer and pursued: both are restless, delicate and graceful. I think Hawthorne's precursor in English, the romantic poet and critic, S.T. Coleridge, has given this issue its due emphasis in his renowned stanza about the position of the poet (and by extension, the artist) when he refers to this central paradox enveloping him and his eerie interests, "Weave a circle round him thrice,/And close your eyes with holy dread,/For he on honey-dew hath fed/And drunk the milk of Paradise"(Coleridge 1972:544-46).

One of the characteristics of the story is the overwhelming emphasis laid on the artist's viewpoint to the extent that the reader is automatically driven to side with and adopt Owen's own views and concepts regarding life, art and creativity. Those who have raised objections or condemnation of his practices (Hovenden ,Robert Danforthand and to a less extent, Annie) appear to be too weak to change the status quo. The reason is obvious enough: Hawthorne actually identifies himself with the artist of the story and finds an outlet for his (Hawthorne's) own bitterness in taking the verbal art as a living and its innumerable risks and insecure life. No matter how we view this short story and its author and the immeasurable frustration of its protagonist, the fact remains that art is the eternally irresistible call that chooses its practitioners or victims, bestowing upon them a different sort of pleasure and spiritual joy. In the mean time art inflicts on them a great extent of persecution and material need. This ambivalent situation of bitterness and joy is the recurrent point in the story which can not escape the discerning eye. Amidst the series of frustrations and buffets the artist's persistence in following up his profession is undoubted. The story's message is evident: art never stops reproducing itself so long as there are people who have the potentiality and readiness to sacrifice their time and energy for its sake. The story has given us the image of the artist in a nutshell: a mounting sense of pride and elation coupled with a great measure of misunderstanding and depreciation on the part of the community, including those who are very close to him. The society does crave to the efforts of the artist but at the same time has qualms about the his/her real intentions and the extent of his/her conformity to what is acceptable and normal. In this highly representative piece of fiction, Hawthorne refers to his own situation in a society that does not care for the real anguishes of writers and artists. It is this duality between the wishes of the individual when tested against the dictates and proscriptions of the community that constitutes the main issue of the 'The Artist of the Beautiful'. Moreover the question of beauty as perceived by the artist is relative, controversial and at times suspect. The final impression the story leaves on the reader or recipient is that the artist has to temper down his individualism and remember that his mere presence and value consist mainly in the recognition of his own community and people. Without these, all his efforts and ingenuities remain inadequate and beside the point. There is a need to reconcile the needs of the individual and those of the community, if the inner peace is to be attained.

Works Cited:

Auden 1948: Auden W.H.The Dyer's Hand &Other Essays .London: Faber&Faber, 1948.

Baker 1962: Baker J. R. 'James Joyce. Esthetic Freedom and Dramatic Art', Portraits of the Artist as a Young Man,ed. William E. Morris & Clifford A. Nault, Jr. NY: The Odyssey Press:179-190.

Bassil 1984: Bassil V.."Eros and Psyche in"The Artist of the Beautiful", Emerson Society Quarterly, Vol,3,No. 1:1-21.

Bolton 1954: Bolton S. K. Famous American Authors .NY:Thomas Y. Crowell Co. Bradley, Sculley et al.(ed.)1956. The American Tradition in Literature,Vol.1.NY: W.W.Norton. 1954.

Carlson 1979: Carlson E. W.(ed.). Emerson's Literary Criticism. Lincoln &London: University of Nebraska, 1979.

Coleridge 1972: Coleridge S.T.' Kubla Khan'. The New Oxford Book of English Verse, ed. Helen Gardner.Oxford&NY: OUP. 1972.

Doyle 1976: Doyle Ch. L. 'The Creative Process: A Study in Paradox', Literary Criticism and Psychology, Vol II, ed. Joseph P.Strelka. University Park :The Pennsylvania UP. 1976.

Early 1968: Early J. et al(ed.) Adventures in American Literature. NY: Harcourt, Brace and World, Inc. 1968.

Ellman 1987: Ellman R. Oscar Wilde. London: Hamish Hamilton. 1987.

Hawthorne 1994: Hawthorne N. 'The Artist of the Beautiful', The Norton Anthology of American Literature, Vol.2,ed. Nina Baym et al.NY:W.W.Norton: 639-651. 1994.

Inge 1987: Inge M.T. (ed.). A Nineteenth-Century American Reader,Washington D.C.: United States Information Agency. 1987.

Jung 1933: Jung C. G. Modern Man in Search of a Soul, trans. W.S.Dell and Cary Boynes. NY: Princeton UP. 1933.

Keats 1999: Keats J. The Poems, ed. David Bromwich. London: Everyman's Library. Manning, Susan.1988.'Nathaniel Hawthorne :Artist of Puritanism', The New Pelican Guide to American Literature,ed. Boris Ford. Harmondsworth: Penguin: 97-110, 1999.

Matthiessen 1962: Matthiessen F.O. American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman. London:OUP, 1962.

Mendoza 1982: Mendoza P. A. The Fragrance of Guava: Conversations with Gabriel Garcia Marquez,btrans. Ann Wright. London: Verso. 1982.

Meserole 1969: Meserole H. T. (ed.). American Literature:Tradition and Innovation. Lexington, Massachusetts D.C. Heath &CO. 1969.

Miller 1991: Miller J.H. Hawthorne and History. London: Basil Blackwell,1991.

Pound 1952: Pound E. Collected Poems.London: Faber&Faber. 1952.

Upward 1981: Upward A. 'The Order of the Seaphim', Critics as Scientists, ed. F.A. Bell. London: Macmillan. 1981.

Wilson 1961: Wilson E. The Wound and the Bow. London: RKP. 1961.

საბარ სულთანი
(იორდანია)

ხელოვანის პრეროგატივა, იყოს განსხვავებული: ჰაუთორნის „მშვენიერების ხელოვანი"

რეზიუმე

ნაშრომი ეხება ლიტერატურის ერთ-ერთ აქტუალურ საკითხს: ხელოვანის ადგილის განსაზღვრას საზოგადოებაში, ნებისმიერ საზოგადოებაში, და მის მოქმედებებსა და ინტერესებში გამჯდარი არასწორი გაგებებისა და გაუგებრობების მასშტაბების დადგენას. ჭეშმარიტებაა, რომ მოთხრობის მთავარი მოქმედი პირი არ არის ხელოვანი ამ სიტყვის ნამდვილი გაგებით (ის მხოლოდ საათების ხელოსანია), მაგრამ მისი საბოლოო მდგომარეობა უტოლდება ნამდვილი ხელოვანის განსაცდელსა და პათეტიზმს. აღმოჩნდება, რომ ის არის პიროვნება, რომელიც მზადაა დაუპირისპირდეს და გაუმკლავდეს ყველა ტიპის მსოფლიო

და უტილიტარულ პრობლემებს, მაგრამ ნაკლებ ინტერესს იჩენს სოციალური და ტრადიციული პრობლემების მიმართ. მისი წარმატებებისა და მიღწევების მიუხედავად, პროტაგონისტი ვალდებულია აღიაროს ის ფაქტი, რომ მისი პერსონაჟის ბედისწერა ტანჯვა და ტკივილია, ხოლო ტანჯვისა და თვითდამარცხების გარდაუვალობის მიღმა, ხელოვნება რჩება ერთადერთ ნავსა-ყუდლად და სამოთხედ, რომელსაც უნდა ჩაეჭიდოს განსაცდელის ჟამს.

სტატია იწყება ხელოვნებისა და ხელოვანის თემის ანალიზით. მწერლები მსოფლიოს ყველა კუთხიდან განსაკუთრებულ ინტერესს იჩენდნენ და იჩენენ ამ საკითხის მიმართ. თვალს თუ გადავავლებთ ცნობილ მწერალთა ნამუშევრებს, დავრწმუნდებით ზემოთ ნათქვამის სისწორეში – კიტსი, შელი, კოლრიჯი, ჰარდი, მანი, ჰესე, კაფკა ჰემინგუეი, ჰოლდინგი, ვულფი, ჯოისი, ჰენრი ჯეიმსი, იეტსი და ა.შ. ბევრს ფიქრობენ და მსჯელობენ აღნიშნულ პრობლემაზე. შეუძლებელიც კია სრულად ჩამოვთვალოთ ყველა ის მწერალი, ვინც ეხება ამ თემას მისი მასშტაბურობისა და ყოვლისმომცველობის გამო.

სტატია, ასევე, ეხება ამ საკითხის მეორე, არანაკლებ მნიშვნელოვან ასპექტსაც: ხელოვნების ფენომენის ფროიდისეულ ინტერპრეტაციას და მის მინიშნებებს. როგორც ცნობილია, ფროიდის მთავარი თეორემის თანახმად, ხელოვანი აუცილებლად ნევროტიკია: ის იტანჯება ფსიქიკური აშლილობისაგან, ვინაიდან ვერ უმკლავდება ცხოვრებისეულ რეალიებს. ხელოვნება, ფროიდის თვალსაზრისით, არის შემოვლითი გზა რეალობისკენ, ადამიანის ყველაზე დაფარული და ძირითადი ინსტინქტების სუბლიმაცია იმგვარად, რომ ისინი მისაღებ სიმრავლედ იქცნენ. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ხელოვანის ფროიდისეული განმარტებით, ხელოვანი წარუმატებელი ადამიანია, რომლის ხელოვნებაც წარმოადგეს ამ დანაკარგის, ცხოვრების დინებასიო მისი პოზიტიური ჩართვის შეუძლებლობის კომპენსაციას. ხელოვნება, ფროიდის აზრით, არის საუკეთესო საშუალება, დაამკვიდრო შენი ცვალებადი და არასტაბილური ეგო. ამ აზრს მივყავართ ხელოვანის როლისა და მისი საქმიანობის პლატონისეულ გაგებამდე, რა გამოიხატება უნდობლობაში ხელოვნების ნებისმიერი დარგის მიმართ, თუმცა, კრიტიკის უპირველესი საგანი პოეზიაა. დასკვნა, რომელიც აქედან შეიძლება გაკეთდეს ამგვარია: ხელოვნება არის სოციალურ და ავტომატიზებულ სფეროებში აღნიშნული შინაგანი წარუმატებლობის კომპენსაცია.

ნაშრომის დასკვნითი ნაწილი ეთმობა უშუალოდ მოთხრობის ანალიზს, მის დახასიათებასა და სტრუქტურულ მიმოხილვას. მასში მოცემულია ზემოთ მოყვანილი თეორიული მსჯელობის შესაბამისი არგუმენტები. აღნიშნულია, რომ ოვენ ვარლანდი, საათების ხელოსანი, ყველანაირი ტიპის შურის, ეჭვიანობისა და არაჯანსაღი სურვილების საგნად არის ქცეული, მხოლოდ იმიტომ, რომ მან აირჩია ცხოვრების იმგვარი სტილი, რომელიც ეწინააღმდეგება მისაღებ და ტრადიციულ წესს: ხელოვანი უცხოა, განცალკევებული და საკუთარ თავზე ორიენტირებული.

ნონა კუპრეიშვილი

მხატვრული და ეკონომიკური დისკურსის კორელაცია „ჯაყოს ხიზნების“ მიხედვით

არსებობს საკმაოდ მივიწყებული საუბრის ჩანაწერი მიხეილ ჯავახიშვილსა და მწერალ დავით კასრაძეს შორის. ეს არის უაღრესად ცოცხალი, ალუზიური ტექსტი, რომელშიც მიხეილ ჯავახიშვილის არა მხოლოდ როგორც მწერლის, არამედ როგორც პრაქტიკოს-ეკონომისტის შეფასებაა ასახული. დავით კასრაძე: „როგორც ჩანს, შენ უფრო ფინანსისტი უნდა ყოფილიყავი, ვიდრე ბელეტრისტი. როგორ მოხდა, რომ კაიოს* მოპასანობა არჩიე?“ დასმულ კითხვაზე ჯავახიშვილი მთელი სერიოზულობით პასუხობს: „შენ ხუმრობ, მაგრამ ვინ იცის, რა ემჯობინებოდა ჩვენი ქვეყნისთვის“. მწერლის ავტობიოგრაფიაც ადასტურებს ზემოგამოთქმულ ვარაუდს, რადგან მასში საკმაოდაა წარმოდგენილი, ასე ვთქვათ, არალიტერატურული საქმიანობის ფაქტები: ავიღოთ თუნდაც 1906 წელი. გაზეთ „გლეხის“ რედაქტორობისათვის სამართალში მიცემული და შვეიცარიაში გაპარული მწერალი პარიზში აღმოჩნდება და, როგორც თვითონვე წერს, „სორბონაში ლიტერატურას, ხელოვნებასა და პოლიტიკურ ეკონომიას სწავლობს“. დროის განსაკუთრებული ნიშანი იმაში მდგომარეობს, რომ სწორედ ამ პერიოდში „თერგდალეულთა“ კვალდაკვალ მოსული ახალი თაობა ჯანსაღი პრაგმატიზმის, „პრაქტიკული ცხოვრების ალღოიანობის“ აუცილებლობას განსაკუთრებული სიმწვავით გრძნობს. ამიტომაც ფ. გოგიჩაიშვილი ემიგრაციაში მიმავალ ახალგაზრდას საგანგებოდ ურჩევს, დრო უქმად არ დაკარგოს, ჰუმანიტარულ მეცნიერებებს არ ჩაულრმავდეს და მთელი ენერგია ეკონომიკის შესწავლას მოახმაროს. იმავე დავით კასრაძესთან საუბარში მწერალი იტყვის: ფილიპე გოგიჩაიშვილმა გამარაციონალისტაო. სხვადასხვა დროს მიხ. ჯავახიშვილი, მართალაც, გვევლინება როსტოვის დამზღვევი საზოგადოების საოლქო ინსპექტორად; ამავე საზოგადოების რწმუნებულად ამიერკავკასიაში; წითელი ჯვრის საზოგადოების ინტენდანტად; სავაჭრო-სამრეწველო პალატის ერთ-ერთ დამფუძნებლად; ამიერკავკასიის საგარეო ვაჭრობის საფინანსო ეკონომიკური და სალიცენზიო განყოფილების გამგედ; თუმცა სოციალური რევანშის ეპოქაში ინტერესთა ფართო წრე, მაღალი პროფესიონალიზმი და ღრმა აზროვნება არა პატივისცემას, არამედ ეჭვს იწვევდა. ბოლოს ყველაფერი დაახლოებით ისე დამთავრდა, როგორც რომანში „ჯაყოს ხიზნები“ – მწიგნობარი თეიმურაზ ხევისთავი, რომელიც ვაჭრობასა და ფინანსებშიც ერკვეოდა, ჯაყოს დახლიდარობისთვის გაიწირა...

მიხ. ჯავახიშვილის ეკონომიკური დისკურსი ილია ჭავჭავაძის „მოდერნიზატორული პროექტის“ შემადგენელი ნაწილია, მხოლოდ მისი რეალიზაციის გადამწყვეტ ფაზაში, დროის ახალ განსხვავებულ კონტექსტში. ის, რასაც თანამედროვე ილიალოგები „ლიტერატურის წიაღში ახალი საქართველოს შექმნის პროცესს“ უწოდებენ, XX ს.აუკუნის დასაწყისში რამდენადმე კორექტირებული სახით წარმოუდგა ევროპის უნივერსიტეტებში განათლებამიღებულ ახალგაზრდობას, რომელსაც ილიას კვალში დგომა ხშირად გადაულახავი პასუხისმგებლობის წინაშე აყენებდა. არჩილ ჯორჯაძე, გერონტი ქიქოძე, მიხეილ ჯავახიშვილი, რევაზ გაბაშვილი, სამსონ ფირცხალავა და

* ჟოზეფ კაიო – საფრანგეთის ფინანსთა მინისტრი.

სხვები მიუხედავად „თერგდალეულთა“ მიზნებისა და ამოცანების რამდენადმე განსხვავებული შეფასებისა, ზოგჯერ კი მათი იდეების რეცესიის მცდელობისა, ერთიანნი იყვნენ თვით ეკონომიკური ურთიერთობის ეროვნული და პოლიტიკური ცხოვრების საძირკვლად აღიარებისას. საკითხები, რომელიც მთელი სიმწვავით დაისვა პუბლიცისტიკაში ეკონომიკას, როგორც კულტურის ფორმას, განიხილავდა და მას ახალი ქართველის თვითდადგენის, თვითრეალიზაციის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს კომპონენტად მიიჩნევდა. მათი ნაწილი თავის დროზე ილიას შემოქმედებაში აისახა. მაგ. მამული, როგორც ეკონომიკური ფაქტორი და როგორც მეტაფორა; ცოდნისა და რწმენის მორიგება სეკულარიზაციის კონტექსტში; რაინდზე ვაჭრის გამარჯვების კანონზომიერება ანუ ხმლისა და ფულის ანტინომია; ქალაქი და სოფელი – თეზა და ანტითეზა; ეროვნული და კაპიტალისტური ეთოსის მორიგება; აქტიური ხასიათის, იგივე ფუნქციური ადამიანის, აუცილებლობის სტიმულირება და სხვა. თუმცა სწრაფვა „ფაქიზი ბალანსისაკენ“ (კახა კაციტაძე) პროგრესისტულ იდეებსა და მყარ ფასეულობებს შორის, რომლითაც ილიას სტრატეგია გამოირჩეოდა, ახალ საუკუნეში უფრო ხისტი და პირდაპირი ხდება. ეს ცვლილება, უპირველეს ყოველისა, თავად მიხ. ჯავახიშვილის მოღვაწეობის ხასიათს შეეხო. ჩვიდმეტი წელიწადი, რომელიც მან მწერლობის მილმა გაატარა და სწორი კულტურულ-პოლიტიკური ორიენტაციის დეტერმინირებას მოახმარა, ნათლად ცხადყოფს არა მარტო საზოგადოებრივ ცხოვრებაში არსებული დაპირისპირების ხარისხს, არამედ კონკრეტული ისტორიული მომენტის მნიშვნელობას.

კულტურული იდენტობის პრობლემა, რომელიც ილიამ და მისმა თაობამ „ახალი ისტორიული კონტექსტის შექმნამდე“ გააფართოვეს, მიხ. ჯავახიშვილთან უფრო მეტად დეტალიზებული და აქტივიზებულია. ერთ-ერთ პუბლიცისტურ წერილში „პატარა კაცის პატარა ფიქრები“ (1906 წ.) თბილისში სტუმრად მყოფი უცხოელი (სხვათა შორის, ეროვნებით პოლონელი), რომელიც ყველა ნიშნით, ავტორის „ალტერ ეგოა“, რეალობის კონდენსირებულ სურათს ასე წარმოგვიდგენს: იგი ხედავს, რომ ქართული კულტურა ცარისტული რუსეთიდან შემოსულ კულტურას დაუმარცხებია, თან ქართველთა აქტიური ხელშეწყობით. საჭიროა არა მისი აღდგენა, არამედ ახლის შექმნა – „მაგრამ ვინ უნდა შექმნას ეს კულტურა, ეს წყარო, ეს ადგილობრივი ცხოვრება?“ – სვამს კითხვას იდუმალი პოლონელი და ადეკვატურ პასუხსაც იძლევა: „მას ვერ შექმნის ვერც თქვენი გამყიდველი თავადაზნაურობა (ძალა, რომელიც ასე ეიმედებოდა ილიას – ნ.კ.), ვერც თქვენი რადიკალური ინტელიგენცია და ვერც სოციალისტური მუშა ხალხი. არა მგონია, მოიძებნოს სადმე ცოტად თუ ბევრად შეგნებული კაცი, რომელმაც არ აღიაროს, რომ თანამდროვე კულტურას აშენებს და ქმნის მხოლოდ მესამე ელემენტის განვითარება, მხოლოდ ვაჭრობა და მრეწველობა“... (ჯავახიშვილი 2001:246) თავადაზნაურობის შესახებ ჯავახიშვილს „ჯაყოს ხიზნების“ შექმნამდეც ჰქონდა გამოთქმული უკომპრომისო შეხედულებები. მაგ: „ათიოდე თავადიშვილმა უფრო მეტად აზარალა საქართველო ეკონომიურად და პოლიტიკურად, ვიდრე აღა-მაჰმად ხანმა...“ თუმცა აქ თვითკორექცია გახდა საჭირო, რადგან მალე მიხვდა, რომ სოციალ-დემოკრატიული იდეებით მოწამლულ ატმოსფეროში ჯანსაღი კრიტიკა მიზანს შორდებოდა და კლასობრივი ბრძოლისკენ მოწოდებად აღიქმებოდა. რაც შეეხება ილიას მიერ თავის დროზე აღმოჩენილ დისპროპორციას რაინდსა და ვაჭარს ან მრეწველს შორის, მიხ. ჯავახიშვილისთვის აქ ქართული კულტურულ-ისტორიული რეალობის გათვალისწინებით, კონსესუსური ფორმულა აღმოჩნდა მისაღები. „ვაი, იმ ხალხს, ვინც მხოლოდ ვაჭრობს და ვუი, იმას, ვინც

მხოლოდ რაინდობს“. გავიხსენოთ, როგორ მოსაზრებას გამოთქვამს ამ საკითხთან დაკავშირებით თავადი – მწიგნობარი თეიმურაზ ხევისთავი, XX ს. დასაწყისის არისტოკრატული წარმოშობის ქართული ინტელიგენციის წარმომადგენელი: „... ქეჩოდან მოყოლებული ფეხის ფრჩხილამდე აზნაურები ვართ... ყველა შრომას გაურბის... ქართველს სულივით უყვარს ფული, მაგრამ უძირო სიყვარულით სძულს და ეზიზღება ფულიანი კაცი, ესე იგი, ფულის შოვნის ხერხი, ესე იგი, ვაჭრობა და მრეწველობა. ხოლო, ვაჭრობისათვის და მრეწველობისათვის საჭიროა დიდი თაოსნობა, გარჯა და მომჭირნეობა, ესე იგი, ორის შოვნა და ერთის დახარჯვა. ესე იგი, თავდაჭერილი, დინჯი და ანგარიშიანი ცხოვრება, სულისა და ხორცის დისციპლინა, ესე იგი, შრომა და ნებისყოფა“. და სწორედ აქ გაისმის სერიოზული ბრალდება XIX საუკუნის შუახანების ქართული მწერლობისადმი, რომელმაც ერისთავის, ცაგარელის, ანტონოვის და სხვათა დამხარებით გაამასხარავა ვაჭარი, დათესა ამ საქმიანობის მიმართ ყოვლად გაუმართლებელი ზიზღი და შხამი.

განსაკუთრებით საგულისხმო აღმოჩნდა შრომის კულტურის მიმართ მიხ. ჯავახიშვილის მიერ გამოთქმული მოსაზრებანი. ეკონომიკური საკითხებისადმი მიძღვნილ მის პუბლიცისტურ წერილებში ხშირად ფიგურირებს ინგლისი, ბელგია თუ ამერიკა, სადაც სწორედ შრომის სწორი ორგანიზების ხარჯზე გადარჩენილან, სამოქალაქო საზოგადოების მკვიდრი საფუძვლები ჩაუყრიათ. ცხადია, თეიმურაზმაც, რომლის „მსუბუქი კალამი“ ამ თემასაც სწვდებოდა, კარგად იცის შრომის ფასი, შრომის არა ტანჯვად, არამედ სასიამოვნო მოვალეობად აღქმის მნიშვნელობა. იცის, თუმცა თვითონ ყოფით, ყოველდღიურ საქმიანობაში, სრულ უუნარობას იჩენს. კონტრასტი, რომელიც მთელი რომანის მანძილზე ნაკაცარის თეორიულსა და პრაქტიკულ მომზადებას შორის იგრძნობა, ქართული ინტელიგენციისათვის მწერლის მიერ გამოტანილი ვერდიქტის მხატვრული ტრანსფორმაციის ფორმად აღიქმება, რომელმაც გარკვეულ დრო-სივრცულ არეალში „ჯაყოობის“ შეუცვლელი სტიმულატორის ფუნქცია შეასრულა. სამწუხაროდ, ამ რომანში ოთარაანთ ქვრივისა და მისი მეუღლისათვის დამახასიათებელი შრომისუნარიანობის, გიორგისათვის კი საბედისწეროდ ქცეული ნამუსიანი გარჯისთვის ადგილი აღარ არის. იგი ბოლშევიკური „ნგრევის შენებას“ ჩაუნაცვლებია, რაც სავსებით ამართლებს ზაზა ფირალიშვილის მოსაზრებას „თათქარიძეობის“, იგივე ცრუსაქმიანობის (არაადეკვატური ილუზორული თვითშეფასებით) მსგავსი თვისებების მქონე სოციალიზმით ჩანაცვლების შესახებ: „თათქარიძეობა სოციალიზმმა ჩაანაცვლა“... (ფირალიშვილი 2005:205). მაშ, სოციალიზმი თუ კაპიტალიზმი? რომელი გზით წავა მრავალტანჯული, მონობისაგან გადაგვარებული ქვეყანა? ილიას დროს ამ კითხვას, ერთი შეხედვით, ნაკლები სერიოზულობით ეკიდებოდნენ. მიხ. ჯავახიშვილი კი თვალნათლივ ხედავს სოციალ-დემოკრატების „მოღვაწეობის“ შინაარსს, იმას, თუ როგორ “მღვრიე ნაკადად შეერივნენ“ ისინი ქართული ცხოვრების რის ვაი-აგლახით დაძრულ მდინარებას და აქცენტს, თავისი დიდი წინამორბედების მსგავსად (ილია, ნიკო ნიკოლაძე, ფილიპე გოგიჩაიშვილი) კერძო საკუთრების ხელშეუხებლობაზე აკეთებს. აქაც იგივე ამბივალენტურობაა: მამული, როგორც ეკონომიკური ფაქტორი და მამული, როგორც მეტაფორა. თეიმურაზ ხევისთავს არც ერთი განზომილების მიმართ არ გამოუჩენია თავდადება, არ ჩაბღაუჭებია მამა-პაპის დანატოვარს, არ უცდია საკუთარი ოჯახის მიწის სიყვარულით გადარჩენა. არც ის ჰქონია ბოლომდე გააზრებული, რა უნდა ყოფილიყო რევოლუციამდე არსებული სოციალ-ეკონომიკური წყობის ალტერნატივა. საქართველოს ისტორიით დაინტერესებული უცხოელი მეცნიერი ჯეფრი ჰოსკინგი წიგნში

„რუსეთი, ხალხი და იმპერია“ (1955-1917 წწ.) (ჰოსკინგი 2001:53) შენიშნავს: „თავიანთი უფლებების ბოლომდე მიყვანაში ქართველებს განუვითარდა თავისებური ფორმა ნაციონალიზმისა, რომელიც რაგინდ პარადოქსულიც არ უნდა იყოს – დაფუძნებული იყო მარქსიზმზე... მარქსიზმი პასუხობდა მათ ინტერნაციონალურ და ანტიკაპიტალისტურ მისწრაფებებს“... პოლონელიც, მიხ. ჯავახიშვილის ზემოდამოწმებული წერილიდან, კარგად ხედავს ერთსულოვან გატაცებას სოციალისტური იდეებით... რაც საქართველოს ანომალიური მდგომარეობის გამოვლინებად მიაჩნია (ჯავახიშვილი 2001:247).

მაქს ვებერის მიერ კაპიტალიზმისა და კონფესიების ურთიერთმიმართების კვლევის კონტექსტში კაპიტალიზმის სულის მაკოორდინებლად შრომასა და ყაირათიანობაზე დაფუძნებული ეთიკის მიჩნევა, როგორც თამაზ ვასაძე შენიშნავს თავის წერილში „ორგვარი ცნობიერება“, ანალოგიურადაა გააზრებული „ოთარაანთ ქვრივში“. უქმი სიტყვის კონცეპტი, ქვრივის დამოკიდებულება საქმისაგან დაშორებულ სიტყვასთან, „სიტყვა საქმიანის“ უპირატესობის აღიარების სურვილით, ქრისტიანული მორალითაა განპირობებული. ამ მომენტს სათანადოდ ითვალისწინებენ კიდეც ილიას „სეკულარიზაციულ პროექტზე“ საუბრის დროს, თუმცა ის, რაც იქ მხოლოდ მინიშნებულია, ეროვნულ-სახელმწიფოებრივი იდეალების კრახით გაწიწმატებული თეიმურაზ ხევისთავის აღსარებაში რადიკალური ფორმით ჩნდება: „ჰო, შრომა, ისევ შრომა და შრომა! ახალი დროის ახალი სარწმუნოება, ახალი რელიგია, ქრისტიანობაზე უფრო მძლავრი, უფრო საჭირო და სასარგებლო. ვინც ეს გაიგო და მას ხორცი შეასხა, გამარჯვებულია, ვინც ვერ მოერია – დაღუპულია. ჩვენთვის კი შრომა უმძიმესი ტვირთია, ღვთის წყევლაა. აი, თურმე სად ყოფილა ძაღლის თავი ჩამარხული! აი, თურმე რა გვკლებია – შრომა და ნებისყოფა, ესე იგი, კულტურა!..“ (ჯავახიშვილი 1998:105). ვფიქრობთ, ეს ქართული სოციო-კულტურული ცხოვრების პერიპეტიებში გამოტარებული ახალი იდეოლოგემაა, რომელიც გაუცხოებულ დროსა და სივრცეში აღმოცენდა და ამდენად, სრულიად უნაყოფო აღმოჩნდა.

სრული თანხვედრა ილიასა და მიხეილ ჯავახიშვილის ეკონომიკურ კონცეფციებს შორის გლეხისადმი, „როგორც საზოგადოების ქვედა ფენებში დაგროვილი შემოქმედებითი ენერგიის“ მატარებლისადმი, გამჟღავნდა. „მე თვითონ გლეხი ვარ, სოფელში დავიბადე, გლეხებში გავიზარდე და ძალიან კარგად ვიცი გლეხის ცხოვრება და ვაივაგლახი. მამაჩემი დილიდან საღამომდის მუშაობდა, ოფლში იწურებოდა, წელზე ფეხს იდგამდა და თავისი ცოლშვილისათვის ლუკმაპურს შოულობდა“ – ასე გვაცნობდა საკუთარ მშობელს მწერალი საუკუნის დასაწყისში (ჯავახიშვილი 2001:272). 30-იან წლებში კი დასძენდა: „ხელმოჭერილი ქიზიყელი იყო, მკლავმაგარი და საკმაოდ შეძლებული. ეხლა მამალ კულაკად ჩაითვლებოდა...“ ამ ორ ამონარიდში სოციალ-პოლიტიკური კატაკლიზმების, კულტურული პარადიგმების ცვლის ხანაში გლეხის, მომავალი საქართველოს ამ ყველაზე საიმედო სოციალ-ეკონომიკური ძალის, რეალური ბედია პროეცირებული. ილიას სწრაფვა, ბატონყმობის გადავარდნის შემდეგ ქართული მოწინავე საზოგადოება დაერწმუნებინა გლეხის კერძო მესაკუთრედ ჩამოყალიბების აუცილებლობაში, მიხ. ჯავახიშვილის პუბლიცისტიკაში, „მოქალაქეობრივი თავისუფლებისა და ეკონომიკური განვითარების“... მყარ ორიენტირადაა წამოდგენილი. მთავარი იყო გლეხი რევოლუციურ ანუ „სხვის“ ბრძოლებში არ შეეტყუებინათ. მას უპირველესად საკუთარ მიწასთან კავშირისა და საკუთარი მიწისათვის უნდა ებრძოლა. მწერალი საგანგებოდ მიმართავს ირლანდიელი გლეხების თავდადების მაგალითებს გამოვლენილს კანონს დაქვემდებარებული და ინგლისელი

„ლენდლორდების“ თავნებობისაგან მიწის თავისუფალი განკარგვის უფლებების მოპოვებისათვის გამართულ ბრძოლებში. მწერალი მიზანმიმართულად წარმოაჩენს საქართველოზე არანაკლებ შევიწროებულ, მტრული მეზობლის გარემოცვაში მყოფ ქვეყანას, სადაც ერი თავს სწირავს არა სხვათაგან თავსმოხვეულ უტოპიურ იდეებს, არამედ საკუთარ მიწაზე მესაკუთრის უფლებების განმტკიცებას. სწორედ ამიტომ მიხ. ჯავახიშვილის წერილი „აგრარული რეფორმები ირლანდიაში“ თავისუფლებისათვის ბრძოლის მანიფესტივით იკითხება. „ჯაყოს ხიზნებში“ წარმოდგენილი გლეხები კი მას შემდეგ, რაც თეიმურაზისაგან „ჩვენებური ნეხვის“ შენახვის შესახებ სასურველ ინფორმაციას ვერ იღებენ, ადვილად ერთვებიან ახალი საბჭოთა ადამიანის მიმიკრიულ ორომტრიალში და ჯაყოსა და „ჯაყოობასთან“, „ნინიკასა“ და „ნინიკობასთან“ ადვილად მისასვლელ გზებს ეძებენ. ის, თუ როგორ მოსწყდა გლეხი მიწას და როგორ დაადგა ცრუსაქმიანობით, ძველი უპრინციპობით გატკეპნილ გზას შთამბეჭდავადაა ასახული მოგვიანებით შექმნილ მოთხრობაში „დამპატიჟე“.

მიხ. ჯავახიშვილის ეკონომიკური და ლიტერატურული დისკურსის კონცეპტუალური ერთიანობა, სხვათაშორის, აბათილებს ამ ბოლო დროს დამკვიდრებულ მოსაზრებას, რომლის მიხედვითაც ქართული მწერლობა მითო-პოეტური ცნობიერების გენერაციის საშუალებად განიხილება. გამოდის, რომ ჩვენ სრულყოფილად არ ვიცნობთ ჩვენსავე კლასიკას. გავიხსენოთ, რამოდენიმე ათეული წლის წინ, როდესაც ტაბუირებული „ჯაყოს ხიზნების“ პერსონაჟები რეჟისორ თ. ჩხეიძის სატელევიზიო სპექტაკლში გაცოცხლდნენ, საზოგადოების დიდი ნაწილის რეაქცია სრულიად უნუგეშო იყო. დღეს ამ რომანს, საბედნიეროდ, სხვა თვალით ვკითხულობთ და ვრწმუნდებით, რომ ასეთი მნიშვნელოვანი მხატვრული ტექსტის მრავალგვარი რეცეფცია მკითხველის წარმოდგენათა აქტუალიზებისა და კონკრეტიზების ახალ-ახალ საშუალებებს იძლევა. ამასთან ხდება თავად მკითხველის მიერ საკუთარი თავის ფორმირება. მიხ. ჯავახიშვილი, მიუხედავად იმისა, რომ ყველა დროისთვის „უხერხული“ ავტორია, ტექსტისა და მკითხველის სწორედ ამგვარი ურთიერთობის საშუალებას იძლევა. ყოველივე ამის გათვალისწინებით, უნდა ვივარაუდოთ, ჩვენ მიერ წარმოდგენილი მოსაზრებებიც, ინერპრეტაციის დაუწერელი კანონის მოთხოვნით, მომავალში კიდევ უფრო დაიხვეწება და შეივსება.

დამოწმებანი:

ბერძენიშვილი 1965: ბერძენიშვილი ნ. მასალები საქართველოს ეკონომიკური ცხოვრებისათვის. // ქართული წყაროთმცოდნეობა. თბ.: 1965.

გუგუშვილი 1972: გუგუშვილი პ. ეკონომიკური ურთიერთობანი ამიერკავკასიაში XIX-XX ს.ს. მიჯნაზე. თბ.: 1972.

გოგიჩაიშვილი 1902: გოგიჩაიშვილი ფ. საქართველოს ეკონომიკური განვითარება მე-19 საუკუნეში. „კვალი“, № 49-50, თბ.: 1902.

კაციტაძე 2007: კაციტაძე კ. ილიას ეპოქა და დღევანდელობა. // ილია ჭავჭავაძე 170. თბ.: 2007.

ფირალიშვილი 2005: ფირალიშვილი ზ. ილია: ისტორიული კონტექსტი და პიროვნება. // ილია ჭავჭავაძე 170. თბ.: 2005.

ჯავახიშვილი 1985: ჯავახიშვილი მ. ჯაყოს ხიზნები. თბ.: 1985.

ჯავახიშვილი 2001: ჯავახიშვილი მ. წერილები (რ. შიშნიაშვილის რედ.). თბ.: 2001.

ჰოსკინგი 2001: Хоскинг Дж. Россия, люди и империя 1855-1916 гг. 2001.

Nona Kupreishvili

Correlation between Artistic and Economic Discourse according to "Jaqo's Dispossessed"

Summary

Keywords: correlation, economic discourse, modernistic project; activeness of consciousness, abour and religion.

The biographical facts of Mikheil Javakhishvili's life evidence his professional interest and competence in economic issues. It is interesting to note that creative figure of this writer namely, abolishes recently established supposition according to which Georgian literature is regarded as means of generation mytho-poetic consciousness. A hitherto unusual tendency of Georgian youngsters going to European Universities to get "technical" rather than humanitarian education – in terms of changing cultural paradigm, was due to real state of Georgian socio-cultural environment at the beginning of the 20th century.

M. Javakhishvili's conceptual artwork *Jaqo's Dispossessed* (1924), termed by the writer as the "groan of his own soul", shows the correlation rate of artistic and economic discourse in his creative activity with particular clearness. We should bear in mind that Javakhishvili's economic discourse is a constituent part of I.Chavchavadze's "modernization project" (K.Katsitadze) which can be termed as a post period of the "creation of new Georgia in the depth of literature" (Z.Andronikashvili, G.Maisuradze). The questions which were put forward with all their acuteness in publicist letters by M.Javakhishvili and his contemporaries touched upon economics, as a form of culture, as the most important component in self-determination and realization of a new Georgian man. In his publisistic letters written in the 1920s Javakhishvili called for "reasonable moderateness" ("Oh, to those who only trade and ah, to those who only try to be chivalrous) which implied the balancing of social-political and national interests by the ancient and long-suffering country standing at the threshold of capitalism. In the letter "Small Man's Small Thoughts", the author emphasizes not only the creation of a new culture but indicates the force which can successfully implement the innovations: "Not corrupted feudal, not radical intelligentsia or socialist working people but called the third element - trade and industry".

Javakhishvili, after 17-year "rationalistic" (if we borrow his term) pause returned to Georgian writing. Unfortunately, this return coincided with the failure of reformist ideas forwarded by Illia and his generation. Just this painful process that was reflected in the novella *Jaqo's Dispossessed* and those progressive advanced ideas which would be valuable for any other European country, humiliated and insulted, standing on the verge of nervous breakdown, that turned to be the subject of Teimuraz Khevistavi's long monologues.

The problems raised by Illia in his time: the antinomy of a nobleman and trader, town and village opposition, the agreement between national and capitalistic ethos, activization of relations between functional man and his work are much considered by M.Javakhishvili. It should be mentioned that the *Jaqo's Dispossessed* wraps up the essence of the struggle of the advanced Georgian society between the 19th and 20th centuries and the goals to transform Georgia into democratic state of European type. This evaluation is done by M.Javakhishvili by merging economic ideas and artistic tasks: "Yes, work, again work and work! This is new faith of a new time, new religion, more powerful than Christianity, more necessary and useful. The one who comprehends and realizes this is the winner, but the one who failed to overcome is ruined. And for us labor is the hardest load, God's curse. So that's where the problem lies! What we lack are labor and will, in other words, culture". In our view this is new ideologema went through the twists and turns of socio-cultural life which had been germinated in estranged time and space and thus it appeared totally fruitless.

ირინა მოდებაძე

„გაუმარჯოს გაგებას!“
ინტერპრეტაციები თემაზე: ლინგვოკულტუროლოგია, კულტურათაშორისი კომუნიკაცია, კროსკულტურული ლინგვისტიკა, კულტურათა დიალოგი

ჩვენი თაობა „ხალხთა მეგობრობის“ იდეაზე იყო აღზრდილი. თვით ეს იდეა კი იმ შეხედულებას ეფუძნებოდა, რომ ყველა ადამიანი სამყაროს წყობას თითქმის ერთნაირად აღიქვამს და მსგავსი იდეალებითაა გატაცებული. მწამდა: სხვა ერის ენის ფლობა ნამდვილად საკმარისია იმისათვის, რომ ერთმანეთისთვის გაგვეგო და დავმეგობრებულიყავით. იდეალისტები ვიყავით...

ქართული სტუმარ-მასპინძლობა და ქართული სუფრა – ერთ-ერთი მყარი ტრდიცია და ცხოვრების წესია. აქ იწყება სტუმარ-მასპინძლის ჭეშმარიტი ურთიერთგაცნობა, საუბრისა და აზრთა გაცვლა-გაზიარების დროს იქმნება მომავალი მეგობრობის სულიერი საყრდენი. მაგრამ ყოველთვის ასე არის თუ არა?

სტუმარ-მასპინძლობა ყველა ხალხშია მიღებული და სხვადასხვა ქვეყნებში მხოლოდ იმით განსხვავდება, თუ ვის ეპატიჟებიან და როგორია სტუმრის მიღების წესი. ქართული სუფრის სიუხვე, სიმდიდრე, სილამაზე და მრავალფეროვნება ყოველთვის იწვევს უცხოელი სტუმრების აღფრთოვანებასა და ქებას, მაგრამ როგორ მოხდა, რომ ყოველივე ეს ჯერ საბჭოთა კავშირის, შემდგომ კი პოსტსაბჭოთა სივრცის ხალხთა მასობრივ აზროვნებაში, იმ გავრცელებული სტერეოტიპის საფუძვლად იქცა, რომლის მიხედვით, ქართველი „უდარდელ მომღერლად“ ან „მდიდარ ვაჭრად“, საქართველო კი – ნაყოფიერ „ჯადოსნურ ქვეყნად“ აღიქმება, სადაც ხილი (სიმდიდრის სიმბოლო) „თავისით მოდის“?

სადღეგრძელოები და ქართული სუფრის წესი წარსულისა და აწმყოს შემაერთებელი ხიდია და მომავალი ურთიერთობის საიმედო საძირკველი. წარმოითქმება სადღეგრძელოები – უძველესი დროიდან ეროვნულ ცნობიერებაში შემონახული სიბრძნის სიმბოლური ფორმულები და მათი თანამედროვე გააზრება-ინტერპრეტაცია... უცხოელებს ვუთარგმნით, მაგრამ ყველა, ვისაც ერთხელ მაინც უცდია მათი მეტაფორული არსის გადმოცემა, დამეთანხმება, რომ სხვა ენაში თითქმის შეუძლებელია წარმოთქმულის მთელი ფილოსოფიური სიღრმის გამომხატველი მოკლე ფორმულების მოძებნა. თანხმობის ნიშნად თავს გვიქნევენ. გაიგეს! თემის გაგრძელება-კომენტირება უნდათ, მაგრამ იტყვიან რამეს და ნათელი ხდება, რომ ნათქვამის არსი ძალზე „თავისებურად“ გაუგიათ... ალბათ ტყუილად არ წარმოთქვამენ „გაგების“ სადღეგრძელოს. ყველამ იცის, თუ რა მნიშვნელოვანია და რამდენად რთულია ურთიერთგაგება, მით უმეტეს სხვადასხვა კულტურების წარმომადგენელთა შორის...

ერთმანეთის მოსმენა რთული სააზროვნო პროცესის შედეგად განხორციელებული კომუნიკაციური აქტია. ამ პროცესზე მსჯელობისას, გადამერი ყურადღებას ამახვილებს იმაზე, რომ წერილობითი თუ ზეპირი ფორმით მოწოდებული „ნათქვამის“ აზრში წვდომისას „ვცდილობთ იმ სამართლიანობისა და ჭეშმარიტების აღიარებას, **რასაც სხვა ვინმე ამბობს <...> საბოლოო ჯამში ის, ვინც სხვისი ნათ**ქვამისადმი უყურადღებოდაა განწყობილი, ვერ დაემორჩილება თავისივე აზრობრივი მოლოდინის მრავალფეროვნებასაც“ (გადამერი 1991: 73,76).

ეს იმ შემთხვევაში, თუ დისკურსი მშობლიურ ენაზე ვითარდება. მაგრამ თუ „ნათქვამი“ სხვა ენაზე ითარგმნება? რუსეთში ყოფნისას თვით გადამერმა ამ საკითხისადმი ძალზე პრინციპული პოზიცია დაიკავა: მან უარი თქვა რუსული კულტურის შესახებ მსჯელობაზე მხოლოდ და მხოლოდ იმიტომ, რომ იგი არ იყო „ამ ენის წიაღში დაბადებული“. მისი აზრით, კულტურაზე წარმოდგენას განაპირობებს „ტრადიცია, რომელშიც ვცხოვრობთ“, ანუ ენობრივი ტრადიცია – მშობლიური ენა (მალახოვი 1999:11). გერმანელი მოაზროვნის ეს მსჯელობა ეხმიანება ენისა და შემეცნებითი პროცესების მჭიდრო კავშირის შესახებ შემუშავებულ ე.წ. სეპირ-უორფის ჰიპოთეზის („ენა-აზროვნება“) თანამედროვე გაგებას („ენა-კულტურა“).

ენის ფილოსოფიის შესწავლა ჯერ კიდევ XIX საუკუნეში დაიწყო ვ. ფონ ჰუმბოლდტმა. ენისა და ერის ხასიათის ურთიერთდამოკიდებულების პრობლემის პირველი მეცნიერული განსაზღვრა სწორედ მის სახელს უკავშირდება: „ესა თუ ის ენა, თავისი არსით, სხვადასხვაგვარ გავლენას ახდენს შემეცნებასა და გრძნობებზე, ისინი სინამდვილეში სხვადასხვაგვარი მსოფლხედვებია“ (Гумбольдт 1985: 370). რამდენადაც „ადამიანის აღქმა და მოღვაწეობა მის წარმოდგენებზეა დამოკიდებული“, იმდენად „ნივთებისადმი“ მისი დამოკიდებულებაც „მთლიანად გაპირობებულია ენით“ (ჰუმბოლდტი 1956: 184).

ჰუმბოლდტის სწავლებამ XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე ამერიკაში განვითარება ჰპოვა უ. დ. უიტნის, დ. უ. პაუელსის, ფ. ბოასის და სეპირ-უორფის, ხოლო რუსეთში – ა. პოტებნიას ნაშრომებში.

XX საუკუნის შუა წლებში დ. ჰაიმსმა დაამუშავა ლინგვისტური ანთროპოლოგიის თეორია, სადაც ენა “ანთროპოლოგიის კონტექსტში” განიხილება (ჰაიმსი 1963: 277). ა. დურანტის თქმით, ჰუმანიტარულ პარადიგმაში ეს მიმართულება იმით გამოირჩევა, რომ განსაკუთრებულ ყურადღებას ამახვილებს რეალური სამყაროს ინდივიდუალურ რეპრეზენტაციაზე (დურანტი 1992: 3). როდესაც XX საუკუნის დამლევს ლინგვისტიკა ისევ მიუბრუნდა სეპირ-უორფისეული იდეების გადააზრებას, ჩამოყალიბდა ახალი – ანთროპოცენტრული ლინგვისტური პარადიგმა.[1] ამ პარადიგმის ფარგლებში ვითარდება მთელი რიგი ინტერდისციპლინური მიმართულებანი: ეთნოლინგვისტიკა, კულტურული ანთროპოლოგია, ლინგვო-მხარეთმცოდნეობა და სხვა.

მაშასადამე, მშობლიური ენა გარე სამყაროს კონცეპტუალიზაციის ფორმაა. მას ორმხრივი დინამიკა ახასიათებს: იგი კულტურის საბაზო ღირებულებებს („The Image of World“ – „სამყაროს ენობრივ სურათს“) ასახავს და ამავდროულად მათ ფორმირებაზეც ახდენს გავლენას. პოლ რიკიორის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ამა თუ იმ ენასა და აზროვნების წესს შორის არსებობს მჭიდრო დამოკიდებულება: ენაში აისახება კულტურათა ღირებულებები, იდეალები, განწყობები, წარმოდგენა სამყაროს წყობაზე და ადამიანის ამქვეყნიურ დანიშნულებაზე“ (რიკიორი 1995: 19). მიუხედავად იმისა, თუ რამდენ უცხო ენას ფლობს ადამიანი, როგორც წესი, იგი მშობლიური ენის პარადიგმის ფარგლებში, ჩვეული მენტალური კონსტრუქტებით აზროვნებს.[2] და თუ „აზროვნება იმ ნაკვალევს მიჰყვება, რომლებსაც იგი ენაში ტოვებს“ (ჰაიდეგერი 1993:47), ნათელია, რომ ეთნიკურ ენებში ყველა ეს „ნაკვალევი“ სხვადასხვაგვარია. რა რჩება ამ „ნაკვალევებისაგან“ თარგმნის პროცესში? რამდენად შესაძლებელია „ნათქვამის“ აზრობრივი „მრავალფეროვნების“ სრულყოფილად გადმოცემა? რამდენად შესაძლებელია „ნათქვამის“ (წერილობითი თუ ზეპირი ფორმით გამოთქმული აზრის) მნიშვნელობათა სიმრავლის სხვა ენობრივ კულტურაში ადეკვატური გადატანა (ტრანსლაცია)?

სწორედ ამ კითხვებზე ეძებენ პასუხს ახალი მეცნიერული განხრის (რომელსაც ხშირად „ტრანსლატოლოგია"-ს უწოდებენ) პრაქტიკოსებიცა და თეორეტიკოსებიც, ეწყობა საერთაშორისო კონფერენციები და მრგვალი მაგიდები, იხილავენ ლინგვისტიკის ინტერდისციპლინურ განხრებში მიღებულ შედეგებს...

„ენა-კულტურის" პრობლემის პარადიგმაში პრიორიტეტი ენიჭება ენაში კულტურის თავისებურების გამოვლენის შესწავლას. ამ მხრივ ყველაზე საინტერესოდ *ლინგვოკულტუროლოგიის* (კულტუროლოგიური ლინგვისტიკის) განხრა მოჩანს. ამ შედარებით ახალგაზრდა მეცნიერულ დარგს თეორიულ საფუძვლად დაედო XIX-XX საუკუნეების ფილოსოფიური და ლინგვისტური თეორიების შერწყმა. იგი იკვლევს ენისა და ეროვნული კულტურის (ენისა და ეთნოსის, ენისა და მენტალობის) ურთიერთდამოკიდებულებას – „სამყაროს წყობის ენობრივი სურათის" ჩამოყალიბების პროცესს. ტრიადის „ენა-კულტურა-პიროვნება" (ბენვენისტი 1974: 45) შესწავლისადმი ლინგვოკულტუროლოგიური მიდგომა გულისხმობს „ენაში ასახული და დამკვიდრებული ეროვნული კულტურის გამოვლინებების" კვლევას (მასლოვა 2004: 9), ანუ ლინგვოკონცეპტებისა და ენის „ვერტიკალური კონტექსტის" (სიღრმისეული არაენობრივი კულტურული კომპონენტების) ანალიზს.

თანამედროვე მთარგმნელობითი პრაქტიკისათვის ძალზე მნიშვნელოვანია ეს განხრა და მისი მეცნიერული დაკვირვებანი. ნებისმიერი ტექსტის სხვა ენობრივ კულტურაში სრულყოფილი ტრანსლაცია/თარგმნა[3] რეციპიენტის მშობლიური ენის კოდირების სისტემაში მის გადაყვანას გულისხმობს; ანუ, ჰაიდეგერისეული მეტაფორის მიხედვით, მიმღები კულტურისათვის ჩვეულ „ნაკვალევში" მოქცევას. მთარგმნელისაგან ეს პროცესი არა მხოლოდ ლექსიკური შესატყვისების მოძიებას გულისხმობს, არამედ აუცილებელია ერთი კულტურული მენტალობის სხვა კულტურისათვის ჩვეულ კონსტრუქციებში გადაყვანა (ტრანსლაცია/თარგმნა) – კულტურული კონცეპტების კონოტაციური ველების სხვაობათა გათვალისწინება (რაც ზოგჯერ სრულიად სხვა ლექსემების და კულტურემების გამოყენებას საჭიროებს), რათა მაქსიმალურად შენარჩუნებულ იქნას:

სათარგმნი ტექსტის ეროვნული კულტურისათვის დამახასიათებელი ვერტიკალური კონტექსტი (რომელიც „აზრთა მრავალგვარობას" ბადებს);

ავტორისეული ტექსტის მრავალმნიშვნელოვნება;

„ემოციური შთამბეჭდაობა".

რა თქმა უნდა, ამ პროცესს თან ახლავს გარკვეული დანაკარგები. თარგმანის თანამედროვე თეორიულ გააზრებაში მარადიულ კითხვას – რომელი უფრო პრიორიტეტულია: შინაარსი თუ ავტორისეული სტილის გადმოცემა – ტექსტის კულტურული კონტექსტის გადმოცემის პრობლემაც დაემატა. დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ამ ურთულესი ამოცანის პრაქტიკული გადაწყვეტის მცდელობათა თეორიულ გააზრებას.

ამავდროულად, ლინგვოკულტუროლოგიის სფერო არ მოიცავს სხვადასხვა კულტურათა სივრცის წარმომადგენელთა ურთიერთობის საკითხს. იგი უკვე სხვა მეცნირების – კულტურათაშორისი კომუნიკაციის საგანია.

კულტურათაშორისი კომუნიკაციის (cross-cultural communication) თეორიის პრობლემატიკა ემიჯნება ლინგვოკულტუროლოგიას (ჰამერი 1989; სპიტზბერგი 1997; კაიკონენი 2001), მაგრამ მისი ამოცანაა – კაცობრიობის დღევანდელ პოლიკულტურულ სივრცეში სხვადასხვა ეროვნული კულტურების წარმომადგენელთა ურთიერთგაგების პრობლემების შესწავლა. ამ მეცნიერების კვლევის სფერო მოიცავს აგრეთვე სხვადასხვაგვარი კულტურებისა და ეთნოსების ურთიერთობათა

პროცესების შესწავლას. კულტურათაშორისი კომუნიკაციის თეორიის ფუძემდებლად მიიჩნევენ ე. ჰოლს. მეცნიერულ საზოგადოებაში სწორედ მისი იდეების განხილვის პროცესში წარმოიშვა „კულტურათაშორისის“, „ინტერკულტურულის“, „კროსკულტურულის“ და „მულტიკულტურულის“ ცნებები (ამაზე იხ. ელიზაროვა 2005: 76; ლუსტიგი... 1999: 61)[4]. ერთაშორისი კომუნიკაცია, უდავოდ, სპეციალურ ცოდნასა და უნარს საჭიროებს. იგი ერთმნიშვნელოვანი როდია: ერთი მხრივ, ხელს უწყობს „უცხო/თავისიანის“ პრობლემის გადაწყვეტას, მაგრამ, ამავდროულად, შესაძლებელია კულტურული ექსპანსიის ხერხადაც იქცეს.

უკანასკნელ ხანებში საგრძნობლად გაიზარდა კულტურების ურთიერთგავლენათა და ურთიერთშერწყმის პრობლემებით დაინტერესება. ამ საკითხთა შესწავლა არც ლინგვოკულტუროლოგიის და არც კულტურათაშორისი კომუნიკაციის კვლევის სფეროში არ შედის, თუმცა ბოლო წლებში მატულობს ახალი მეცნიერული მიმართულების მომხრეთა რაოდენობა. ამ განხრას საფუძვლად დაედო ყველა ეთნიკური მენტალობებისა და ენობრივი სისტემების ტოლერანტობის იდეა და მას ხშირად *კროსკულტურულ ლინგვისტიკას* უწოდებენ. კროსკულტურულობა ამ შემთხვევაში გაგებულია, როგორც ზოგადისა და განსხვავებულის შეთავსება[5]. კაცობრიობის დღევანდელობა კულტურათა, რელიგიებისა და იდეოლოგიების დიალოგის ახალ სახეობად მოიაზრება.

ნებისმიერი კროსკულტურული კვლევა კულტურათა ტოლერანტობისა და ეთნოცენტრიზმის გადალახვის თეზებს ეფუძნება. ისინი მიზნად ისახავენ ეროვნულ ღირებულებათა დაკარგვის გარეშე ერთიანი პოლიკულტურული სივრცის შექმნას (იხ. გუბმანი 1997:25), ხოლო კროსკულტურული ლინგვისტიკის მიზანია „ენობრივი სამყაროებისა“ და კულტურათა ურთიერთშეღწევის პროცესების შესწავლა და უცხო ენების სწავლება ენობრივი პარადიგმების ტოლერანტულობაზე დაყრდნობით. მისი მეცნიერული ინტერესი მიმართულია ტოლერანტული დიალოგის მეშვეობით დედამიწის თანამედროვე მრავალხმოვანებაში ერთობლივი ჰარმონიის მოპოვებაზე, რაც გარკვეულწილად ბახტინის „დიალოგიური ცნობიერების“, როგორც კულტურული განვითარების საყრდენს ეხმიანება (ბახტინი 2000).

XXI საუკუნე – ღირებულებათა გადაფასების ჟამია. გლობალიზაციისა და ინფორმაციული ტექნოლოგიების განვითარების თანამედროვე პირობებში კულტურისა და ცალკეული მისი წარმომადგენლის ურთიერთობის (კომუნიკაციის) უნარს პრიორიტეტული მნიშვნელობა ენიჭება. დიალოგი აზრთა გაცვლა, ანუ საუბარია. ოდესღაც უფალმა დასაჯა ადამიანები: „აღრია უფალმა მთელი დედამიწის ენა და აქედან გაფანტა უფალმა ისინი დედამიწის ზურგზე“ [დაბადება 11(9)]*. მას შემდეგ საერთო ენის (ურთიერთგაგების) მოძებნა ყველა მოაზროვნე ადამიანის სანატრელ ოცნებად იქცა. XX-XXI საუკუნეების მეცნიერული აზრი აქტიურადაა ჩართული ამ პრობლემის გადაწყვეტაში. და თუ ურთიერთგაგების მიღწევის ერთადერთი გზა კულტურული გლობალიზაცია – ლოკალურ კულტურათა გამოცდილების გაერთიანება-ურთიერთშეღწევაა, თარგმანს (ტრანსლაციას) უკვე სხვა, ძალზე მნიშვნელოვანი ფუნქცია ენიჭება: გარკვეულწილად თარგმანებზეა დამოკიდებული ჩვენი კულტურული ღირებულებებიდან რამდენი რამ და რა სახით შევა ერთიან კულტურულ საგანძურში და როგორ გაიჟღერებს ქართული ენა და ქართული კულტურული მენტალობა კაცობრიობის მრავალხმოვან ჰარმონიაში.

გაუმარჯოს გაგებას!

* ძველად სიტყვა „ენა“ ხალხის (ერის) ცნების სინონიმური იყო.

შენიშვნები:

1. 1990-იან წლებში გამოქვეყნდა ისეთი მნიშვნელოვანი შრომები, როგორებიცაა დ. ლუსის „ენობრივი მრავალფეროვნება და აზროვნება“ («Language Diversity and Thought») (ლუსი 1992) და პ. ლის „უორფის თეორიის ერთობლიობა“ («Whorf Theory Complex») (ლი 1996), ხოლო 1988 წელს გერმანიაში, ქალაქ დუისბურგში ჩატარდა ამ საკითხებისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო სიმპოზიუმი «Humboldt and Whorf Revisited. Universal and Culture-Specific Conceptualizations in Grammar and Lexis» („უნივერსალური და სპეციფიკურ-კულტურული წარმოდგენები გრამატიკასა და ლექსიკაში“). ენის, როგორც გარე სამყაროს კონცეპტუალიზაციისა და კულტურის თავისებურების, ამსახველი ფენომენის შესწავლის სხვადასხვაგვარ მიდგომებს შორის (ამერიკული *კულტურული ანთროპოლოგიის*, გერმანული *ჰერმენევტიკის* და ფრანგული *ეპისტემოლოგიის*) ძირითადი სხვაობა მხოლოდ პრაგმატიკაში, ანუ შესასწავლი ტექსტების კვლევისადმი მიდგომებში ვლინდება. თვით კულტურის ცნება კი ძალზე ფართოდაა გაგებული. იგი მოიცავს იდეების სისტემას, ტრადიციებს, ცხოვრების წესს, მსოფლმხედველობას, ეროვნული ხასიათის ცნებას და კულტურულ მენტალობასაც.
2. იმ შემთხვევაში, როცა პიროვნებას რამდენიმე ენაზე აზროვნება ეხერხება (ბილინგვებს და პოლილინგვებს ვგულისხმობთ), გავრცელებული აზრის თანახმად, მათი აზროვნების წესი რაღაცით მაინც განსხვავდება ლოკალური კულტურის მატარებელი ადამიანის აზროვნებისაგან. იგი გარდაუვალად სხვადასხვა კულტურათა კვალს ირეკლავს.
3. 3. თანამედროვე თეორიულ აზროვნებაში განასხვავებენ თარგმანისადმი ორი განსხვავებული მიდგომა: ტრანსლაცია (translation) და ინტერპრეტაცია (interpretation). თუ პირველი მიმართულებისათვის პრიორიტეტულია რეციპიენტისთვის /მკითხველისთვის/ ავტორისეული მენტალობის თავისებურებათა გადმოცემა, მეორე მიმართულება ხელს უწყობს მიმღები კულტურის მიერ სათარგმნი ტექსტის „გათავისებას“. ინტერპრეტაციისას შესაძლოა ტექსტის გარკვეული კორექტირებაც (ამა თუ იმ აზრის წინ წამოწევა, ან პირიქით – „დაჩრდილვა“). იგი, როგორც წესი, ბატონობს ტოტალიტარული რეჟიმების პირობებში. ჩვენი ვარაუდით, ტრანსლაციის მომხრეთა ზრდა არა მხოლოდ მეცნიერული აზრის განვითარებაზეა დამოკიდებული, არამედ უკავშირდება ანტიტოტალიტარულ და ანტიავტორიტარულ პროცესებსაც. რა თქმა უნდა, საუბარია პირობით მოდელებზე, ხოლო მთარგმნელობით პრაქტიკაში მეტწილად გავრცელებულია ორივე მიდგომის შეთავსების ინვარიანტები.
4. ე. ჰოლმა აგრეთვე დაამუშავა „ინტერაქტიური კულტურული მოდელების“ /cultural patterns of interaction/ (ჰოლი 1998: 9-16) თეორიაც, რომელიც გამოიყენება უცხო ენათა სწავლების თანამედროვე პროცესში.
5. თვით ტერმინი „კროსკულტურულობა“ თავდაპირველად XIX საუკუნეში გაჩნდა და კულტურათა „გადაკვეთას“ გულისხმობს. მისი თანამედროვე გადააზრების პროცესი ჯერ ამერიკულ ფილოსოფიაში, მერე კი ფსიქოლოგიაში დაიწყო.

დამოწმებანი:

ბახტინი 2000: Бахтин М.М. Автор и герой. СПб.: Азбука, 2000, 336 с.

ბენვენისტი 1974: Бенвенист Э. Общая лингвистика. М.: 1974.

გადამერი 1991: Гадамер Г.-Г. О круге понимания // Г.-Г. Гадамер. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991, С.72 – 82. – (История эстетики в памятниках и документах);

გუბმანი 1997: Губман Б.Л. Западная философия культуры XX века. Тверь: ЛЕАН, 1997, 287с.

დურანტი 1992: Duranti A. Linguistic Anthropology. Cambridge University Press, 1992.

ელიზაროვა 2005: Елизарова Г.В. Культура и обучение иностранным языкам. – СПб.: КАРО, 2005.

კაიკონენი 2001: Kaikkonen P. Intercultural learning through foreign language education// Candin C. N. (ed.) Experiential Learning in Foreign Language Education. London; New York, etc.: Longman, 2001, P. 61-105.

ლი 1996: Lee P. The Whorf Theory Complex. A Critical reconstruction. – Amsterdam, 1996.

ლუსი 1992: Lucy J.A. Language Diversity and Thought. A Reformulation of Linguistic Relativity Hypothesis. – Cambridge University Press, 1992.

ლუსტიგი... 1999: Lustig M. W., Koester J. Intercultural competence. Interpersonal communication across cultures. Longman, 1999, 401 p.

მალახოვი 1999: Малахов Вл. Герменевтика и традиция. Традиция, в которой мы не живем - Ж. «Логос» # 1(1999).

მასლოვა 2004: Маслова В.А. Лингвокультурология. М: Академия, 2004, 208 с.

რიკორი 1995: Поль Рикёр. Конфликт интерпретаций. Очерки по герменевтике. М.: 1995.

სპიტზბერგი 1997: Spitzberg B. H. A Model of intercultural communication competence // Samovar L. A., Porter R. (eds.) Intercultural communication: a reader. Belmont; Albany; Bonn, etc.: Wadsworth Publishing Company, 1997, P. 379-391.

ჰაიდეგერი 1993: Хайдеггер М. Исток художественного творения // М. Хайдеггер Работы и раз мышления разных лет. М.: Гнозис, 1993, 116 с.

ჰაიმსი 1963: Hymes D. H. A Perspective for Linguistic Anthropology // Horizons of Anthropology. – Chicago, 1963.

ჰამერი 1989: Hammer M. R. Intercultural communication competence // Asante M. K., Gudykunst W. B. (eds.). Handbook of international and intercultural communication. London: Sage Publications, 1989, P. 247-260.

ჰოლი 1998: Hall E. How cultures collide // Weaver G. R. (ed.) Culture, communication, and conflict: readings in intercultural relations. Needham Heights, MA: Simon and Schuster Publishing, 1998.

ჰუმბოლდტი 1956: W. Humboldt, Ueber die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwickelung des Menschengeschlechts. W. von Humboldt's Gesammelte Werke, 6. Band, Berlin, 1848 - В.Гумбольдт. О различии в строснии человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человеческого рода // Хрестоматия по истории языкознания XIX-XXвв. М., 1956.

ჰუმბოლდტი 1985: Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры. М., 1985.

Irina Modebadze

"Long Live Understanding!" Interpretations on the Themes: Linguo-Culturology, Inter-Cultural Communication, Cross-Cultural Linguistics, Cross-Cultural Dialogue

Summary

Keywords: translation, inter-cultural communication, linguo-culturology, cross-cultural dialogue.

Native tongue serves as means for conceptualization of the outer world. It is characterized by two-sided dynamics: it reflects basic values (The image of world) and simultaneously affects their formation. If citing Paul Ricoeur there exist a close relationship between a particular language and the rules of thinking: language reflects the cultural values, ideals, moods, perception of the world" (Ricoeur 1995: 19). No matter how many languages a person can speak, as a rule, he uses the mental constructions within the frameworks of his native language paradigm. Therefore, if ambiguity follows the "track" which is left in language, it is obvious, that those "tracks" will be different in various ethnic languages. What remains "from these tracks" in translation? To what extend is it possible to maintain the ambiguity of thinking? To what extend is it possible to translate the various meanings of the "utterance" (either written or oral) and present their adequate alternative in another culture?

Practitioners and theoreticians of translation are striving to find answer to these questions, they organize international conferences and round-table discussions, analyze the results obtained in interdisciplinary branches.

In the paradigm of "language-culture" problem priority is given to the study of cultural characteristics revealed in the language. The interest towards mutual influence and mutual merging has increased in recent years.

The article analyses and discusses the modern theoretical reconsideration-evaluation of translation and inter-cultural communication challenges in the triad paradigm "language-culture-identity".

The 21st century is considered as the period of re-evaluating values. Under the conditions of globalization and the development of informative technologies priority is given to relation (communication) between culture and its separate representatives. If globalization, unity-merging of local cultural experiences, is the only means for achieving mutual-understanding, translation is granted a crucial function: it determines what amount of our cultural heritage will be included in world heritage and how Georgian language and culture will be echoed in polyphonic world harmony.

ზურაბ კიკნაძე

რქადასხმული მოსე

ბევრს უნახავს (ადგილზე ან ფოტოალბომებში) მიქელანჯელოს ქანდაკება რქადასხმული მოსესი. ფიგურა მონუმენტურია, რასაც მის რქებზე ვერ ვიტყვით: რქები თითქოს ბოჩოლასია, ჯერ კიდევ ელასტიურობა შერჩენილი აქვს. რას გამოხატავს ეს რქები, რომლებსაც სიძლიერისა და დიდებულების[1] ნიშნად ნამდვილად ვერ მივიჩნევთ, გაუგებარია. საეჭვოა, მოქანდაკეს რაიმე ამაღლებული ჩანაფიქრი ჰქონოდეს, მოსეს ფიგურისა და მნიშვნელობის შესაფერი აზრი ჩაედო ამ რქებში. ამის ძიებამ შორს არ უნდა წაგვიყვანოს. რქიანი მოსე მოქანდაკის კაპრიზის შედეგი არ არის. მას სიტყვასიტყვით გადმოაქვს ქვაში ტექსტი, რომელიც ბიბლიის ლათინურ თარგმანში (ვულგატაში) იკითხება მოსესთან დაკავშირებით. როცა მოსე სინას მთიდან ჩამოვიდა და ხალხს ეჩვენა, ებრაელი ერი და თვით არონიც კი, მოსეს მეენე, შეზარა მისმა ხილვამ და მასთან მიახლოებაც კი ვერ გაბედეს, რის გამოც მოსემ რიდე ჩამოიფარა სახეზე. შემდგომ, როცა მოსეს სინას მთაზე ასვლა და ღვთის პირის ხილვა უხდებოდა, იგი მოიხსნიდა რიდეს, რომელსაც ხალხთან შეხვედრისას კვლავ ჩამოიფარებდა სახეზე.

გამოსვლათა წიგნის ეს მომენტი – სინას მთიდან ჩამოსული მოსეს შეხვედრა ისრაელიანებთან – ლათინურ თარგმანში ამგვარად არის გადმოცემული:

Cumque descenderet Moses de monte Sinai tenebat duas tabulas testimonii et ignorabat quod *cotnuta esset facies sua* ex consortio sermonis Dei.

„და როცა ჩამოდიოდა მოსე სინას მთიდან და მცნების ორი დაფა ეჭირა ხელში, არ იცოდა, რომ რქიანი იყო მისი სახე ღმერთთან ლაპარაკის გამო“.

„დაინახავდნენ ისრაელიანები მოსეს სახეს, რომ რქიანი იყო მოსეს პირის კანი და ჩამოიფარებდა მოსე სახეზე რიდეს...“ (გამ. 34:29,35).

ლათინური დედნისა და ამ კურიოზული თარგმანის შესახებ ბევრი დაწერილა[2]. ლაპარაკია ნიღაბზე, რომელიც თითქოს მოსეს ღვთიურობაზე მიანიშნებდეს. თუმცა არსად მოსეს პიროვნება ღვთაებად ან მის შემცვლელად (ღვთაების ნიღბის მატარებლად) არ არის წარმოდგენილი. პირიქით, ყველგან საგანგებოდ გახაზულია მისი ადამიანობა თავისი ძლიერი და სუსტი მხარეებით[3]. ზემოთმოყვანილ ტექსტშიც ხომ მოსეს სახის ფერისცვალება ღმერთთან სიახლოვემ და ლაპარაკმა გამოიწვია.

ეს ადგილი ამგვარად იკითხება ძველ ქართულ თარგმანში: „არა უწყოდა მოსე, რამეთუ დიდებულ იყო ფერი პირისა მისისა“ (გამ. 34:29), რომელიც, თავის მხრივ, მომდინარეობს ძველი აღთქმის ბერძნული თარგმანიდან, სეპტუაგინტადან:

Ouk hdei dedoxastai h oyi~ tou crwmato~ tou proswpou autou

აქ ყურადღებას იმსახურებს ზმნა dedoxastai „დიდებულ იყო“ „დიდებულობდა“), მომდინარე სიტყვიდან doxa, რომელიც თავისი ძირეული სემანტიკისთვის უჩვეულო მნიშვნელობით იხმარება ძველი აღთქმის ბერძნულ ტექსტში მრავალ ადგილას, სადაც იგი გამოხატავს ღვთის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ატრიბუტს, – დიდება, gloria, слава – რომელსაც ებრაულ დედანში შეესაბამება *ქაბოდ*[4].

ბერძნული *დოქსა* კლასიკურ ბერძნულ ტექსტებში ნიშნავს „აზრს“, „ვარაუდს“, „მოჩვენებით ცოდნას“, „წარმოსახვის ნაყოფს“... მხოლოდ ალექსანდრიელმა მთარ-

გმნელებმა მიანიჭეს ამ სიტყვას „დიდების“ (გლორია) მნიშვნელობა[5]. მაგრამ ვერც *დოქსა* და ვერც დიდება, გლორია თუ слава გადმოსცემს მთელს იმ სემანტიკურ სისავსეს და სიმძიმეს, რაც ძევს სიტყვაში *ქაბოდ*, და რომელიც მნიშვნელოვანი მითო-რელიგიური შინაარსის შემცველია. ებრ. *ქაბოდ* წარმოადგენს საგნის შინაგან თვისებას, მის სასიცოცხლო ძალას. ეტიმოლოგიურად უკავშირდება იგი სიტყვას *ქაბედ* „ღვიძლი“, რომელიც ზოგჯერ გადატანით „სისხლის“ მნიშვნელობითაც იხმარება. სუბლიმირებულად კი *ქაბოდ* გამოხატავს „პატივს“, როგორც ადამიანის ღირსებას და, ბოლოს, პოეტურ ენაში მის სულსაც კი (დაბ. 49:6). ქაბოდს ატარებს არა მხოლოდ ღმერთი, არამედ ისრაელიც და რჩეული პიროვნებები. ყველას თავისი ღირსების შესატყვისი ქაბოდი აქვს.

აი, როგორ კონტექსტში გვხვდება უფლის *ქაბოდი*: ეს კვლავ მოსესთან და სინას მთაზე ასვლასთან არის დაკავშირებული. უფალი ეუბნება მოსეს:

> „აჰა, ჩემი ადგილი. დადექი კლდეზე. და როდესაც ჩაივლის ჩემი *ქაბოდი* მე დაგსვამ შენ კლდის ნაპრალში და მოგაფარებ ჩემს ხელს, ვიდრე ჩავივლიდე. ხოლო როცა მოგაშორებ ხელს, დაინახავ ჩემს უკანა მხარეს (ზურგს), ხოლო სახე ჩემი უხილავი იქნება“ (გამ. 33:21).

მომდევნო თავში, სადაც უკვე ხორციელდება ეს ეპიზოდი – მოსეს პირისპირ დგომა უფალთან, – ვკითხულობთ „და ჩამოვიდა უფალი ღრუბელში“ (გამ. 34:5). მაშასადამე, უფლის *ქაბოდი*, ე. ი. თავად უფალი ღრუბელს მოფარებული მოევლინა მოსეს. სხვაგვარად მოკვდავი კაცი ვერ აიტანდა ღვთის *ქაბოდის* ხილვას ისევე, როგორც მოსეს *ქაბოდის* ხილვა ვერ აიტანეს სინაის მთის ძირში. ასე, სინაის მთიდან ჩამოსული – სახეგაბრწყინებული მოსე რიდეს (ღრუბლის ანალოგიურად) იფარებს სახეზე, რომ ხალხმა შეძლოს მასთან მიახლოება და მისი ნათქვამის მოსმენა. ცხადია, რომ ამ შემთხვევაში მისი პირისახე ღვთიური *ქაბოდით* არის გაბრწყინებული, ღმერთთან სიახლოვის გამო.

ახლა დავუბრუნდეთ ლათინური ვულგატას ტექსტს – რამ გამოიწვია ამ ადგილის ესოდენ განსხვავებული თარგმანი.

მაშ, მთიდან ჩამოსული მოსე, აღთქმის დაფებით ხელში, ევლინება ხალხს და მან, ბერძნულ-ქართული ვერსიის მიხედვით, „არ იცოდა, რომ დიდებული იყო (უფრო ზუსტად: ბრწყინავდა) ფერი პირისა მისისა“, რის შესატყვისად იერონიმუსისეულ ტექსტში ვკითხულობთ: et ignorabat quod cornuta esset facies sua, სიტყვასიტყვით: „და არ იცოდა მოსემ, რომ რქიანი იყო მისი სახე“. ეს თარგმანი ერთადერთია სხვა თარგმანებს შორის, სადაც ამგვარად არის გაგებული ტექსტში ებრაული ნასახელარი ზმნა *კარან*, რომელიც, მართალია, მომდინარეობს სუბსტანტივიდან *კერენ* (რქა), მაგრამ მისი მნიშვნელობაა: „ასხივებს“. საქმე ის არის, რომ ამ სუბსტანტივს ორი მნიშვნელობა აქვს: „რქა“ და „სხივი“, მეტაფორულად „დიდება“, „ძალა“, „სიმხნევე“, სიამაყე“ და სხვა. მთარგმნელის ასეთი არჩევანი მით უფრო მოულოდნელია, რომ ამ ლექსემის (რქის) გადატანითი მნიშვნელობები უცხო არ იყო იმ ლიტერატურული სამყაროსათვის, სადაც სიყრმიდანვე იზრდებოდა იერონიმუსი[6]. იგი ზედმიწევნით იცნობდა კლასიკურ ლათინურ მწერლობას და ამ ცოდნას გაბედულად ავლენდა როგორც ორიგინალურ ნაწერებში, ისე ბიბლიის თარგმანში. შემჩნეულია საერთო ადგილები ბიბლიასა და პლავტუსის თხზულებებს შორის. მაგრამ ჭაბუკობის დროინდელმა განსწავლულობამ, ეს საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს, ტრაგიკული კონფლიქტი გამოიწვია მის პიროვნებაში. იგი სინდისის ქენჯნით ეკითხებოდა საკუთარ თავს:

„რა საერთოა ფსალმუნებსა და ჰორაციუსს შორის? სახარებასა და ვირგილიუსს შორის? ციცერონსა და მოციქულებს შორის?“

პალესტინის უდაბნოში განდეგილობისას, იმ დროსაც კი, როცა იგი ბიბლიას თარგმნიდა, ძველი რომაელი ავტორები მისთვის დახვეწილი სტილის ეტალონს წარმოადგენდნენ. თავის ნაწერებში იგი ქედმაღლურად იხსენიებდა ძველი აღთქმის, მისი გაგებით, უხეშ, დაუხვეწავ სტილს, და ეს ქედმაღლობა უკუმოქმედებდა მისივე პიროვნების, როგორც ქრისტიანის, განწყობილებაზე, რის გამოც ხშირად დრამატულ სიტუაციაში ვარდებოდა. აი, მისი აღსარებაც:

„იმ დროსაც კი, როცა ცათა სასუფევლის მოსაპოვებლად დიდი ხნის უარყოფილი მყავდა მშობლები, დები და ნათესავები, ფუფუნება და ამქვეყნიური სიამოვნებანი, და ქრისტეს მხედრად ვიყავი შემდგარი იერუსალიმში, თვით მაშინაც კი მიძნელდებოდა იმ წიგნების გარეშე ცხოვრება, რომელთაც დიდი შრომითა და რუდუნებით ვაგროვებდი რომში. და მე, შეჩვენებულს, მარხულობისას ციცერონის კითხვა მენატრებოდა. მღვიძარებასა და ცრემლის ღვრაში ვაღამებდი და, როცა გულის სიღრმიდან მომაწვებოდა ხოლმე ძველ ცოდვათა მოგონებანი, ისევ და ისევ პლავტუსს ვეტანებოდი. გონთმოსვლისას კი, როცა შევუდგებოდი წინასწარმეტყველთა კითხვას, მე აღმაშფოთებდა დაუხვეწელი სიტყვა და, ბრმა თვალებით ნათლის ვერმჭვრეტელს, მეგონა, მზის ბრალი იყო ეს და არა ჩემივე თვალებისა...“ [იერონიმუსი 21].

დავუკვირდეთ, რას ამბობს იერონიმუსი: „მე მაშფოთებდა დაუხვეწელი სიტყვა და ბრმა თვალებით სინათლის ვერმჭვრეტელს მეგონა, მზის ბრალი იყო ეს და არა ჩემივე საკუთარი თვალების“.

ამ აღსარების კულმინაციაში იგი „ნათელში“ გულისხმობს ძველი აღთქმის წიგნებს, რომლის უჩვეულო სტილმა, როგორც უცხო შუქმა, დაუბრმავა თვალები. ერთ-ერთი ამგვარი დაბრმავების შედეგი უნდა ყოფილიყო ზემოთნახსენები ინტერპრეტაცია ტექსტისა, სადაც მან სავსებით გულდაჯერებით მოსე რქადასხმულად წარმოიდგინა.

არჩევანის დროს მისი ეს ცდომილება, შესაძლოა, აკუსტიკური მიზეზით ყოფილიყო გამოწვეული: ებრ. qeren (რქა) და ლათ. cornu (რქა) სავსებით იდენტური ლექსემებია როგორც ფონეტიკურად, ისე სემანტიკურად. სხვა შემთხვევაშიც ხდება მთარგმნელი აკუსტიკის მსხვერპლი: მაგ., იობის წიგნში ფრაზას „ფლასი გადავიკერე ჩემს ტყავზე, და მტვერში ამოვთხვარე **რქა** (*კერენ*) ჩემი“ (16:15)[7], იერონიმუსი თარგმნის: Saccum consui super cutem meam, et operui cinere **carnem** meam, „ფლასი გადავიკერე ტყავზე და ნაცრით დავფარე *ხორცი* ჩემი“. აშკარაა, რომ მთარგმნელი შეიტყუა ებრ. სიტყვა *კერენ*-ის ფონეტიკურმა თანაჟღერადობამ ლათინურ სიტყვასთან carnem (იცემითში carnem). არ არის გამორიცხული აგრეთვე წევრთა პარალელიზმის მოთხოვნილება – პირველი ხანის *ტყავს* მეორე ხანაში ბუნებრივად შეესიტყვა *ხორცი*.

დავუბრუნდეთ კვლავ მოსეს. სწორედ გამოსვლათა წიგნის ლათინური თარგმანი იყო იმის მიზეზი, რომ შუა საუკუნეებში მოსე რქადასხმულად ისახებოდა პლასტიურ ხელოვნებაში, ასევე მინიატურებშიც. ამ ვითარების გამო XVI საუკუნის ერთი საეკლესიო მოღვაწე, ევგუბინი წერდა: „ჩვენ დაგვცინიან იუდეველნი, როცა ჩვენს ტაძრებში ხედავენ რქადასხმულ მოსეს, თითქოს ჩვენ იგი რაღაც დემონად მიგვაჩნდესო“. და მხოლოდ მოგვიანო ხანაში დაიწყეს რქების შეცვლა სხივის ორი

წყვილი კონით, რითაც თითქოს გადაუხვიეს ვულგატას ტექსტს და აღადგინეს ნამდვილი წაკითხვა, ან გაჰყვნენ სეპტუაგინტას. გამოსახულება შეიცვალა, მაგრამ ვულგატის ეს ადგილი, როგორც კანონიკური ტექსტის ნაწილი, არ შეცვლილა.

საგულისხმო ისაა, რომ თავად ებრაელებსაც აბნევდათ გამოსვლათა წიგნის ეს ადგილი, სადაც ნახმარი იყო ზმნა *კარან* მოსეს სახის მიმართ. ებრაული ენის სრულ მრავალტომიან ლექსიკონში, თუმცა განმარტებულია ეს ზმნა როგორც „გაბრწყინება“ და სხვა, იქვე მაინც აღნიშნულია, „ზუსტი მნიშვნელობა ამ ზმნისა უცნობიაო“ (თესავრუსი 1951).

შუასაუკუნოების ხანის ერთ-ერთი კომენტატორი ბიბლიისა, იბნ-ბალხი ამ ზმნაში მაინც ხედავს „რქის“ მნიშვნელობას და ამგვარ განმარტებას აძლევს ამ ადგილს. იგი წერს: „იმის გამო, რომ მოსე ორმოცი დღის მანძილზე შიმშილობდა და მწყურვალებდა, მისი სახე რქასავით გამომშრალი იყოო“. სხვა კომენტატორი, ცნობილი პოეტი და ფილოსოფოსი აბრაჰამ იბნ-ეზრა აღშფოთებულია იბნ-ბალხის განმარტებით, იგი ამბობს: „120 წლის ასაკშიც კი მოსეს უმშვენიერესი სახე ჰქონდაო“ (თესავრუსი 1951), რასაც ძველი აღთქმის სათანადო ადგილიც მოწმობს: „ასოცი წლისა იყო მოსე, როცა მოკვდა, და არც თვალს აკლდა და არც სახე ჰქონია დანაოჭებული“ (2რჯლ 34:7).

თუმცა იერონიმუსს შეიძლება შეცდომად ჩაეთვალოს ასეთი თარგმანი, მაგრამ ეს შეცდომა მხოლოდ ენობრივია. ამგვარი თარგმანით იერონიმუსმა მხოლოდ გააძლიერა ის ეფექტი, რომელიც სინაის მთიდან ჩამოსული, ღმერთთან მოლაპარაკე მოსეს პირისახის ხილვამ მოახდინა ხალხზე.

ამ სიტუაციის განსამარტავად „ოქროს ხბოს“ ეპიზოდი უნდა გავიხსენოთ[8]. როდესაც მოსეს სინაის მთაზე „შეუგვიანდა“, უწინამძღვროდ დარჩენილმა ხალხმა არონს მოსთხოვა: „ადექი და გაგვიკეთე (შეგვიქმენი) ჩვენ ღმერთები, რომელნიც წინ გვიძღოდნენ, რადგან იმ კაცს, მოსეს, რომელმაც ეგვიპტიდან გამოგვიყვანა, არ ვიცით რა დაემართა“ (გამ. 32:1). აარონმა ოქროსგან ხბოს (*ყეგელ*) გამოსახულება ჩამოასხა: „აჰა, თქვენი ღმერთები, რომელთაც ეგვიპტიდან გამოგიყვანეს“. ხალხს სწორედ ეს უნდოდა. ხალხს სურდა, ეხილა ღმერთის გარეგანი სახე, რომ მათ წინაშე ყოფილიყო წინამძღოლი ღმერთის ხატი, რომ იმედიანად ეგრძნოთ უდაბნოს გზაზე თავი. საგულისხმოა, რომ ოქროულობის გადადნობისთანავე ამ ნადნობიდან თავისთავად გამოვიდა ხბო. ჩანს, ხბო ამ ხალხის იმაგინაციაში მათი ღვთაების წმიდა ცხოველი იყო, იმაგინაციამ ხბოს სახით გამოავლინა თავი. ეს სავსებით შეესაბამება ისრაელის რელიგიურ წარსულს: ვარაუდობენ, რომ ისრაელიანები იაჰვეს ხარის სახით სცემდნენ თაყვანს (სმითი 1889:291). საკმარისია, გავიხსენოთ აბრაამის სამშობლო ური, შემდეგ ხარანი, სადაც მან ქანაანში წასვლამდე რაოდენიმე ხანი დაჰყო. ორივე ეს ქალაქი მთვარის კულტის ცენტრი იყო ძველთაგანვე, სადაც მთვარეს ხარის სახით სცემდნენ თაყვანს. ყურადღება უნდა გავამახვილოთ აგრეთვე აბრაამის მამის სახელზე *თერახ*, რომელშიც აშკარად ჩანს მთვარის სემანტიკა არეახ „მთვარე“ (შდრ. აქად. *არხუ* „თვე“ და, მაშასადამე, „მთვარეც,“ და *არხუ* „ფური“). ასევე აბრაამის ძმისწულის სახელი *ლაბან* („თეთრი“), რომელიც უკავშირდება „მთვარის“ სახელს – *ლებანაჰ*. მნიშვნელობა აქვს იმ ფაქტსაც, რომ „ოქროს ხბოს“ შექმნა და იაჰვეს ეპიფანია მოხდა სინის უდაბნოში, სინაის მთასთან, რომელთა სახელი აშკარად უკავშირდება სინს, ბაბილონური მთვარის, ასევე ხარის სახით წარმოდგენილი, ღვთაების სახელს (ნილსენი:179).

უნდა დავასკვნათ, რომ „ოქროს ხბოს“ სახით ისრაელის ტომმა იხილა იმაგინაციური ხატი იმ ღმერთისა, რომელსაც ისინი დიდი ხანია თაყვანს სცემდნენ და რომელმაც ისინი ეგვიპტიდან გამოიყვანა. და ეს ღვთაება იყო მთვარის ღვთაება, მომთაბარე ტომთა წინამძღოლი. ამრიგად, როდესაც მოსე სინას მთაზე გაბრწყინდა, ეს *ბრწყინვა* ხალხმა აღიქვა, როგორც მთვარის ატრიბუტი – რქები, რომელნიც, რა თქმა უნდა, ბრწყინავდნენ.

ამრიგად, იერონიმუსი ამ ადგილის თარგმნის დროს არ შემცდარა, თითქოს მან გამოააშკარავა ის რელიგიური მითოლოგემა, რომელიც თითქოს მიჩქმალული იყო ამ პასაჟში, მაგრამ არა სავსებით. ამის ნაშთი შემორჩა ტექსტს *კარან* ზმნის სახით, რომელიც (როგორც ზმნური ფორმა) მხოლოდ ოთხგზის გვხვდება ძველი აღთქმის ტექსტში, და სწორედ იმ ადგილას, სადაც საჭირო გახდა გამოხატულიყო ხალხის წინაშე მოსეს გამოჩენის ეფექტი: მისი სახე მართლაც უნდა ყოფილიყო „რქადასხმული“, cornuta, როგორც თარგმნის იერონიმუსი.

ახლა ორიოდე სიტყვა „რქისა“ და „სხივის“ სემანტიკური ნათესაობის თაობაზე. ებრაულ ენაში, როგორც ძველში, ისე ახალში, *კერენ* არა მეტაფორულად, არამედ პირდაპირ ნიშნავს „სხივს“, რა თქმა უნდა, შესაფერის კონტექსტებში. პარალელურ ფრაზებში ერთმანეთის კორელატებია „ბრწყინვალება“/„სანთელი“ და „რქა“: „და *ბრწყინვალება* მისი ნათელი იყოს და *რქანი* ხელთა შინა მისთა“ (ჰაბაკუკ 3:4); „მუნ აღმოუცენო *რქა* დავითს და განუმზადო *სანთელი* ცხებულსა ჩემსა“ (ფსალმ. 132:17) და სხვა მრავალი. წინა აზიის ძველ ენათა შორის შუმერული ეხმაურება ებრაულს. შესაძლოა, სხვა ენებშიც (ხურიტულში, ელამურში...) მსგავსი სემანტიკური ვითარება იყო, მაგრამ კონკრეტულად ვერაფერს ვიტყვით სათანადო ტექსტების არარსებობის გამო. შუმერული ამის მაგალითებს უხვად იძლევა. შუმერული სილაბი si („რქა“), როგორც მისი არქაული პიკტოგრამა მოწმობს, შეიცავს მთელ წყებას მნიშვნელობებისას, რომელნიც უკავშირდებიან როგორც „სხივს“, ისე „რქას“ – იგივეა ზმნური ძირი „ნათების“, „გაბრწყინების“ გამომხატველი, ან „აღვსებისა“.

შუმერულ ტექსტებში შევხვდებით იმავე ფრაზეოლოგიურ პარალელიზმებს, ებრაულ ტექსტებში რომ დასსტურდება. მაგ.: „(ტაძარი) ვარსკვლავივით ბრწყინავს ცის გულში, ხარივით რქა მაღლა აუწევია“. „რქის მაღლა აწევა“ შეესატყვისება „ბრწყინვას“, ან სიტყვის თამაშზე აგებული ფრაზა: sun-si-mu si-muš-a-ni-še hul-la „რქაამოზრდილი ფური, თავისი ბრწყინვალებით მოხარული“, სადაც ერთმანეთს ეხმიანება სი „რქა“ და si-muš „სხივი“ (კომპოზიტი). ტექსტი გულისხმობს, რომ ფურის რქა ბრწყინვალებას ასხივებს. ან: ღვთაების დახასიათება: „რქა მისი მზესავით ბრწყინვალებს“. ნიმუშების გაზრდა დაუსრულებლად შეიძლება. ამიტომ აქ შევჩერდებით[9].

ლექსიკური ნიმუშებიდან გადავინაცვლოთ სახვით ხელოვნებაში, სადაც ვიზუალურად არის წარმოჩენილი სიტყვიერი იმაგინაცია. ბარელიეფებზე და ქანდაკებებში ღმერთები ანთროპომორფულად გამოისახებიან, მაგრამ მათ შორის განსხვავებას ქმნის რქები, რომლებიც ამკობს ღმერთების ფიგურებს[10]. ეს არის ტიარა, რომელიც ერთმანეთზე ვერტიკალურად მიჯრილი რქებისგან შედგება. ეს ნიშანი იმდენად ექსკლუზიურია, რომ თვით გაღვთაებრივებული მეფეებიც კი არ ატარებენ[11]. როგორ იკითხება რქიანი ტიარა ღმერთების თავზე? იმის გათვა-ლისწინებით, რომ რქა სემიტურ (და სხვა ძველ) ენებში პოლისემანტიკურია, უნდა ვიფიქროთ, რომ იგი სახვით სივრცეში მრავალ ერთმანეთთან დაკავშირებულ მნიშვნელობებს გადმოგვცემს: ეს არის „ძალა“, „ბრწყინვალება“, „შიშისზარი“, „დიდება“, „ენერგია“, „სიუხვე“...

თუ მივმართავთ ეთნოგრაფიისა და ფოლკლორის სფეროს, იქაც შეგვიძლია დავადასტუროთ ეს სპონტანური კავშირი „რქასა“ და „სხივს“ შორის, სწორედ ამ კულტურის წიაღში, სადაც იგი მხოლოდ ენობრივად არ არის გამოხატული.

საყოველთაოდ ცნობილია როგორც ძველ საზოგადოებებში, ისე ჩვენში სამსხვერპლო ხარისათვის რქების დაფარვა ძვირფასი ლითონებით (ოქროთი, ვერცხლით). „ოდისეაში“ დაწვრილებით არის აღწერილი ეს პროცესი[12]. ჩვენშიც (მაგ. სვანეთში, აფხაზეთში) უკანასკნელ დრომდე შეწირული საქონლის შიშველ რქებზე სანთლებს ანთებდნენ, ან რქებს აგრძელებდნენ ძვირფასი ლითონებით და მასზე ანთებდნენ წყვილ სანთელს. ეს ფაქტები მოწმობს, რომ რიტუალი შემსრულებელთა ცნობიერად თუ გაუცნობიერებლად, ინახავს ძველ წარმოდგენას საქონლის რქების სხივურ ბუნებაზე. რიტუალი რქას უბრუნებს თავის იმაგინაციურ-მითოსურ ბუნებას. ეს მომენტი ხალხურ პოეზიაშიც აისახა:

მოცვივდნენ ანგელოზები, დაჰკოცნეს ორთავ თვალზედა,
ჩამოჰხსნეს წყვილი სანთელი, მიაკრეს ორთავ რქაზედა“.
(კოტეტიშვილი 1961: 150)

სვანურ „ლილეში“ ნათქვამია: „შენს საღმრთო ხარებს, მეუფეო, რქები ადგაო, რქები ოქროსი“. „ბარბოლ-დოლაშის საგალობელში: „მზე შემოაქვთ რქებით ხარებს“. ვაჟა-ფშაველასთან, რომელიც საზრდოობდა ხალხური წყაროებით, შევხვდებით „რქამნათი“ ჯიხვის ხსენებას, „რქანათლიან“ ირემს (სხვათა შორის ირმის შუმერული სახელი si-mul „რქა-ვარსკვლავა“ ან „რქა-ნათელი“, ეხმაურება ირმის ვაჟასეულ თუ ხალხურ ეპითეტს).

მაგალითები შეიძლება დაუსრულებლად მოვიტანოთ. ცხადია, რომ მითოლოგემა „შუქის გამომტევებელი რქა“ (ანუ იგივეობა “რქასა“ და „სხივს“ შორის), როგორც მისი უნივერსალობის საბუთი, შეიძლება კიდევ ბევრი სხვა ხალხის ეთნოგრაფიასა თუ მითოსში დაიძებნოს[13].

ყოველივე ზემოთქმულის საფუძველზე შეიძლება დავასკვნათ, რომ ძველი აღთქმის ლათინურად მთარგმნელი იერონიმუს სტრიდონელი თავისი უჩვეულო თარგმანით უნებურად თავისი დროისთვის არა ნაკლებ უჩვეულო არქაულ მითო-რელიგიურ მოდელს აღადგენს.

შენიშვნები:

1. ცნობილია, როგორც ერთ-ერთი უნივერსალია, რომ რქა სიძლიერის, დიდებულების, სიამაყის, სიუხვის და მისთ. სიმბოლოა. თავის მრავალფეროვნებაში ამის საუკეთესო დადასტურებას ძველი აღთქმის ტექსტში ვპოულობთ.
2. დავასახელებ ადრეულთ: Hugo Gresmann, Mose und seine Zeit: Ein Kommentar zu den Mose-Sage, Göttingen, 1913; D. Nielsen. Die altarabische Mondreligion und die mosaische Ueberlieferung, 1904.
3. ერთგან მასზე ნათქვამია: „მოსე ყველაზე თვინიერი კაცი იყო დედამიწის ზურგზე“ (რიცხ. 12:3).
4. ებრ. *ქაბოდ იაჰვე*, doxa kuriou, gloria domini, „მეფე დიდებისა“ (გამ. 16:7 passim). *ქაბოდის* შესახებ იხ. (ციმერლი 1978:79-80).
5. როგორ მიიღო სიტყვამ *დოქსა*, წარმოსახვამ, მოჩვენებითობამ ღვთის ატრიბუტის მნიშვნელობა? საქმე ის არის, რომ ღვთის რეალური ბუნების შემეცნებისთვის ყველაფერი მოჩვენებითია, მოჩვენებითად ასახავს ჭეშმარიტ რეალობას. შედარება რომ მოვიყვანოთ: *დოქსა* ანუ დიდება, გლორია – ეს არის ღრუბლის უკან მოქცეული მზე, რომლის ჭეშმარიტი სახე თვალისთვის მიუწვდომელია. დიდების

ერთგვარ განცდას გვიქმნის გალაქტიონის სტრიქონები: „მზის ჩასვლა იყო – ვით ანარეკლი // ძველი დიდების, // ღრუბელთა შორის დაიმსხვრა ძეგლი // პირამიდების“. დიდებას ვხედავთ დასავლეთის ცაზე, როცა ღრუბელს შეფარებული მზე დამდნარი ოქროსავით ან ვერცხლივით კაშკაშებს.

6. მაგ., ჰორაციუთან: et addit cornua pauperi (Horat. III, 21:17) „და შეჰმატა საპყარს რქები (სიმხნევე)“.
7. ასეა დედანში. ახალ ქართულ თარგმანში “მტვერში ამოვთხვარე ჩემი დიდება“ (სეპტუაგინტაში: „ძალი ჩემი“).
8. საფიქრებელია, რომ გამოქანდაკებული მოსეს ჩვილი რქები ამ ხბოს შთაგონებით იყოს შექმნილი.
9. რქა-სხივის მეტაფორა არც ქართული პოეზიისათვის არის უცხო: „მისთვის საწუთროს მნათობმან მზემ თინათინი ირქოსა“ („დავითიანი“). თავად ფორმა და შინაარსი ზმნისა „ირქოს“ ებრ. კარან-ის ზუსტი შესატყვისია.
10. აშურელ-ბაბილონელი ღმერთების ღვთაებრიობის მიმანიშნებელი ეს რქიანი ტიარა ქრისტიანული წმიდანების ნიმბის (შარავანდის) შორეულ წინამორბედად უნდა მივიჩნიოთ. ნიმბი სხვა არაფერია, თუ არა წმიდანის სხივოსანი აურის გამოხატულება.
11. ერთადერთი შემთხვევა ძველაღმოსავლურ ხელოვნებაში, როცა ადამიანი რქადასხმულად არის გამოსახული, დადასტურებულია ძვ. წ. XXI ს-ის სტელაზე, სადაც აქადის გაღვთაებრივებული მეფე ნარამსინი, „ღმერთი აქადისა“, მძლავრი რქიანი მუზარადით არის გამოსახული. მაგრამ ეს მაინც მუზარადია, მებრძოლი ადამიანის ატრიბუტი და არა ღვთაებრივი ტიარა.

12 ოდისეა, 437. ქართული თარგმანში: „მოხუცმა მხედარმა ნესტორმა ოქრომჭედელს ოქრო მისცა და მანაც ქალღმერთის თვალის გასახარად კურატს რქები ოქროთი დაუფერა“ (ჰომეროსი, ოდისეა, „ნაკადული“, 1975, გვ. 54).

13 ეზოტერიკაში მიჩნეულია, რომ რქა (თმასთან ერთად) და სხივი ერთბუნებოვანი არიან: რქა შენივთებული, გაზრქელებული სხივია (ემილ ბოკი, მოსე და მისი ეპოქა). ანალოგიურად ხედავს ვასილ ბარნოვი: „ოქრო არის შენივთებული სხივი მზისა“ (ბარნოვი 1962:33).

დამოწმებანი:

ბარნოვი 1962: ბარნოვი ვ. თხზულებანი. ტომი 6, 1962.

გრესმანი 1913: Gressmann H. Mose und seine Zeit: Ein Kommentar zu den Mose-Sage. Göttingen: 1913.

თესავრუსი... 1951: Thesaurus Totius hebraitatis et veteris et recentioris auctore Elieser ben Jehuda Hierosolymitano, vol. XII, Israel [1951].

იერონიმუსი 21: იერონიმუსი. წერილი ევსტოხიასადმი. ქალწულობის შენახვისათვის (21). // Творения блаженного Иеронима Стадонского. часть 2, 1879.

კოტეტიშვილი 1961: კოტეტიშვილი ვ. ხალხური პოეზია. თბ.: „საბჭოთა მწერალი“, 1961.

სმითი 1889: Smith. W. R. Lectures on thr Religion of the Semiten, Edinburgh, 1889.

ციმერლი 1979: Zimmerli W. Old Testament Theology in Outline, Edinburgh, 1979.

Zurab Kiknadze

Moses with Horns on his Head

Summary

Keywords: Moses, horn, ray, glory.

The article deals with Michelangelo's outstanding statue Moses (Moses with horns on His Head) and the passage from Latin translation of the Bible (Vulgate) which was used as a basis by the sculptor while creating the image of Biblical prophet.

Latin version offers the following variant of the passage: Cumque descenderet Moses de monte Sinai tenebat duas tabulas testimonii et ignorabat quod *contnuta esset facies sua ex consortio sermonis Dei* (Ex. 34:29,35).

The same passage in Septuaginta, being actively used while making translations even today, is the following:

When Moses came down from Mount Sinai with the two tablets of Testimony in his hands, as he was coming down the mountain, Mose did not know that *the skin of his face was radiant*... (JB)

Why has such a translation emerged? The answer to this question is defined by the fact that the stem qrn has two meanings "*horn*" and "*radiance*". Hieronymus had chosen the former. In addition, the reason for such a choice could be the conceptual and phonetic identity between Hebrew ceren (horn) and latin cornu (horn). The proof could be found in Vulgate.

Hieronymus gives the following version: Sacuum consui super cutem meam, et operui cinere carnem meam. It is obvious that the translator was tempted by the phonetic identity of the Hebrew word ceren with Latin caro.

The semantic relation between "*horn*" and "*radiance*" is proved in Hebrew texts. In Hebrew, old as well as new, the word keren literally means "radiance" in appropriate context. In parallel phrases the pairs "*radiance/candle*" and "*horn*" are each others correlates.

Hebrew language is no exception. Sumarian language can prove the same: Sumerian syllabi si, as its archaic pictogram evidences, contains a number of meanings, having relation not only to "*radiance*" but "*horn*" as well. In Sumerian texts we will encounter the same phraseological parallelism as in Hebrew texts.

Monuments of Mesopotamian visual art can serve as a proof as well, where Gods are portrayed with horns on their heads.

It is widely acknowledged that they used to cover the horns of a sacrificed bull with precious metals (gold, silver). "Odyssey" describes this process in every detail indicating that while accomplishing the rituals its implementers consciously or subconsciously preserve the radiant character of the horns. The ritual returns the horn its imaginative-mythical nature.

We can conclude that with the help of unusual translations Hieronymus preserves unusual archaic mythological models.

ზაზა შირალიშვილი

ფიროსმანის კარიბჭე

წინათქმა

მხატვრობის გადმოტანა სიტყვიერ ქსოვილში ის შემთხვევაა, როდესაც სიტყვა თავისი არსენალითა და სუბსტანციით იმის წარდგენასა და გადმოცემას ცდილობს, რაც სრულიად სხვა მასალითაა ნაგები. ცხადია, მათ აქვთ თანაკვეთის სივრცე, და ამგვარი თარგმანების სიიოლის განცდაც არსებობს, თუმცა კი სინამდვილეში ეს თარგმანება მხოლოდ იმდენად არის შესაძლებელი, რამდენადაც შესაძლებელია უცნაური და, ალბათ, იმთავითვე შეუძლებელი რამ: ფერისა და კონტურის მოქცევა სიტყვის ნებელობაში. ხოლო რამდენადაც ამგვარი რამ ძნელი წარმოსადგენია, მხოლოდ იმის მოლოდინი შეიძლება გვქონდეს, რომ იქმნება ფერითი და ფორმითი სუბსტანციით ნაგების ერთგვარი სიტყვიერი კლონი, რომელსაც დამოუკიდებელი მოძრაობა აქვს აღკვეთილი და იმთავითვე ჭიპლარითაა მიბმული იმაზე, რისი ორეულიც არის — არსებობს მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც არსებობს პირველი, მოძრაობს მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც ამის უფლებას პირველი აძლევს, ცხოველმყოფელია იმდენად, რამდენადაც პირველი ჩაბერავს მას სიცოცხლეს და, თუ შეიძლება ითქვას, მისი სახელით მეტყველების კურთხევას მისცემს. არსებითად, საქმე გვაქვს სიმბიოზთან, როდესაც სიტყვა ფერსა და კონტურზე პარაზიტირებს, ხოლო მხატვრობა ამგვარი თანამგზავრით საკომუნიკაციო სივრცეში საკუთარი არსებობის დასტურს პოვებს, შესაბამისად — ინტერსუბიექტურ, საკომუნიკაციო იდენტობას. იდენტობის მთელს საიდუმლოს — რაც შეუძლებელია გადმოიღვაროს საკომინიკაციო სივრცეში, იგი თავის წიაღში ინახავს და ხანგამოშვებით თუ გადასცემს ხოლმე სიტყვას როგორც ამ იდენტობის თარგმანების ერთგვარ ენერგიას.

საკომუნიკაციო სივრცეს ხომ თავისი კანონები და ფორმები აქვს, იგი მოითხოვს, რომ ყველაფერმა, რასაც სურვილი აქვს, რომ მისი კონტექსტის ნაწილი იყოს, პირველ რიგში თავად იგი დაადასტუროს, თავად მისი იმიტირება მოახდინოს და მისი კანონების უზენაესობა აღიაროს. ამიტომაც არის, რომ მხატვრული ნაწარმოები, თუ მისი მიზანს იმთავითვე საკომუნიკაციო ეგზოტიკის დადასტურება არ წარმოადგენს, თავისი მარტივი, ფერითა და კონტურით მეტყველი უშუალობით საკომუნიკაციო სივრცის მარად უცხოს წარმოადგენს, საკუთარ კლონთა დიქტატურას რომ დაქვემდებარებია.

ნაწარმოებისა და სოციალური საკომუნიკაციო მატრიცის დიქოტომია ისეთივე ძველი და გარდუვალი რამაა, როგორიც პიროვნებისა და საზოგადოებისა, ჭეშმარიტებისა და სოციო-კულტურული სიმართლისა, ეკლესიისა და სოციალური ინსტიტუციისა და მრავალი სხვა. დიქოტომიათა ეს სისტემა ქმნის იმ გამოუვალ სიტუაციას, რომელმაც ყოველი ჩვენი მცდელობის პარალიზება შეიძლება მოახდინოს და გვაიძულოს, თავი შევიკავოთ თარგმანებისაგან, რადგან მივიჩნევთ, რომ ლიტერატურული ორეულის შექმნა სხვა არაფერი იქნება, თუ არა მხატვრის საკომუნიკაციო მატრიცაში მოხერხებული და კომფორტული განთავსების კიდევ ერთი მცდელობა. თუ ეს მხოლოდ ასეა, მაშინ, ვინძლო, აჯობოს, თავი შევიკავოთ და დავჯერდეთ იმას, რაც აქამდე თქმულა და დაწერილა.

და მაინც, არის ერთი რამ, რაც ამგვარ თარგმანებას ამართლებს და მიგვანიშნებს, რომ იგი მხოლოდ ფერწერის სამყაროს სხვა სუბსტანციით გადმოცემა და საკომუნიკაციო მატრიცაში განთავსება არ არის. საქმე ისაა რომ სიტყვა, ამასთანავე, იმ რეზონანსის გამომხატველია, რომლებიც ჩემში (ამ შემთხვევაში, ფიროსმანისეული) ფერისა და კონტურის წყალობით იწყებენ ხმიანებას, როგორც ჩემი ცნობიერების ახალი განზომილებანი. ამგვარ ორეულს თუ აქვს ან შეიძლება ჰქონდეს რაიმე თავისთავადი საზრისი, მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც მისით მე ვადასტურებ ამ რეზონანსის არსებობას და თემატურად ვაქცევ თანაკვეთის იმ შინაგან სივრცეს, სადაც მხატვრობა და ლიტერატურა, როგორც თანაზიარნი, ერთმანეთს ხვდებიან — სივრცეზე, სადაც მხატვრობაცა და სიტყვაც ჩემს შინაარსად ქცეულა და უკვე ძნელია განსაზღვრა, სად ვმთავრდები მე, სად იწყება მხატვარი ან ჩემი სიტყვა მის შესახებ. ყოველივე ეს ჩემს ბედისწერად იქცევა ზუსტად იმ აზრით, როგორც ჩემი ბედისწერაა ყველაფერი, რასაც კი გზად გადავყრივარ: საგნები, ადამიანები, ფიქრები, მოვლენები და სხვანი. იგი იმ გარემოებათაგანია, რომელმაც წილი დაიდო იმ რელიეფის გამოკვეთაში, რომელზეც მე ვმოძრაობ.

ეს არის წინამდებარე მცდელობის კიდევ ერთი გამართლება: თუ ჩემს მიერ შექმნილ ორეულს შეიძლება რაღაც საზრისი ჰქონდეს, იმ აზრითაც, რომ იგი იქნება მცდელობა იმისა, რომ მხატვარი საკუთარ ბედში ამოვიკითხო, ამოვიკითხო, როგორც ჩემი გზის ერთ-ერთი ვექტორი, ტრაექტორია თუ ენერგეტიკული ცენტრი, მასთან ჩემი შეხვედრის წყალობით რომ გამჟღავნდა — როგორც იმ დინამიკური რელიეფის ერთ-ერთი განმსაზღვრელთაგანი, რომელშიც მე ჩემს თავს ვამჟღავნებ.

ამით, თითქოს, ფიროსმანის ლიტერატურული ორეულის შექმნის პირველი გამართლება მოვძებნეთ.

ხშირად უთქვამთ და დაუწერიათ, რომ ნებისმიერი ლიტერატურა — ისევე, როგორც მხატვრობა, პირველ რიგში ავტობიოგრაფიულია, რამდენადაც მისი გაგება ამავდროულად საკუთარ მარად მოუხელთებელ და ქმნად იდენტობაში მოძრაობას წარმოადგენს. სრულიად ასევე, საკუთარ თავში ფერისა თუ სიტყვის მიერ აღძრული რეზონანსის ამოკითხვა ამ იდენტობის დადგენისაკენ მიმართული ცხოვრებისეული ამოცანის ნაწილია. ბედისწერაც ხომ სხვა არაფერია, თუ არა ამ იდენტობის სხვა სახელი.

ბედისწერა საგნების, მოვლენებისა და ადამიანების პირით მელაპარაკება და რაღაც უკიდურესად მნიშვნელოვანს მამცნობს. სწორედ ეს უწყება გადამაქვს სიტყვიერ ქსოვილში, რათა შესაძლებელი გახდეს მისი განთავსება იქ, სადაც ჩემი და სხვა ადამიანების შეხვედრის სივრცეა. ამით მათ ჩემს ბედისწერას (ამ შემთხვევაში, მხატვარს, როგორც ჩემი ბედისწერის შემთხვევას) ვაზიარებ და რამდენადაც ისინიც მაზიარებენ თავიანთ ბედისწერას თუნდაც სრულიად სხვა გზებითა და ხერხებით, იქსოვება ის, რასაც ჩვენს თანაყოფნას ვუწოდებთ. ჩვენ ყველანი ხომ თანამყოფნი ვართ და ამგვარი თანამყოფობით ვქსოვთ ურთიერთის ბედისწერასა და კოსმოსს. ამ აზრით, პირველადი თანაყოფნა ჩვენი არსებობის გარდუვალი ფორმაა. და თუ ეს პირველადი თანაყოფნა ფაქტია, მაშინ აზრს ჰკარგავს ის ძრწოლა, რომლითაც მე მხატვრის უგვან საკომუნიკაციო იდენტობაზე ვსაუბრობდი, რადგან ამით, ლამის ჩემდაუნებურად, მივაგენი, რომ საყოველთაოდ ცნობილი და ემპირიული საკომუნიკაციო კონტექსტი, რომელშიც მე და „ის“ ვმოძრაობთ, სხვა არაფერია, თუ არა ამ პირველადი თანაყოფნის ორეული, ერთადერთ შესაძლო, ნამდვილზე უნამდვილეს სინამდვილედ რომ ცდილობს მომევლინოს და საზრისი შთანთქას — ის საზრისი, რომლის

წიაღშიც მე და ფიროსმანს ერთმანეთის ბედისწერის, სულის რელიეფის ქსოვა და თანაყოფნა ძალგვიძს.

სწორედ ამგვარი მინდა ვიხილო მხატვარი – როგორც ჩემი სულის რელიეფის, როგორც ჩემი ბედისწერის ერთ-ერთი ცხოველმყოფი საწყისი. სხვაგვარი ხედვა, ალბათ, საზრისს იქნება მოკლებული, რამდენადაც მხოლოდ გაგების სიმულიერება თუ იქნება, რაც უარესიცაა. ამით ხომ ჩვენს ისედაც დანაგვიანებულ საკომუნიკაციო გარემოს კიდევ უფრო დავანაგვიანებთ. ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, ჩემი, როგორც ქრისტიანის, ეკოლოგიური ინსტიქტი მოითხოვს არ გავაკეთო ეს და უსასრულო ციკლებში ჩაკეტილ საკომუნიკაციო ველის მექანიკურ ვნებათაღელვას მეტი ენერგია და ძალა არ შევძინო.

ყველა შემთხვევაში, სხვა გზა არ გვაქვს და კიდევ ერთხელ უნდა შევეცადო ფიროსმანთან ერთად იმ სივრცის შექმნა, რომელსაც ჩვენი პირველადი თანაყოფნა შევარქვით. წინასწარ ვიტყვით, რომ ამგვარ პირველად თანაყოფნასთან შეხების პირველნიმუშებს სწორედ ფიროსმანთან ვხვდებით და ამ თემას თავს ვერც ავარიდებთ, თუკი ფიროსმანის ცნობიერების ჰორიზონტში გვინდა ყოფნა. ვფიქრობ, სწორედ ეს გამოთქმა „ჩვენი, როგორც ადამიანების პირველადი საკრალური თანაყოფნა“ წარმოადგენს იმ კამერტონს, რომლითაც ფიროსმანთან თანაჟღერადობაში შეიძლება აღმოვჩნდეთ და ფენომენის, მითუმეტეს, ადამიანური ფენომენის გაგება ხომ, რაღაც აზრით სხვა არაფერია, თუ არა მასთან თანაჟღერადობის წერტილის მოძიება. იშვიათია მხატვარი, რომელსაც ისე სხეულებრივად ძალუძს გადმოგვცეს პირველადი შეხვედრისა და თანაყოფნის მთელი ინტიმი და ტოტალობა და რომელსაც ხელეწიფება, ბავშვის მსგავსად, მწირი არსენალით უცნაური მეტაფიზიკური სისრულის ფენომენები შექმნას, როგორც ამას ფიროსმანი ახერხებს.

უკვე ვთქვით, რომ მხატვრის ჩართვის მცდელობა საკომუნიკაციო სივრცეში სხვა არაფერია, თუ არა მისი იძულება, მრუდე სარკეების გარემოცვაში იმოგზაუროს. რაც მეტად ცდილობენ მის თარგმანებას, მით უფრო ღრმად ეფლობა იგი სუროგატულ არსებობაში და საბოლოოდ ვაიგივებთ ამ უკანასკნელთან. უფრო მეტიც, დგება მომენტი, როდესაც ჩვენთვის იგი არა მხოლოდ არსებობს სუროგატული არსებობით, არამედ მეტყველებს კიდეც, როგორც სუროგატული არსება და მისი ნებისმიერი მცდელობა საკუთარ თავთან მიბრუნებისა უკანონო მცდელობად გვეჩვენება. ალბათ, „ძველი თბილისის“ ის ზერელე ეგზოტიკა, რომელშიც იმთავითვე იქნა ფიროსმანი განთავსებული, მისთვის სწორედ ასეთ ფსევდომორფოზას, ამგვარ ყალბ არსებობას წარმოადგენს. ამით იგი ჩვენთვის იმ ფარგლებში რჩება, რაც მრუდე ანარეკლების მეშვეობით მოიქსოვა და მეტი არაფერი. უფრო მეტიც, იგი სწორედ ამ მრუდე სარკეებად ემანირებს და სხვაგვარი არსებობა თითქოს არც გააჩნია. ეს არის უიმედობის აღმძვრელი ვითარება, მექანიკური სიზუსტით მოქმედი კანონი, რომლის თანახმადაც მხატვარი (ამ სიტყვის ზოგადი აზრით) კვალად მრუდე სარკეებს ტოვებს და არა მხოლოდ ლიტერატურული ანარეკლების, არამედ ზერელე ტურისტული ცნობარებისა და შთაბეჭდილებების, წინასწარ მოსალოდნელ მიგნებათა გამო აღტაცებების, ეპიგონებისა თუ უარმყოფელების, თბილისური სულიერების ზერელე იმიტაციათა და სხვათა და სხვათა სახით. ვიმეორებ, ჩვენთვის სხვა არსებობა მას თითქოს არც გააჩნია. მთლიანად პარალელურ ტექსტებშია გადმოღვრილი და ადექვატურობაზე ლაპარაკი შეიძლება მხოლოდ იმ აზრით, რომ თავად თარგმანების ტექსტურა იძენს ავტონომიურ არსებობას. ხოლო თუკი მხატვარი მაინც ცდილობს დაუძვრეს პარალელური ტექსტების ამ დიქტატს, ჰეგელისა არ იყოს, მით უარესი მისთვის.

ცხადია, ამით აზრი ეკარგება თარგმანებას, როგორც მოვლენას და აზრი მხოლოდ თანამეტყველების შესახებ საუბარს აქვს. მთარგმანებლის ძალისხმევას მხოლოდ იმდენად აქვს საზრისი, რამდენადაც და რა ხარისხითაც არის იგი თანამეტყველი, რამდენადაც არის იგი მხატვრის უმცროსი თანამშრომელი და შემწე იმ უნივერსალურ დემიურგულ საქმიანობაში რომელსაც ეს უკანასკნელი ეწევა.

სხვაგვარად თუ ვიტყვით, მთარგმანებელიც მხატვარია იმ აზრით, რომ ინსტრუმენტად და სუბსტანციად მას უქცევია არა მხოლოდ სარკული ანარეკლები — ჩანს, ამ უკანასკნელთაგან თავის დაღწევა შეუძლებელია — არამედ მხატვრის მიერ აღძრული თანამეტყველებისა და პირველადი თანაობის ერთგვარი ჟინი და ვნებათაღელვა.

ვიმეორებ, სხვა საზრისი თარგმანებას არც შეიძლება ჰქონდეს. ამით ვთავისუფლდები მზამზარეული ფორმების იმპერატიული ბატონობისგანაც და ადექვატურობის ილუზიისაგანაც და ავად თუ კარგად, ვცდილობთ, ფიროსმანის თანამეტყველნი ვიყოთ.

ამით ჩვენ გაგება ავხსენით, როგორც თანამეტყველება და მოვნიშნეთ იმ კარიბჭის კონტურები, რომელსაც შეიძლება მივადგეთ და ფიროსმანის სამყოფელში შეღწევაც ვცადოთ.

სიყმაწვილის მეტაფიზიკა

ერთ ამბავს გავიხსენებ. ერთმა თითქმის სრულიად გაბოგანოვებულმა ნაცნობმა ჩემი სახლის წინ გამაჩერა და უსაგნო საუბარი ჩამოაგდო. ბოლოს მითხრა (ამის სათქმელად კარგახანს ემზადებოდა), ყველაფერი თავიდან მინდა დავიწყოო. ნასვამი იყო და ცდილობდა დალაგებით და ჭკვიანურად ელაპარაკა. არ გამოსდიოდა. ჩანდა, თავის გონებაში გულმოდგინედ და დაძაბული ეძებდა ოდესღაც ნაფიქრის, წაკითხულისა და მიგნებულის ნაფლეთებს. რამდენჯერმე გაიმეორა ერთი და იგივე, მეტის თქმა უნდოდა, მაგრამ ვერ მოეხერხებინა. დაიწყებ, აბა, რას იზამ-მეთქი ვუთხარი. მის შემხედვარეს მიჭირდა ამის თქმა. გზა, რომელიც მან განვლო, მისმა (პირადმა თუ სოციალურმა) სხეულმა განსაზღვრა. მათგან თავის დაღწევას ვპირდებოდი. არადა, ბედისწერა, გარკვეული აზრით, ხომ სწორედ ეს ორი სხეულია. ლამობდა, ამ საიდანღაც თავსმოხვეულ დიქტატურას დაპირისპირებოდა. სასმელი შველოდა, საკუთარი ღირსება ეგრძნო და ერწმუნა, რომ ამ ბრძოლაში გაიმარჯვებდა და ყველაფერს, მართლაც, თავიდან დაიწყებდა. ჯერ კიდევ ახერხებდა, თავისი ლამის მუდმივად მთვრალი სულიდან ეს უცნაური ენთუზიაზმი გამოეწურა: ერთ დღესაც ყველაფერს თავიდან დავიწყებო, ერთ დღესაც გავიღვიძებ და თავიდან მოვიშორებ ამ ჩემს (პირად თუ სოციალურ) სხეულს, რომელშიც კომპრაჩიკოსის ულმობელობით გამომამწყვდია ბედისწერამ. ცხადია, ვიფიქრე, თავს იტყუებს-მეთქი, თუმცა კი სულის სიღრმეში ვგრძნობდი, რომ არ იყო ასე და რომ თუკი ნება ჰქონდა თავის მეტაფიზიკურ ბავშვობაში მიბრუნებისა, საკუთარ სულში იმ ბავშვის მოხელვისა, ვისთვისაც მაცხოვარმა უფლის სასუფევლის კარი ღიად დაგვიგულა, მან უკვე მოპოვებული ჰქონდა თავისუფლება და იგი ხსნილი იყო.

ერთხელაც მივხვდი, რომ ამ კაცმა თავისი იდუმალი და ყმაწვილკაცური იმედის გამხელით საკუთარი უცნაური, აუხსნელი და გულუბრყვილო რწმენა გამახსენა იმისა, რომ ყველაფრის ხელახლა დაწყება, მართლაც, შესაძლებელია. როგორ

მტრულადაც არ უნდა გექცეოდეს სამყარო და როგორ გულმოდგინედაც არ უნდა გკლავდეს იგი ყოველწამიერად, მანამ ხარ ცოცხალი, სანამ ასეთი რამ ძალგიძს – გქონდეს საკუთარი არსებობის ხელახლა დაწყების ნება, თუმცა არა გაქცევით იმისგან, რაც აქ და ახლა ხარ, არამედ საკუთარ თავში სამყაროს პირველად აღმომჩენის მზერის მოხელვით. მთავარია, შენს თუნდაც უკიდურესად ბეჩავ არსებობაში მოძებნო ის წერტილი, სადაც შენ და ყოფიერება ერთმანეთს უღიმით, არ უნდა გაბედო სიკვდილი, რადგან შენ ცოცხლობ მხოლოდ მანამ, სანამ შენს სულში ყოფიერებასთან შეხვედრისა და მისთვის გაღიმების წერტილი ცოცხლობს. ბავშვად ყოფნა ხომ ყოფიერების ტოტალური მიმღებლობის უნარს ნიშნავს. შენ კი აღარ გაურბიხარ (პირად და სოციალურ) სხეულს, არამედ მათ აღიქვამ იმ ენად, რომლითაც ყოფიერება გელაპარაკება. და თუ ეს ასეა, მიგიღწევია იმ ჩემი ბოგანო ნაცნობისათვის გამოუთქმელი და სანატრელი მდგომარეობისათვის: ყველაფრის ხელახლა დაწყების მუდმივი და უწყვეტი უნარისათვის, როდესაც შენ ყოფიერებას შენში მომავალ გზებს უხსნი და საკუთარი სულის სიმშვიდეში დაუნჯებული ყურს უგდებ მას და ძველი კელტივით* ზღვაში შეცურებულ ნავზე შემდგარი მიემართები იქით, საითაც კოსმოსი თავისი პირველადი ხმიანებით ჟღერს და საზრისის მთელ ტოტალობას გპირდება. მანამ ხარ ცოცხალი, სანამ ამგვარი მოგზაურობა ხელგეწიფება, უფრო სწორად, სანამ შენი სვლა ამგვარი მოგზაურობის წადილით არის სავსე. ის ჩემი ნაცნობი სწორედ ბავშვის უნარს ნატრობდა – ყოფიერებასთან სადა, უშუალო და ამ თავისი უშუალობით ტოტალური შეხვედრის უნარსა და ნებას, მდგომარეობას, როდესაც ადამიანები, საგნები და მოვლენები ტოვებენ თავიანთი დუმილის საუფლოს და შენთან ერთად იწყებენ სვლას. და ამ თანაყოფნასა და თანამეტყველებაში, ტოტალური შეხვედრის ამ მდგომარეობაში ჩვენ, ამავდროულად, მაცხოვრის თანამყოფნი და თანამეტყველნი ვართ. მანამ ვართ ცოცხალნი, სანამ ამისი ნება გაგვაჩნია.

თუკი ჩვენმა სულიერებამ ისტორიულ განზომილებებში შეინარჩუნა თავი, სწორედ ყველაფრის ხელახლა დაწყების იმ ნებით, რომელიც მეთხუთმეტე საუკუნის ბოლოს ერთიანი ქართული სახელმწიფოებრიობის კრახთან ერთად გაჩნდა და თავის გამხმოვანებლები, უპირველესყოვლისა, ორ დიდ ქართველში – საბასა და ილიაში პოვა. ხოლო ფიროსმანმა ჩვენი ისტორიის ყველაზე მძიმე მომენტსა და (თუ მეოცე საუკუნეს გავიხსენებთ) კიდევ უფრო მძიმე მოლოდინებში ჩვენი კულტურის სხეულში გაამჟღავნა უმარტივესი ენით გამოხატული ის პირველადი ხმიანება, რომლის გამოც ღირდა და დღემდე ღირს ჩვენი არსებობა, მიაგნო და უკიდურესად სადა ფორმებსა და ფერებში, უკიდურესად სადა სახეებში გაასაგნა იგი – ჩვენი პირველადი თანაყოფნის ის ელფერი, ის წმინდა გულუბრყვილობა, რომელიც შემდეგ უკვე მისი სახელით მთელ კოსმოსს შევთავაზეთ. თითქოს მძიმე ისტორიული ბედით, გეოპოლიტიკის ენაზე ამეტყველებული ჩრდილოური მართლმადიდებელი იმპერიალიზმისა და დასავლური ათეისტური პოზიტივიზმის ექსპანსიით დაბნეულმა ჩვენმა სულიერებამ მისი მხატვრობა აამეტყველა, როგორც თავისი პირველადი ენა, პირველადი იდენტობა და ამით გადაირჩინა თავი. ამით ჩვენი სულიერება იმ ბავშვს ჰგავდა, რომელიც, ტკივილისა და შიშის მიუხედავად, გაღიმებას ახერხებს და ასე ცდილობს, დაუნდობელ გარემოებებში ჩამალული სხვა ასეთივე მომღიმარი არსება დაინახოს.

ფიროსმანი ჩვენი სულიერების ღიმილია: მარტივი და უშუალო და ამ უშუალობით მხსნელი ღიმილი, მაცხოვართან თანაყოფნის ღიმილი.

---

* კელტურ წარმოდგენებში ნავით მოგზაურობა მისტიკური მოგზაურობის სიმბოლიზებას ახდენდა.

კულტურა, თუ მის ეთნოგრაფიულ და კუნსტკამერულ გაგებას განზე გადავდებთ, უზოგადესი აზრით, სხვა არაფერია, თუ არა ჩვენი საკრალური თანაყოფნა. ჩვენ თანამყოფნი ვართ იმ პირველად ერთიანობაში, რომელსაც ჩვენს კულტურასა და სულიერებას ვუწოდებთ. ცხადია, ამგვარ თანაყოფნაში არ ვგულისხმობთ რაიმე ნაციონალ-მისტიკურ თუ ნაციონალ-უტოპიურ პარტიკულარიზმს, რომლითაც გაჟღენთილია ჩვენი ატმოსფერო. თუმცა კი ეს მიამიტ წარმოსახვაზე აგებული ნაციონალ-მისტიციზმიც (XX საუკუნის დასაწყისის სოციალ-დემოკრატთა თუ დღევანდელ პოსტლიბერალთა ნაციონალ-ნიჰილიზმთან ერთად) ჩვენი თანაყოფნის ნაწილია, მისი გამონაყოფია, ისტორიული გარემოებებით ნაგები ბედისწერაა და მას ვერსად გავექცევით. წარსული, აწმყო და მომავალი, უფრო კი ჩვენი წარმოდგენები მათ შესახებ ერთნაირად ქმნიან ამ თანაყოფნას, როგორც ჩვენს სხეულსა და, ამავდროულად, მეტყველებას. მას ვქმნით ჩვენ ყველანი – ვინც კი ვმონაწილეობთ ქართულ სულიერებაში – ამ მოუსვენარ, ღრმა და მოულოდნელი ენერგეტიკული შფოთით სავსე და, ამავდროულად, ზერელე სულიერებაში, საკუთარი სხეულიდან ერთნაირი დაუდევრობით რომ შობს წმინდანებსაც და ცოდვილთაც, ზნეობრივ გმირსაც და ზნეობრივ ურჩხულსაც, სახარებისეულ ბავშვსაც და არქისერიოზულ ტირანსაც; სულიერებაში, რომელიც თეატრალური, კარნავალური ნაციონალიზმის მიმიკრიით ცდილობს თავი დაიცვას ისტორიული სტიქიებისაგან და მაშინვე განზე სხლტება, როგორც კი მის გააზრებას ინტელექტუალური ინდუსტრიის მატრიცებით შევეცდებით – ესეც ხომ თავდაცვის ფორმაა. ყველაზე მეტი საფრთხე ხომ იმას ელის, რაც რომელიმე კონკრეტულ გარკვეულობასთან აიგივებს თავს. ხალხის საკრალურმა თანაყოფნამ არ იცის გუშინ და ხვალ. იგი ტოტალური აწმყოა. მისი გამჟღავნებები არსებობენ იმდენად, რამდენადაც აქ და ახლა მნიშვნელობენ და ჩვენი თანაყოფნის ხმიანებას ქმნიან – იმ ყოფიერებას, რომლის ჭირვეულ დინამიკაშიც ვიმყოფებით ყველანი.

ფიროსმანი, უთუოდ, ერთი იმათგანია, ვინც, ერთის მხრივ გამოთქვამს ამ ჟღერადობას, ხოლო, მეორეს მხრივ, ახალ ფერადოვნებას სძენს მას. როგორც ვთქვით, თითქოს სწორედ მისი პირით განაცხადა ჩვენმა სულიერებამ, რომ მას არა მხოლოდ ჰქონდა საკუთარ თავში ბავშვისაკენ მიმართვის ნება – იმ წერტილისაკენ, რომელიც არ იქნებოდა მეცხრამეტე საუკუნის დასავლეთის სციენტისტური მეტაფიზიკური ზერელობითა და რუსული თეოლოგიურ-გეოპოლიტიკური სინკრეტიზმით, არისტოკრატთა ეგზოტიკური თავქარიანობითა თუ სალონური ნაციონალ-ფეტიშისტური პატრიოტიზმით დამძიმებული. ერთადერთი, რითაც იგი შეიძლება გაჯერებული ყოფილიყო, მხოლოდ მისი ისევ და ისევ ბავშვური მიმღებლობითა და მიამიტობით გადმოცემული მარადიული ქართული სიმბოლოებით: თამარი, შოთა, ძველი საქართველო, რთველი, ქეიფი და სხვანი. ეს იყო ნება იმ მოუხელთებელ, სადღაც და ოდესღაც მოცემულ წერტილში ყოფნისა, რომელშიც კულტურა ბედავს და ცდილობს, ღვთის სიტყვის თანაჟღერადი იყოს და მაცხოვართან თანაყოფნის გამო თავისი ბავშვურ სიხარულს აუწყებს სამყაროს: აღტაცებით, გულუბრყვილოდ და მით უფრო საღად, ლაღად და უშუალოდ.

ჩვენი სულიერების ამ ელფერის მეორე მსგავსი გამხმოვანებელი ვაჟაა. ორივენი – ფიროსმანიც და ვაჟაც – ჩვენი თანაყოფნის სიყმაწვილეში და თანაც სადა და პირველადი სემანტიკით მიგვითითებენ იმ ენერგეტიკულ ცენტრებზე, რომელთა არსებობის შესახებაც საკუთარი ისტორიით დამძიმებულებს თითქოს დავგვიწყებია კიდეც. ერთმაც და მეორემაც (ნებით თუ უნებლიედ) გაგვახსენეს, რომ ჩვენ, გარდა მეცხრამეტე საუკუნის სალონების ზერელე გემოვნებით შეთხზული ისტორიისა, რომელიც

ბოლშევიზმის წლებში უკვე ერთგვარ ნაციონალ-ფეტიშისტურ ტყვეობად ვაქციეთ, სიყმაწვილის მატარებლებიც ვიყავით – საკუთარი თავის სამყაროში აღმოჩენით რომ დამთვრალა და გარშემო ჰიპნოტურად ავრცელებს ამ ზარხოშს. ერთიცა და მეორეც, ვაჟაც და ფიროსმანიც სიყმაწვილის მარადი მეტაფიზიკის მატარებლები არიან და, ვიმეორებ, სწორედ მათი მეშვეობით გამოთქვა ჩვენმა სულიერებამ ნება, რომ ხსნა იყო არა ნაციონალ-ფეტიშისტური ესთეტიკით შექმნილი სენტიმენტალური ისტორია, არამედ ჩვენი თანაყოფნის პირველადი ჟღერადობის, ღვთის სიტყვის მატარებელი ჟღერადობის მიგნება და მზის სინათლეზე გამოტანა, მარად ცხადი და უშუალო მოცემულობების, სნობური ინტელექტუალური ინდუსტრიისათვის ბანალობად ქცეული სიკეთის, ჭეშმარიტებისა და მშვენიერების ენაზე მეტყველება.

ყველაფერი ეს ჩვენი სულიერების ელფერია. და, ალბათ, არავისში არ არეკლილა ეს ელფერი ისე ნათლად, როგორც ფიროსმანში. ამიტომაც არის იგი ასე მტკივნეულად მომხიბლავი და ჰიპნოტურად ჩამთრევი იმ სათქმელში, რომლითაც თავისი ფერებით, კონტურებითა და სახეებით გვთავაზობს. ამით არის იგი ჩვენი ბედისწერის არა მხოლოდ ნაწილი, არამედ სახეც და ჰოროსკოპიც. მასში უცნაური წესით გამჟღავნდა ჩვენი თანაყოფნის ბედი და მისთვის მიმართვა ისეთივე გარდუვალობად ქცეულა ჩვენთვის, როგორც უიღბლო კაცისათვის – საკუთარ მომავალში შეჭვრეტა. ამით ქმნის იგი ჩვენს „ავტობიოგრაფიას დაბადებამდე“*.

ავტობიოგრაფია დაბადებამდე წარმოადგენს გამოცდილებას იმისა, რომ, ცხოვრების ცხად ვითარებებთან ერთად, შენი თანამყოფია ის გარემოებებიც, რომლებსაც, ერთი შეხედვით, არც დროში თანხვდები და არც გენეტიკურად გაკავშირებს რამე, რომ არსებობს რაღაც გარემოებანი, რომლებთან იდუმალი ბმაც შენი სულის კონსტიტუციური ნაწილია, რომ ფიროსმანის „ირმის გასეირნება“ ან „მეეზოვე“ ისეთივე გამოცდილებაა ჩვენთვის, როგორც გასული საუკუნის 20-იანი წლების რიგში ჩამდგარი საბჭოთა ფიზკულტურელები, თუ თუ მოწინავე მშრომელები და ბოლშევიკი პროპაგანდისტები. ისინი ისევე ხმიანებენ დღეს ჩვენში, როგორც ნებისმიერი რამ, რასთან ერთადაც არსებობა გვიწევს. ამგვარი ფარული და ერთი შეხედვით, არათანაარსი გამოცდილებანი რაღაც უცნაური წესით გაძლევენ შანსს, რომ ისტორიული თანაყოფნის გამოცდილებას შეხვდე, როგორც საკუთარს, უფრო მეტიც, გაიაზრო, რომ ჩვენ ყველანი, როგორც სასრული გონიერი არსებები ერთი დიდი საერთო გამოცდილების წიაღში ვარსებობთ, ვიბადებით და ვკვდებით. და გამოცდილებათა ამ ხმიანებაში ფიროსმანი, უთუოდ, გამორჩეულია.

ფიროსმანი თითქოს საგნებში გამჟღავნებული ღვთის სიტყვის ჟღერადობაშია დაუნჯებული, უფლის პირველადი ჩანაფიქრის ხმიანებაში და ამ იდუმალ ვიბრაციებს მიყურადებული ამ უცნაური ღვთისმსახურების ექსტაზში ქმნის თავის ნახატებს. იგი არ განასახიერებს ბავშვობისკენ სვლას მას შემდეგ, რაც კაცს თავისი ნებითვე შექმნილი საკუთარი გროტესკული კლონების ხილვა შეაძრწუნებს, როგორც ეს, ვფიქრობ, ანრი რუსოსთანაა. ეს არ გახლავთ ბავშვად ყოფნის ხელოვნური კონსტრიურება. ეს უფრო თავისთავადი მყოფობაა ბავშვობაში, რაც ესოდენ ნაცნობია ჩვენი კულტურისათვის, მთელს მის ხასიათს ბევრწილად რომ განსაზღვრავს. თუმცა კი, ამასთანავე, ბავშვადყოფნა გულისხმობს ბოროტ ორეულსაც – ბავშვის ნიღაბაფარებულ სიბერეს და ამ ნიღბით გამართლებულ ზერელობას. ამიტომაც იღებს იოლად ჩვენი კულტურის რიგითი აგენტი თითქოს თავისთავად ნაშობ ბრძენს, მაგრამ ერთგვარი ეჭვითაც კი უცქერს რაციოთი აღჭურვილ ინტელექტუალს, ამიტომაც

* ასე ეწოდებოდა გურამ წიბახაშვილის ნამუშევრების სერიას. იგი 30-50-იან წლებში გადაღებული ფოტოების კოლაჟებისაგან შედგებოდა.

აღიარებს ასე იოლად მამა გაბრიელისა თუ ივანე გესლაიძის მსგავსი პიროვნებებს, რომელიც იშვებიან მიუხედავად ყველაფრისა, მიუხედავად იმისა, რომ თითქოს მათი შობის არავითარი დამაჯერებელი წანამძღვარი არ არსებობს, მაგრამ ნაკლებად – საბასა თუ მამარდაშვილის მსგავს ინტელექტუალური ინდუსტრიის მუშაკებს და, ამავდროულად, პროდუქტებსაც.

ფიროსმანი, ალბათ, არ არის პრიმიტივისტი ანრი რუსოს აზრით, იგი არ ცდილობს არქისერიოზულ გარემოცვაში ენის მოჩლექით მეტყველებას, რათა თავისი სივრცე და „შინ“ მოიპოვოს. იგი, უმალ, ის ყმაწვილკაცია, რომელსაც არაფერი ეღობება წინ, რომ საკუთარი ხელობა, გარემომცველი თბილისელი მღებავებისაგან განსხვავებით, ღვთისმსახურებად ექცია, ყოფიერებაში მოხეტიალეს მის ფრაგმენტებში საკუთარი ბედისწერა და ღვთის სიტყვა ამოეცნო, ეძია ის სიმშვიდე და ნათელი, რომელზე ოცნებაც საშუალებას არ აძლევდა საქმიანი ყოფილიყო, მშვიდად და ბეჯითად ემსახურა სადმე ან თავისი ოსტატობის შესაფერისი ანაზღაურება მოეთხოვა და სხვანი. ვინ იცის, კიბის ქვეშ უკანასკნელ დღეებში, იქნებ, მიაგნო კიდეც იმ კარიბჭეს, რომელსაც ამ ნაოცნებარი სიმშვიდისაკენ მიჰყავდა.

ამიტომაც არ არის ფიროსმანის სიყმაწვილე რუსოს პრინციპული და მეთოდოლოგიური ინფანტილიზმი. ეს უფრო ის სიყმაწვილეა, რომელთან გამოთხოვებაც არც მოგესურვება და აზრადაც არ მოგივა. ფიროსმანი, უმალ, პირველად გარკვეულობებში ყოფნისა და თანაყოფნის ყმაწვილური სიხარულია, რომელიც, ამასთანავე, ინფანტილური ლინგვისტიკით კი არ გაურბის არსებობის მთელს დრამატულობას, არამედ არაჩვეულებრივი უშუალობითა და სისადავით თანაობს მასთან და მისი რელიგიური ვნებათაღელვა ამ დრამატიზმსაც სფეროთა მუსიკის ნაწილად აქცევს.

ფიროსმანისეულ კონტურებსა და ფერებში არის რაღაც უცნაური და ტკივილისმომგვრელი უშუალობა, ხელახლა რომ გვაბრუნებს ჩვენი ცხოვრების იმ მომენტებთან, როდესაც ჯერ კიდევ პირველად ვხვდებოდით საგნებსა და ადამიანებს და ვცდილობდით ყველაფრით: ფერით, სუნით, გემოთი, შეხებით აღგვექვა ისინი. ბავშვობა ხომ სხვა არაფერია, თუ არა საგანთა აღმოჩენისა და ამ აღმოჩენათა გამო სიხარულის წარმართული ხანა. ეს არის უნარი აწმყოში დავანებისა, როდესაც ადამიანი ჯერაც თავაწყვეტილი არ გარბის წარსულისა თუ მომავლის ქიმერებისაკენ და ამ სრბოლაში თავის ერთადერთ საკუთრებას – აწმყოს – არ ჰკარგავს. ეს არის წარსულის, აწმყოსა და მომავლის თანაყოფნა – წმინდა წყლის ქრისტიანული რამ.

ტოტალური კვლავგაცნობის ამ სიხარულში ფიროსმანისეული ფერი თუ კონტური სწორედ ამ წამს გვამცნობენ: საგანთა იდუმალი ხმიანების მიგნებით აღძრულ მონუსხვასა და თრობას. საგნები და ადამიანები ჩვენს თვალწინ იბადებიან მრუმე ფონის წიაღიდან* და ღვთის პირველად სიტყვას აჟღერებენ. ალბათ, აქედან არის მათი თანმხლები ის უცნაური, ღრმა, უსაგნო სევდა, რომელსაც ეს ნახატები აღძრავენ ჩვენში და აცოცხლებენ იმ ახლადგაღვიძებულ პატარა ბიჭს, ყოველ დილით ხელახლა რომ ეცნობა სამყაროს და ამ კვლავგაცნობის უცნაური, ტკივილიანი ბედნიერებით სუნთქავს.

ამით ფიროსმანი უფრო ახლოსაა ვან გოგთან, ვიდრე „ბავშვობაში გაქცეულ“ ანრი რუსოსთან ან რომელიმე სხვა პრიმიტივისტთან. ორივესათვის ღვთის სიტყვა, როგორც საგანთა იდუმალი ხმიანება ფერებითა და კონტურებით გაჟღერებულ მუსიკალურ განცდად გარდაიქმნება. ყოფიერება მათთვის ფერებითა და კონტურით გამოითქმის და მის პოლიფონიურობაში იბადებიან თავადაც, როგორც თანხმიერნი.

* ფიროსმანი, როგორც წესი, შავ ტილოზე ხატავდა.

ყოფიერება საგნებითა და მოვლენებით მეტყველებს. მხატვარი მასთან თანამეტყველებაში შობს თავის ნამუშევრებს. ამ აზრით, იგი ჯერაც არ გამოსულა ლასკოს გამოქვაბულიდან და მისი ბინადარივით თანხმიერებაში ადასტურებს საგნებს, როგორც ღვთის სიტყვის გამჟღავნებას. ლასკოს მხატვრობა მხატვრობის ისტორიაში, ჩანს, პირველი შემთხვევაა, როდესაც სულმა ღვთის სიტყვასთან თანხმიერებაში დაინახა საკუთარი თავი და დაადასტურა ეს სიტყვა. მეორეს მხრივ, ჯერ კიდევ ლასკოს მხატვრის ხელით ადასტურებს ღვთის სიტყვა თავის პოლიფონიურობასა და საგნებს, როგორც ჟღერადობათა კონტრაპუნქტულ ჰარმონიაში ჩართულ თემებს. სული თავისი თანამონაწილეა ღვთის სიტყვის ამ უწყვეტი და მარადიული გამოთქმისა. ღმერთი ვერ განხორციელდება სულის გარეშეო, ამბობს მაისტერ ეკჰარტი. მისთვის კოსმოსი არ არსებობს ადამიანის უკვდავი სულის მხრიდან ამგვარი თანხმიერებისა, თანამეტყველებისა და დასტურის გარეშე. ამით, ცხოველები, რომლებსაც ლასკოს გამოქვაბულთა კედლებზე ვხედავთ, სხვა არაფერია, თუ არა მათი არსებობის დასტური და თანამონაწილეობა მათი, როგორც პოლიფონიაში მოცემული თემის დაბადებაში — მარადიულ შესაქმეში თანამონაწილეობა. ადამიანის შექმნით უფალმა ამგვარი კომპეტენციის მატარებელი არსება შექმნა. ვინ იცის, იქნებ ყველაზე მეტად სწორედ ეს უძველესი დოკუმენტი ადასტურებს მითს სამყაროს შექმნის შესახებ.

ამიტომაც არის, რომ ყოფიერება ჩემში ზოგჯერ შეიძლება ჩაიღვაროს როგორც ჩემი საკუთარი სიტყვა. ამიტომაც არის, რომ ამქვეყნიდან წასვლის შემდეგ გარდუვალობით გავთავისუფლდები იმ ნაგვისაგან, რომელიც თანახმიერების ნებითი თუ უნებლიე იმიტირებისას შემიქმნია და ფასი ექნება მხოლოდ იმას, თუ რამდენად იყო ჩემი ეს სიტყვა.

ამით აზრი ეკარგება საუბარს თავისუფლებასა და გარდუვალობაზე, ლოგომახურ ინტელელექტუალურ ინდუსტრიაზე, როგორც ჭეშმარიტებისაკენ მიმავალ გზაზე და ნაივიზმზე, როგორც ამის საპირისპირო ტენდენციაზე. ამით შევეცადეთ, ამოგვეცნო, თუ რას შეიძლება გულისხმობდეს მაისტერ ეკჰარტი, როდესაც ამბობს, რომ მე და მამა, ჩვენ ერთი და იგივე საქმეს ვაკეთებთო. ამით (ფიროსმანის, ვან გოგისა და ლასკოს მხატვრის დახმარებით) შევეცადეთ მიგვენიშნებინა უფლისა და ადამიანის იმ თანაობაზე, რომელიც საზღვარს შეიძლება შლიდეს თავისუფლებასა და გარდუვალობას შორის და უფრო მნიშვნელოვან პერსპექტივას შლიდეს ჩვენს წინაშე.

არ არის შემთხვევითი, რომ ფიროსმანის მხატვრობაც და რუსოსეული პრიმიტივიზმიც დაიბადა მაშინ, როდესაც ადამიანთა ცნობიერებას სამყაროსაგან პოზიტივისტური გაუცხოვება ეუფლებოდა და დაიბადა სწორედ როგორც ხსნა, თავშესაფარი იმ სამყაროსაგან, რომელიც სულ უფრო და უფრო იქცეოდა ერთმანეთისაგან გაუცხოვებული და მკვდარი ელემენტების აგრეგატად. ამ თბილისში დაკარგული ქიზიყელი ბიჭისა თუ პარიზელი ყოფილი საბანკო მაკლერის მეშვეობით ახალი პოზიტივისტური სამყარო თითქოს საკუთარ მეტაფიზიკურ ცალმხრივობას, გაუცხოვებისა და კალკულაციის მეტაფიზიკას აწონასწორებს და, საოცარია, რომ, მართლაც ახერხებს ამას და მართლაც მოაქვს ჩვენამდე ის, რასაც ასაკი და კულტურის იმპერატივები გულმოდგინედ გვავიწყებენ.

ფიროსმანთან მიახლება რაღაც უცნაურს მოითხოვს ჩვენგან, სახელდობრ, უნარს, რომ ქიმერებისაკენ მსრბოლელებმა შევძლოთ და შევჩერდეთ — წერტილში, რომელიც, ძენონის თანახმად, ყოველგვარ მიზანდასახულ სვლას არარად აქცევს, რომელშიც ყველაფერი ინთქმება და რომელიც, ამავე დროს, ყოველივეს შობს, რათა მთელი სხეულით ვიგრძნოთ, თუ როგორაა შესაძლებელი, რომ საგანთა მომნუსხავი

მეტყველება ამ მოუხეშავ, ზოგჯერ ბრძნულად გულუბრყვილო კონტურებსა და ფერებში გადმოიცეს, როგორ არის შესაძლებელი, რომ ყოველივე ეს ნამდვილზე უნამდვილეს სინამდვილედ იქცეს, უფრო მეტიც, როგორ შეიძლება, რომ გაუცხოვებული და ამით დავიწყებული ყოფიერება კვლავ ჩვენი ბავშვობის ენაზე ამეტყველდეს. ეს რაღაცით გახსენების ტანჯვას ჰგავს, როდესაც სიზმრის ფრაგმენტებს ვებღაუჭებით, რათა სამუდამოდ არ ჩაიძირონ ცნობიერების წიაღში. სწორედ ამ ფრაგმენტებისკენ მივყავართ ფიროსმანს, ვან გოგს და გოგენსაც კი, რომელიც მთელი არსებით ცდილობდა, ზრდასრული ყოფილიყო, მაგრამ ერთხელ გახსენებულ ბავშვობას იგი უკვე დატყვევებული ჰყავდა.

რა თქმა უნდა, ფიროსმანის ნახატებში ღრმა სიმბოლურ მინიშნებებსაც შეიძლება შევხვდეთ* და საოცარ მხატვრულ მიგნებებსაც, მაგრამ არ გვტოვებს აზრი, რომ ამ მიგნებების მიღმა თავის სისადავით სულისშემძვრელ სიბრძნეს შეუფარებია თავი. ეს ის შემთხვევაა, როდესაც სიბრძნეს შობს არა ევოლუცია, არამედ საკუთარი თავის შენარჩუნება იმ პირველად განწყობილებებში, რომლებიც დაბადებიდანვე მადლად გვეძლევა და მერე ვივიწყებთ მას, ან ბავშვობის ზერელე მოგონებადღა გვრჩება ის, რაც, ალბათ, ჩვენი არსებობის ოდესღაც მადლად მოცემულ, იდუმალ საზრისს ქმნის. ფიროსმანი გვახსენებს შეგრძნებათა უშუალობას, ჩვენი არსებობის დასაბამის ინტუიციებს. ეს არის უცნაური მდგომარეობა ჯერ არ დაბადებისა ან უკვე სიკვდილთან მეზობლობისა – ორი სამყაროს მუდმივი მოსაზღვრეობისა, მიღმურობის მუდმივი განცდისა და მისი კამერტონის თანხლებისა. თუ ამას არ ვიგრძნობთ, ფიროსმანი გაუგებარი დარჩება და კვლავ და კვლავ ზერელე თბილისური ეგზოტიკის აგენტად და ამ ეგზოტიკის თავქარიან იდეოლოგთა მოკავშირედ მოვიაზრებთ მას, თუმცა კი მაინც არ მოგვასვენებს ეჭვი, რომ მისი მეშვეობით გაცილებით უფრო დიდსა და მნიშვნელოვანს ვეხებით, ვიდრე თბილისური ეგზოტიკის ეთნოგრაფიული ზერელობაა.

ამგვარი მოსაზღვრეობა სხვა არაფერია, თუ არა მიწიერი არსებობის, როგორც უფლისაკენ სვლის განცდა. ეს არის უწყვეტი და ბავშვურად შეურყვნელი განცდა, რომელიც ასკეტური თანამიმდევრულობით გამსჭვალავს სულისა და სხეულის ყოველ ვიბრაციას. ფიროსმანი საგნებთან თანხმიერებაში შეხვედრის უწყვეტი განწყობილებით მიემართება თავისი უფლისაკენ და ამით იგი ჩვენი მეგზურიცაა. მისი ყოველი ნახატი თითქოს, უმალ, შეხვედრა-დამშვიდობებაა, და კიდევ, დანაბარების წაღებაა უფალთან. იგი იმ მგზავრივითაა, სოფლიდან შორეულ ქალაქს რომ მიემართება და ყველა მეზობელს ჩამოივლის, რათა კიდევ ერთხელ შეხვდეს მათ, კიდევ ერთხელ მოისმინოს მათი ხმები, კიდევ ერთხელ მოისმინოს, თუ როგორ აღწერენ ისინი ქალაქს და რაღაც უჩვეულოს მოლოდინის თრთოლვა იგრძნოს ამ მონაყოლთა მოსმენისას. ცდილობს, ნაცნობ ადგილებში კიდევ ერთხელ ჩაიმუხლოს და კიდევ ერთხელ გადახედოს მოქეიფე თავადებს თუ პატარა გოგონას ბუშტით ხელში, კიდევ ერთხელ გადახედოს ალავერდობას მიმობნეულ ურმებსა და უხეში თოჯინებივით გამოჩორკნილ კეთილ ადამიანებს, რომლებიც, სულ ცოტაც და თავადაც დაიძვრებიან იმავე გზაზე. ან, იქნებ, მის მსგავსად, ისინიც უვლიან სოფელს და სათითაოდ ემშვიდობებიან ყველას და ყველაფერს და თავად საქეიფო ტაშფანდურიც გამომშვიდობებაა და სხვა არაფერი. ეს არის უწყვეტი შეხვედრა-დამშვიდობება ადამიანებისა, რომლებიც ღვთის ნებით გადაჰყრიან ერთმანეთს და ამ შეხვედრის გამო მადლიერების გრძნობით

* ფიროსმანისეულ სიმბოლოთა შესახებ პირველად გავეცანი ცნობილი ქორეოგრაფის ბატონი გია მარღანიას ჩანაწერებში. სამწუხაროდ, ეს ჩანაწერები არ გამოქვეყნებულა.

ესალმებიან და ემშვიდობებიან ერთმანეთს – მადლიერებისა იმის გამო, რაც იდუმალ შეხვედრათა ჟამს ერთმანეთისაგან შეიძინეს იდუმალ გამოცდილებათა სახით.

ძნელია, გავიხსენოთ მხატვარი თუ მოაზროვნე, რომელშიც ასე ნათლად იგრძნობა შეხვედრა-დამშვიდობების ეს უცნაური, მეტაფიზიკური სევდით გაჟღენთილი განწყობა, რომელიც თბილისში, უცნაურ ქალაქთა შორის ამ ერთ – ყველაზე უცნაურ ქალაქში სუფევდა და აქედანაა ურთიერთობათა გამო ის სიხარული, რომელშიც იგი იღვრებოდა და ხანდახან ახლაც იღვრება. შეხვედრა, რომელიც მასშივე მიმალული დამშვიდობების წყალობით იქცევა შემხვედრთა უხილავ ღვთისმსახურებად და უფლისკენ სვლად. ამ განწყობას არ სჭირდება საგანგებო პროტესტანტული დოქტრინალური გაფორმება იმისა, რომ შრომა ან რაიმე სხვა საქმიანობა ღვთისმსახურებაა, რადგან ერთიცა და მეორეც იმთავითვეა ღვთისმსახურება და მხოლოდ ასე თუ არსებობს, რადგან იგი, ამავდროულად შეხვედრა-დამშვიდობებაა. ამის გარეშე იგი იმთავითვეა ბოროტებაა. და თუ რაიმე აუნჯებს ადამიანს ფიროსმანის ნახატში, არის სწორედ ეს: შეხვედრა-დამშვიდობების მარადიული მეტაფიზიკური სევდა.

ჩემი გზა, ჩემი ბედი ის სიტყვაა, რომლითაც უფალი გამომთქვამს მე. მე და ჩემი უფალი ჩემს ბედში ვხვდებით ერთმანეთს. ჩემი ცხოვრება უფლის სიტყვის ხმიანებაა და მე მისი თანხმიერებით თუ მივაგნებ საკუთარ თავსაც და, როგორც საქართველოში იტყოდნენ – ჩემს მზეს, ანუ სიტყვას, რომლადაც უფალი გამომთქვამს. ამას კი სწორედ იმდენად შევძლებ, რამდენადაც გავხსნი საკუთარ თავს, რათა ჩემი გამომთქმელი უფლის სიტყვა მთელი ძალმისილებით ახმიანდეს ჩემში და მეც მისი თანხმიერი ვიყო. თუ შევძლებ და ამას მივაღწევ – თანხმიერებასაც უფლის ნებასიტყვასთან, ღვთის სასუფევლის კარიბჭეც ღია იქნება ჩემთვის.

სწორედ ამ აზრით არის ფიროსმანი საკუთარი ბედისწერის გზაზე მოხეტიალე და უფლის სიტყვას მიყურადებული ასკეტი. თუ ამას კარგად გავიგებთ, იმასაც გავიაზრებთ, რომ იგი არ ყოფილა არც მოქეიფე და არც ლოთი და რომ მისი თრობა ომარ ხაიამის თრობის რიგისა იყო და რომ სასმელსაც უფრო ინსტრუმენტალური ფუნქცია ჰქონდა მისთვის. სასმელი მისთვის პარალელური გამოცდილებაში ყოფნის საშუალება იყო, უფლის სიტყვასთან, როგორც საკუთარი ბედისწერასთან სიახლოვის საშუალება. ჩანს, მიმანიშნებელია, რომ დღეს ჩვენ მის გარეგნობაზე უპირატესად მოგონებებით შეგვიძლია მსჯელობა. იგი მთლიანად დარჩა, როგორც მის ნახატებად განფენილი ღვთის სიტყვა. პორტრეტი შეცვალა მის ნახატებში განფენილმა მისმავე ბედისწერამ, რაც იგივეა, უფლის სიტყვამ.

კიდევ ერთი სუბსტანცია, რომლითაც ფიროსმანის სამყარო აიგება არის თანაარსებობის სტიქიაში დაბადებული თანაგრძნობა. ეს არის, თუ შეიძლება ითქვას, თანაგრძნობის, როგორც სუბსტანციის ეშმაკობა, თავი დააღწიოს სოციოკულტურულ მახეებს, ათასგვარი ზედნადები ნიღბის წიაღიდან გამოანათოს და ასე ჩაგვითრიოს თავის მშვიდ და ტკივილიან მდუმარებაში. ეს უკვე ის კეთილი მახეა, რომელსაც თანაგრძნობა გვიგებს, ნიღაბთა ქაოსში გზას გვაკვლევინებს და პირველად გარემოებებთან გვაბრუნებს – იმ გარემოებებთან, რომლებიც ესოდენ უცხო ხდება გარკვეული ასაკის შემდეგ, მას შემდეგ, რაც სოციო-კულტურული ნიღბები და სიცხადეები სადღაც გაგვიტყუებენ, იმ პლანეტაზე, რომელსაც ზრდასრულობა ჰქვია. ფიროსმანი თანაყოფნისა და თანაგრძნობის ქსოვილში დავანებაა, მის მიბრუნებას არ ესაჭიროება მიქელანჯელოს მონათა ტიტანური ძალისხმევა. იგი თავის სამშობლოშია, რომელსაც იგი სხეულებრივად გრძნობს და რომელიც მუდამ თან ახლავს; აქ არ არსებობენ უმნიშვნელო ადამიანები, საგნები და გარემოებები, ყველაზე უმნიშვნელო საგანთან

უფლის თანაყოფნა ისეთივეა, როგორიც ყველაზე დიადი და ყოვლისმომცველი მოვლენებთან, ფანჯრის მინაზე წყლის წვეთისაგან დარჩენილი კვალის იდუმალი მეტყველება ისეთივე მნიშვნელოვანია, როგორიც ფარდობითობის თეორიის გააზრება. სწორედ ეს არის ღვთაებრივი ეგალიტარიზმი. თუ ამგვარი ეგალიტარიზმი ჩემს განცდასა და ცნობიერებაში ერთხელ მაინც გაანათებს, შემიძლია ჩავთვალო, რომ ამ დროს მე რელიგიურ ცნობიერებაში ვიმყოფები და საყოველთაო ერთიანობას ვზიარებივარ. ამით თანაგრძნობის მეტაფიზიკა სხვა არაფერია, თუ არა ღვთაებრივი ეგალიტარიზმი.

დაბოლოს, არ შეიძლება, ფიროსმანში ბავშვად ყოფნის კიდევ ერთი განზომილება არ შევნიშნოთ. ამის გარეშე ფიროსმანისადმი დამოკიდებულება ზედმეტად ცალმხრივი იქნება. ეს განზომილებაა მდგომარეობა ბავშვისა, რომელსაც ცხოვრება პირველად დაანახებს თავის მახინჯ ნიღბებს, ამ ნიღბების პირველი ხილვით აღძრული გახევებისა თუ გაოგნების მდგომარეობა, თავის შთაბეჭდილებას ჯერ კიდევ ინფანტილური სიმბოლოებითა და ხატებით რომ გადმოსცემს, თუმცა კი მათ მიღმა თითქმის დაუფარავად იგრძნობა სიმახინჯის პირველი ხილვით გამოწვეული ტკივილი და სულის პირველადი, მშვიდი მოთამაშის მდგომარეობის ეროზიის წინათგრძნობა. ერთი წუთის წარმოვიდგინოთ, რომ ეს მდგომარეობა უსასრულოდ ჭიანურდება და ჩვენი არსებობის განმსაზღვრელ პარადიგმად იქცევა. თუ წარმოვიდგენთ, ალბათ, შეიძლება ჩავთვალოთ, რომ ჩვენ ფიროსმანისაკენ სავალი კიდევ ერთი ბილიკი მოვიპოვეთ. მთავარია, საკუთარი ბიოგრაფიიდან გავიხსენოთ ცხოვრების უსახურ ფაქტებთან შეჯახების პირველი მომენტი, პირველი წამები, როდესაც ჩვენდაუნებურად და შემეცნების ყოველგვარი სიხარულის გარეშე, უფრო მეტიც, საკუთარ სულში ბზარების გაჩენის ტკივილითა და შინაგანი დრამატული ძახილის მიყურადებით შევცქერდით ამ ნიღბებს. ეს არის გარდუვალი მომენტი ნებისმიერი ადამიანის ცხოვრებაში, თუმცა კი ისიც ცხადია, რომ მხოლოდ ერთეულები – ვან გოგისა და ფიროსმანის მსგავსი ერთეულები ახერხებენ ეს პირველი ტკივილი მთელი თავისი დარჩენილი ცხოვრების უმთავრეს თემად, უმთავრეს ლაიტმოტივად აქციონ – სულის იმ კონფიგურაციად, რომელში ყოფნაც მათვის უფალთან თანაყოფნის თანაზომადია. მითოლოგიური არქეტიპების ნგრევის შედეგად გაჩენილ ბზარებში შემოძვრომასა და ფუთფუთს იწყებენ ის ჭინკები, რომელთა თანხლებითაც გვიწევს შემდეგ მთელი ცხოვრების გატარება. ფიროსმანიცა და ვან გოგიც სიცოცხლის ბოლომდე ისეთივე გაოგნებულები იყვნენ მათი ხილვით, როგორც იმ პირველ წამს, მათმა აღმოჩენამ ყველა ყმაწვილური საყრდენისა და ფიქრთა თამაშის წესების შერყევა რომ გამოიწვია. არ ვიცი რატომ, მაგრამ დაბეჯითებით შემიძლია თქმა, რომ ფიროსმანი შექმნა სწორედ ეროზიის მიმართ გაოგნების შენარჩუნების უნარმა. სწორედ ამაში იყო იგი ბავშვი, საბოლოოდ, ამაში ჰგავდა იგი მთელს თავის კულტურას, რომელიც მახინჯი ფანტომების ხილვის გამო გაოგნებითა და მათი უკან ჯურღმულებში ხელახალი შედენით აგებდა, ზოგჯერ კი ბავშვის ნიღბების მორგებით აგებდა თავის სხეულს.

უკვე რამდენჯერმე ვახსენეთ ის ორეული, რომელიც სიყმაწვილეზე მიმართვას ჰყავს – ისევე, როგორც ნებისმიერ სხვა ადამიანურ ძალისხმევას, კაცობრიობის მტერი რომ ჩაგვისაფრებს ხოლმე, როგორც კი საკუთარი სულის ცოცხალი წერტილებისაკენ მოგზაურობას შევუდგებით და სულ მცირედით მაინც დავკარგავთ სულის სიფხიზლეს. სიყმაწვილისაკენ მოგზაურობის შემთხვევაში ეს ორეულია წარსულისა და აწმყოსაგან, განვლილ გზაზე დატოვებული საკუთარი ნაშთებისაგან,

„პირადი და ეპოქალური დაღლილობისაგან“ (თ.მანი) გაქცევისა და ბავშვის ნიღბით თავის გადარჩენის მცდელობა. ბებერ სხეულზე უმწეო ჩვილის ნიღბის მორგება ხომ გაქცევის უძველესი ფორმაა. ეს აღარ არის საწყისებში ყოფნის ნება. ეს აღარ არის მცდელობაა აქ და ახლა მიაგნო იმ პირველად ძალებს, ანგელოსთა დასის იმ ხმიანებას, მარადიულ მომავალში რომ მიგიძღვება. ეს, უმალ, სუიციდის ფორმაა – საკუთარ ემბრიონში მიბრუნების სურვილია, ის შემთხვევაა, როდესაც დაბერებული სხეული ენის მოჩლექით იწყებს ლაპარაკს და ამით ცდილობს, კოსმოსის ულმობელი ხელი აირიდოს.

გავიხსენოთ XX საუკუნის 30-იანი და 40 წლები, როდესაც ბოლშევიკთა სციენტისტურმა ზერელობამ ისტორიის არაბუნებრივ წონასწორობაში შეჩერება მოინდომა და მილიონობით ადამიანის მსხვერპლშეწირვა თუ არა, ამ წონასწორობის შენარჩუნება შეუძლებელი იყო. ირაციონალური, ულოგიკო სასჯელის მუდმივი მოლოდინი ადამიანს აიძულებდა მეტი და მეტი ენთუზიაზმით გამოეხატა ამ ფსევდოეპოსში მონაწილეობისათვის მზადყოფნა. და ისიც საკუთარ თავს სამყაროს სთავაზობდა, როგორც გულუბრყვილო, კომიკური, კნინი არსება. ყველაზე კარგად ეს 30-იანი და 40-იანი წლების კინემატოგრაფში ჩანს. გავიხსენოთ ის ისტერიული, სასოწარკვეთილი კომიზმი, რომლითაც გაჟღენთილია ამ წლების ფილმები, გავიხსენოთ ყალბი, ადამიანური ღირსების დამამცირებელი ენთუზიაზმით აღსავსე ტექსტებზე აწყობილი სიმღერები, ცეკვები ან კომიკური ტრიუკები, რომლებშიც საკუთარი თავის დამცირებით, საკუთარი კნინობის ხაზგასმით ცდილობდნენ უზენაესი ყურადღებისა და მოწონების დამსახურებას დროში გაჭიმულ ძრწოლაში მცხოვრები ადამიანები. გავიხსენოთ ის „წმინდა გულუბრყვილობა“, რომელიც სახეზე ეწერა ყველას, რადგან ამგვარი გულუბრყვილობისა და კომიკური ფიგურების გარეშე სრულიად შეუძლებელი იყო ყალბ ისტორიულ ვითარებაში თანამონაწილეობა. მმართველები ხომ სწორედ ამგვარ გულუბრყვილობასა და კნინობას მოითხოვდნენ ჩვენგან. ეს გახლდათ საკუთარი თავისაგან – ზრდასრული, ღვთის მადლით შექმნილი არსებისაგან მუდმივად აღფრთოვანებული იმბეცილი ყმაწვილის შექმნის ტრაგიკომიკური მცდელობა, რეალურად კი – კარიკატურისა, გაბზეკილი უკანალით რომ იქნევს ხელ-ფეხს და სახეზე უსაგნო და უმიზეზო სიხარული აწერია. ეს იყო ზრდასრულის მიმიკრია, რომელიც ცდილობდა თავი უმწეო და გულუბრყვილო ბავშვად გაესაღებინა და გარემომცველთა გართობით ლამობდა, თავისი უსასო და არარა არსებობა გადაერჩინა. ეს იყო ჰერაკლიტისეული „ბავშვის მეუფების“ საბრალო იმიტაცია ზრდასრული გონიერი არსებების მიერ. ესეც ჩვენი სულიერების ელფერია, რომელიც დღემდე განაგრძობს არსებობას და ჩვენი სულიერების მაინჯ ანარეკლს ქმნის.

ეს არის პრინციპული, თუმცა კი არათანამიმდევრული უარის თქმა საკუთარ აკმეზე* საკუთარ ისტორიულ და სულიერ სიმწიფეზე და მცდელობა, რომ ბავშვობა საკუთარი არსებობის ერთადერთ ფორმად დარჩეს. ამით ჩვენს კულტურაში თავი იჩინა აკმემ უარყოფითი ნიშნით: ბავშვობამ ზრდასრულობის პერსპექტივის გარეშე. თუკი დანტესეული ჯოჯოხეთი წარსულია მომავლის პერსპექტივის გარეშე, ამგვარი ბავშვობა სხვა არაფერია, თუ არა ასაკგადასული ქონდრისკაცის ბავშვური გარეგნობა და ესეც ჯოჯოხეთია. 30-იანმა და 40-იანმა წლებმა ჩვენი კულტურაში სხვა ყველაფერთან ერთად გამოაღვიძა ერთგვარი ნახევრადშობილი სუბიექტი, ნიღბით რომ ებრძვის საბედისწერო გარემოებებს. წლები და საუკუნეები გადის და შენ

* აკმე (ძვ. ბერძნ. ακμή) – პიროვნების განვითარების უმაღლესი ფაზა, მისი სიმწიფის ხანა.

ისევ და ისევ ბავშვად ცდილობ დარჩენას, ბავშვადყოფნის ნეტარების იმიტირებას ცდილობ და ვერ გრძნობ თუ როგორ ემსგავსება შენი ქცევა ასაკგადასული ქალბატონის ყმაწვილქალურ ცუნდრუკს. ბებერი ქალბატონი და ქონდრისკაცი არაჩვეულებრივად ზუსტი მეტაფორებია იმ მდგომარეობისა, რომელშიც ჩვენ აღმოვჩნდით ბოლშევიზმის პირველი ათწლეულების განმავლობაში და რამაც შედეგად 60-იანი და 70-იანი წლების ყოვლისმომცველი მორალური და მსოფლმხედველობრივი რელატივიზმი მოიტანა. ასე იქცა ბავშვად ყოფნა კოლექტიურ ბოდვად,რეალური ისტორიისაგან თავის გადასარჩენად საკუთარი თავის ისტორიული წარსულის რომელიღაც ბედნიერ მომენტებზე გაყინვად, საკუთარი თავის ერთგვარ სამუზეუმო ექსპონატად ქცევად. როგორც ვთქვით, ეს არის ქონდრისკაცობის ის ჯოჯოხეთი, რომელიც დავუპირისპირეთ ბოლშევიკურ აწმყოს და „ძველი თბილისის“ მომღერლად აღქმული ფიროსმანიც იოლად მოვარგეთ ამ კონტექსტს. ამით დავკარგეთ საზღვარი ღვთის სასუფევლისაკენ მიმავალი სიყმაწვილესა და ზრდასრულის მიმიკრიას შორის; ერთია მარადი ყმაწვილი, რომლის სულშიც ჯერაც ხმიანებენ ანგელოსები – თითქოს პირველად ამ წამს გაეხილოს თვალი და მეორეა ბებერი, რომელიც სამყაროს იმით აცოდებს თავს, რომ ბავშვური ტიტინით იწყებს ლაპარაკს და დაძაბუნებულ სხეულში ჩაკეტილი მარადი უმწიფარია. ბოლშევიზმის სულიერი უკუნი, ალბათ, სხვას ვერაფერს მოგვიტანდა. და მაინც, ფიროსმანი დიდი იმედია იმისა, რომ ენის მოჩლექით მოჩიფჩიფე ბებერს ერთ დღეს ნიღაბივით მოვიშორებთ თავიდან და მასთან ერთად საგნებთან და ადამიანებთან შეხვედრა-გამომშვიდობებით შევუდგებით წუთისოფელში ხეტიალს.

Zaza Piralishvili

Gate to Pirosmani

Summary

Keywords: Pirosmani, primitivism, philosophy of art, Georgian art.

To express painting in word matter is the case when the word with its arsenal and substance tries to present and express something which is built with quite different material. It is clear that they have co-crossing space, and there also exists the feeling of easiness of such translations. However, these translations are possible in the extent when something strange, and probably impossible from the beginning, is possible: putting of color and contour into the will of a word. And as such is difficult to be imagined, we can only expect formation of some word clones built with color and form substance, independent movement of which is suppressed and which is initially tied with umbilical cord which represents its counterpart – exists only to the extent to which the first exists, moves only to the extent in which the first gives the right, is life-giving to the extent to which it first blows life into it and, if it way be said, endows it with the right to speak on its behalf. Essentially, we deal with the symbiosis, when the word parasitizes on color and contour, and the painting finds the permit for its existence with the sat-

ellite in the communication space, correspondingly, inter-subjective, communication identity. It preserves the entire mystery of identity – which is impossible to be poured out into the communication space, and transfers time and again to the word.

The communication space has its own rules and forms. It demands that everything, which has wish, should be a part of its context; first of all, it should prove it (communication reality). it should imitate it and recognize supremacy of its laws. That's why, a work of art, in case its aim is not to prove communication exotic character, with its simple color and contour expressive frankness presents eternally strange of the communication space, which is subject to the dictatorship of its own clones.

And still, there is one thing which justifies such interpretation and points that it is not only expression of the painting universe in other substance and placement into communication matrix. The thing is that the word is also an expression of the resonance, which in me through (in this case, Pirosmanish) color and contour start voicing, as new dimensions of my consciousness. If such counterpart has, or may have, any original essence, only in the extent as I prove with it existence of this resonance and thematically turn this interior space of co-crossing, in which painting and literature meet each other as co-participants, in which both painting and word have turned into my meaning and it is already difficult to determine where comes my end, where starts a painter or my word about him. All this turns into my fate exactly in the sense as everything, I have ever come across on my way, is my fate: objects, people, thoughts, events and others. It is this circumstance, which has a share in that relief outline, along which I move.

In the present article we try to read Pirosmani, as a part of our culture. It is also an effort to see the painter in my own fate, as one of the vectors of my way, trajectory or energetic centre, as one of the most important determinants of dynamic relief of my and our existence.

ჯული გაბოძე

ისტორიული ანაქრონიზმი და თვითგამეორება
(აკაკის ზოგიერთი ლექსის ადგილის განსაზღვრისათვის)

აკაკის შემოქმედებაში ისტორიულ თემატიკას სრულიად გამორჩეული ადგილი ეთმობა. ალბათ, ძნელია მოიძებნოს სხვაგან იმდენი ისტორიული, მითოლოგიური, თუ ხალხური გმირი, რამდენსაც მის შემოქმედებაში შევხვდებით, ბევრ მათგანს პოეტმა საგანგებოდ ნაწარმოებიც კი მიუძღვნა: „თორნიკე ერისთავი“, „პატარა კახი“, „ბაგრატ დიდი“, „თამარ-ცბიერი“, „ნათელა“, „ვახტანგ გორგასლან“, „ბაში-აჩუკი“, „ანდრია პირველწოდებული“, „წმინდა ნინო“, „მედია“, ცალკეულ პერსონაჟთა ჩამოთვლა ძალიან შორს წაგვიყვანს.

აკაკის სურს გაახსენოს ქართველებს – „რანი ვიყავით“ და „რანი ვართ დღეს“. ავტორი მთავარი იდეის გამოსაკვეთად, ზოგ შემთხვევაში, მოვლენათა ქრონოლოგიურ ჩარჩოებსაც კი არღვევს, რის გამოც საქართველოს ისტორიის უცოდინრობაც დასწამეს. აი, რას წერს, პოემა „ნათელას“ შესახებ, 1897 წლის ჟურნალ „კვალში“ გამოქვეყნებულ ხელმოუწერელ რეცენზიაში გიორგი წერეთელი: „...ისტორიული ანაქრონიზმი, რომელიც ამტკიცებს ავტორის მიერ სუსტ ცოდნას ქართული ისტორიისას, რაც ცუდათ მოქმედებს მკითხველზე. ყველამ იცის, რომ ცოტნე დადიანი მეცამეტე საუკუნეში იყო, ხოლო ქველი წერეთელი ცხოვრობდა მეჩვიდმეტე საუკუნეში. არ ვიცით რანაირად მოხდებოდა შეუღლება ოთხი საუკუნით ერთმანეთზე დაშორებული სასიძო-საპატარძლოსი. ამას საზღვარდაუდებელი ფანტაზია პოეტისა თუ გაამართლებს, თვარა სხვა ვერაფერი“ (წერეთელი 1897:3).

აკაკიმ მშვენივრად იცოდა საქართველოს ისტორიაც და კარგად იცნობდა ისტორიულ წყაროებსაც, რაც არა ერთი სამეცნიერო კვლევით დასტურდება (იხ. ჩაკვეტაძე 1978; მესხია 6. 1993 და სხვ.), მაგრამ, ხშირ შემთხვევაში, მთავარი იდეის გამოსაკვეთად მას სინამდვილისა და გამონაგონის ხატოვანი კავშირი უფრო აინტერესებს, ვიდრე მოვლენათა ქრონოლოგიის სკრუპულოზური დაცვა.

პოეტი ზოგჯერ თვითგამეორებასაც არ ერიდება და სათქმელს სხვადასხვა ჟანრული ფორმით სთავაზობს მკითხველს: ლექსად, პროზად, დრამატული პიესების, ფელეტონების, იგავ-არაკებისა და პუბლიცისტური წერილების სახითაც. ცნობილია, „თორნიკე ერისთავის“ გამოქვეყნების შემდეგ 1893 წელს, აკაკიმ ცალკე ლექსად დაბეჭდა „ამირანი“ (წერეთელი 1893: 16), ასევე ცალკე ლექსად გამოქვეყნდა „ნათელას სიმღერა“ (ჩონგურს სიმები გავუბი...) (წერეთელი 1898ბ:7). პოემა „მედიას“ შესახებ შალვა დადიანი იგონებს: „პირველად პიესა მამას რომ წაუკითხა, პროზად იყო დაწერილი და კარგად მახსოვს, შემდეგ ეს პროზა სიტყვა-სიტყვით იყო გალექსილი“ (დადიანი 1848: 6), ჯერ ლექსად გამოქვეყნდა „ფარისეველი“ ასეთი მინაწერით (პოემიდან „რუსეთუმე“) (წერეთელი 1862:43-44). ჩვენი აზრით, ე. წ. ისტორიული ანაქრონიზმი, თვითგამეორება და იდეის სხვადასხვა ჟანრული საშუალებებით წარმოდგენა აკაკის შემოქმედების ის მხატვრული მეთოდებია, რომელთაც ასე ოსტატურად იყენებდა ავტორი მთავარი სათქმელის გადმოსაცემად. შევეცდებით, ქვემოთ საგანგებოდ ვიმსჯელოთ ამის შესახებ.

ამჯერად, მკითხველის ყურადღებას მივაპყრობთ იმ ნაწარმოებებს, რომლებიც მეფე ვახტანგ გორგასალს ეძღვნება. ეს არის სამი ლექსი და ერთი პოემა. თავდაპირველად აკაკიმ 1886 წელს გამოაქვეყნა ლექსი **„გორგასლანის სიმღერა“**:

„ვახტანგმა ხელი ხმალს ვიკარ,
მტერს როგორ შევუშინდები!
სიცოცხლეს მსხვერპლად გავსწირავ,
სულითაც დავეწინდები!“
(წერეთელი 1886:3)

აკაკის სიცოცხლეში ეს ლექსი რამდენჯერმე დაიბეჭდა სხვადასხვა სათაურით: **„სიმღერა ძველთა“**, **„ვახტანგი“**, მკითხველი მას იცნობს ამგვარი დასაწყისით: „ქართველმა ხელი ხმალს ვიკარ“. ლექსი ასეთი სათაურით დაიბეჭდა აკაკის ლექსების ავტოგრაფულ კრებულ „სალამურში“ (ლორთქიფანიძე Q 974:8) და ახალ აკადემიურ გამოცემაშიც ეს წყარო იქნა მიჩნეული ძირითად ტექსტად, როგორც ლექსის ყველაზე უფრო სრული ვარიანტი. ამის შემდეგ აკაკის დაუწერია ორი ლექსი **„ვახტანგ გორგასლანს“ და უსათაურო („...აღსდეგ გმირთ-გმირო“),** რომლებიც იოსებ გრიშაშვილმა პოემა **„გორგასლანის“** (პირველად გამოქვეყნდა 1912 წ) (წერეთელი, 1912: 48) ნაწყვეტებად მიიჩნია და აკაკის თხზულებათა ორივე გამოცემაში (წერეთელი 1940:641, 642) და (წერეთელი 1956: 351, 352) ვარიანტებისა და ნაწყვეტების განყოფილებაში დაბეჭდა. არადა, დადგა დრო, საბოლოოდ მივუჩინოთ ამ ლექსებს სათანადო ადგილი. ეს პრობლემა მით უფრო აქტუალურია ახლა, რადგან რუსთაველის ფონდის ხელშეწყობით ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტში მეცნიერ-ტექსტოლოგთა მიერ მზადდება აკაკი წერეთლის ახალი აკადემიური ოცტომეულის გამოცემა და სულ მალე, პოეტის საიუბილეოდ, მკითხველმა უკვე უნდა მიიღოს პირველი ხუთი ტომი.

„ვახტანგ გორგასლანს“ ოც სტროფიანი ლექსია, რომელიც აკაკიმ 1899 წლის „აკაკის კრებულის“ მეხუთე ნომერში გამოაქვეყნა. ლექსს აქვს სიუჟეტი, დასასრული და დასაწყისი. იწყება რიტორიკული კითხვით: „რამ დაგაღონა გმირთ-გმირო?“ – ეკითხება მეფეს საკუთარი ვაზირი ჯუანშირი და ჩამოთვლის მის საგმირო საქმეებსა და მის მიერ გატარებულ სახელმწიფო რეფორმებს:

„აღვირამსხმელო სპარსეთის,
გარს ძლევის სხივი გივლია!
სინდ-ინდო აბაშეთითურთ
ფეხდაფეხ შემოგივლია!!
და საბერძნეთიც მოყვრად გყავს,
თანამერჯულე შენია!
რალა გაკლია ამქვეყნად,
მაგრე რომ მოგიწყენია?“
(წერეთელი 1899ა: 2)

თუმცა, როგორც ჩანს, მეფეს მიღწეული არ აკმაყოფილებს იმიტომ, რომ საფრთხეს კვლავაც ხედავს და მიაჩნია, რომ ის რეალურია, რადგან ყველაზე უფრო საშიში მოყვრად მოსული მტერია:

„მაშინებს ბერძნის მოყვრობა,
და ერთსჯულობა მათთანა,
ვაითუ, მათი მოძღვრებით
ყელში გაგვირჭონ მათ დანა!..

ვხედავ სხვაგვარად უჭირავს
ანტიოქიას დღეს თვალი!
სჯობს ეკკლესია ქართველთა
რომ იყოს თავისუფალი!
(წერეთელი 1899ა: 2)

მაგრამ მშვიდობიანი გზით თავისუფლების მიღწევა შეუძლებელი ჩანს და სწორედ ამას ჩივის ვახტანგ გორგასალიც:

„მაგრამ რაგვარად? თანხმობით
არ აიღებენ ხომ ხელსა,
და თუ ვიხმარე ძალა რამ,
გავიტეხ წმინდა სახელსა".
(წერეთელი 1899ა: 3)

ჯუანშირი თანაუგრძნობს მეფეს და მაინც მოთმინებას ურჩევს, თუმცა იმასაც ახსენებს, რომ თუ ვერც ეს ხერხი გაჭრის, მაშინ ისევ ნაცად ხმალს მიმართოს:

„ნებით არ იზმენ, ეგ ხმალი
ხომ ღვთის ნაკურთხი გკიდია?
მსხვერპლი სამშობლოს გულისთვის
ყოველგვარ მსხვერპლზე დიდია!"
(წერეთელი 1899ა: 3)

როგორც ლექსის სიუჟეტიდან ირკვევა, მეფეს მაინც დასჭირდა ხმლის გამოყენება:

„რა ველარ გასჭრა ვედრებამ,
ხელში აიღო მახვილი
და მით მსოფლიო კრებაზე
დაბეჭდა ქვეყნის სურვილი:
„საქართველოს ეკკლესია
თვით მართლმადიდებელია;
კათალიკოსს თვისას დასვამს
დამოუკიდებელია!"
(წერეთელი 1899ა:4)

როგორც აღვნიშნეთ, პოემა **„გორგასლანი"** გამოქვეყნდა 1912 წელს „ჩემი ნაწერების" I წიგნში. დასაწყისში ავტორი ვახტანგის ხოტბის შემდეგ გვეუბნება, რომ მეფემ მოიწყინა და დასნეულდა, თუმცა პოემის ბოლომდე მაინც არ, ან ვერ ამჟღავნებს ამ სევდის მიზეზს, რაც ღიად არის გაცხადებული ლექსში „ვახტანგ გორგასლანს". ალბათ, ამიტომაც მიიჩნია იოსებ გრიშაშვილმა იგი პოემის ნაწყვეტად. შესაძლოა, მეცნიერი თვლიდა, რომ ის, რაც ავტორმა კონიუნქტურის გამო არ თქვა პოემაში, მის „ნაწყვეტში" მაინც შემორჩა. სხვათა შორის, ასეთ მეთოდს წარმატებით იყენებდა გალაკტიონი (ხშირად იდეას იგი რომანტიკულ-სიმბოლისტურ საბურველში გახვევდა და მთავარ სათქმელს ავტოგრაფებსა და ჩანაწერებში ინახავდა), მაგრამ აკაკი რეალისტია, იგი სათქმელს პირდაპირ და შეუფარავად ამბობს, თანაც ამგვარი პოეტური მეთოდი მისი შემოქმედებისათვის არაა დამახასიათებელი. გარდა ამისა, მთავარი ისაა, რომ ლექსი პოემაზე 12 წლით ადრე, 1899 წელს, თავად აკაკიმ გამოაქვეყნა თავის კრებულში, როგორც დამოუკიდებელი ნაწარმოები, რითაც უკვე

გამოხატა ავტორის შემოქმედებითი ნება.

მივუბრუნდეთ პოემას და ვნახოთ, როგორ განვითარდა მოვლენები. მეფეს საუკეთესო მკურნალებმაც ვერაფერი უშველეს და ბოლოს, იძულებულია, გლეხს დაუჯეროს და ერთი წლით მას გაჰყვეს. საბოლოოდ, „შრომითი თერაპიით“ განკურნებული მეფე ასეთ დასკვნამდე მიდის:

„ახლა სულ სხვაა!.. სულის სიწრფელე
და სისპეტაკე წრფელი გულისა
ემბაზი არის, თურმე საქვეყნო
„ძმობა-ერთობა-სიყვარულისა“.
უნდა ამ გრძნობით აღძრული იყოს
ყველა თავ-თავის სარბიელზედა,
ერიდებოდეს შეუძლებელსა
და შესაძლები ედვას ხელზედა.
სიამოვნებით და სიყვარულით
როგორც გლეხკაცი უვლის ყანასა,
ისე ხელმწიფე უნდა უვლიდეს
თავის სამეფოს და ქვეყანასა:
შეჰქონდეს სწავლა-მეცნიერება
ასამაღლებლად ეროვნულ ხნულში
და დასაკლისი სხვა ეროვნების
არ უნდა ედვას მას მტრულად გულში.
თავ-თავის დროზე ნახნავ-ნათოხნი,
მომკოს ნაყოფი მან მოწეული
და განამტკიცოს ქვეშევრდომებში
„ძმობა, ერთობა და სიყვარული“!..
ამას სუყველას სარჩულ-საპირედ
მან ეროვნული დაუდვას ჩანგი
და მით მომავალს მოცაუმზადოს
საკეთილდღეო რამ ნიადაგი!“

(წერეთელი 1956:280-281)

როგორც პოემიდან ვიგებთ, ვახტანგმა ეს ანდერძი დაწერა სახელგანთქმულ მახვილზე და გადასცა თამარ მეფეს, რომელმაც დავით სოსლანს გადაჰკიდა ხმალი, აკაკის თქმით, თამარმა 28 წელი იმეფა სახელოვნად და პირნათლად ასრულებდა დიდი წინაპრის ანდერძს, შემდეგ კი „ანდერძ-მახვილი და წმინდა ჯვარი“ სამარეში თან ჩაიტანა:

„დღეს ის საფლავი დაკარგულია!
ვერ მიგვიგნია წმინდა-სამარე
და მასთან ერთად „ხმალი“ და „ჯვარი“
საქართველოზე სხივ-მომფინარე!
მაგრამ თქმულება დაგვრჩა ხალხური:
ის ერთხელ კიდევ გამოჩნდებაო
და საქართველოც ახალის ძალით
კიდით-კიდემდე გაახლდებაო!..“

(წერეთელი 1956:282)

მკითხველს, ალბათ, გაახსენდება ილიას „ბაზალეთის ტბა“, რომლის ფსკერზე, აკვანში ინახება ქართველთა დამცრობილი დიდება (თამარის მიერ ჩასვენებული) და

ელიან გმირს, რომელმაც აკვანი უნდა ამოიღოს. აკაკის პოემის მიხედვით, საქართველომ დაკარგა ძველი დიდება („ვერ მიგვიგნია წმინდა სამარე“), მასთან ერთად დაკარგა რწმენა („ჯვარი“) და ბრძოლის უნარიც („ხმალი“), თუმცა, დარჩა ხსოვნა დიადი წარსულისა და „ხალხური თქმულება“, რომ საქართველო კვლავაც დაიბრუნებს დაკარგულ დიდებას. სწორედ ამის შესახებ ხმაშეწყობილად ამხნევებენ ვახტანგ და თამარ საქართველოს და მოუწოდებენ, სისხლი შეცვალონ ოფლით, რადგან ქვეყანა ახლა ომით ვერაფერს გახდება, ხსნის სხვა გზა უნდა ვეძიოთ, რათა მსოფლიო ფერხულში ჩავებათ და ამიტომაც საჭიროა თავისუფლების საყოველთაო დევიზის — „ძმობა, ერთობა თავისუფლება“ — გაზიარება და პოემაც საქართველოსადმი იმედიანი მოწოდებით მთავრდება:

„აღსდეგ გმირთ-გმირო! ნუ გძინავს!
გამოახილე თვალიო!
დროს შესაფერად წარსულში
შენ მოხდილი გაქვს ვალიო!
ახლა დაგიდგა სულ სხვა დრო,
ამაღლებული შრომითო
და სისხლი ოფლად შესცვალე,
ვერას გახდები ომითო!..
მას მიეკედლე, ვინც ხელი
გამოგიშვიროს ძმურადო!
ჩასდეგ მსოფლიოს ფერხულში,
ჩაები მამაცურადო!
და მით მსოფლიო ტრაპეზზე
შენც შეიტანე წვლილიო!
აღსდეგ გმირთ-გმირო, ნუ გძინავს!
აღარ შეგფერის ძილიო!!.“

(წერეთელი 1956:282-283)

ეს მოწოდება და ეპითეტი, „გმირთ-გმირო“, კონკრეტულად საქართველოს მიემართება. როგორც ვხედავთ, ლექსის მიხედვით, ვახტანგი ბრძოლით აღწევს საწადელს და უბრუნებს ქართულ ეკლესიას დამოუკიდებლობას, პოემაში კი მეფე მსოფლხედვას იცვლის და ხვდება, რომ ყველა ქვეყანა და მისი პატრონიც უნდა **„ერიდებოდეს შეუძლებელსა და შესაძლები ედვას ხელზედა“**. ამრიგად, მეფე ქვეყნის ხსნის სხვა გზას ხედავს, ეს კი არის თავდაუზოგავი შრომა და „ძმობა, ერთობა, სიყვარული!“ იდეას, რომელსაც ამ პერიოდში შექმნილ ბევრ სხვა ლექსშიც ქადაგებდა აკაკი, ამჯერად დიდი ვახტანგის მეშვეობით უმეორებს ქართველებს და ახსენებს, რომ ქვეყანას ყოველ დროში არსებობის სხვადასხვა წესი ჰქონდა, ერი მიუწვდომელს არ უნდა გამოეძევნოს, მხოლოდ რეალურსა და შესაძლებელს უნდა დაახარჯოს ეროვნული ენერგია, რადგან მწვერვალზე ასვლა ერთბაშად შეუძლებელია. რაოდენ სადღეისოა აკაკის ეს შეგონება!

მეორე ლექსი **„...აღსდეგ გმირთ-გმირო“** ხუთი სტროფისაგან შედგება, იგი უთარიღოა, არსად გამოქვეყნებულა, აქვს მხოლოდ ავტოგრაფი. ერთი შეხედვით, აზრობრივად თითქოს ჰგავს პოემის ბოლო თავს, რომელიც ამავე სიტყვებით იწყება: „აღსდეგ გმირთ-გმირო“, თუმცა ამ ორი ტექსტის იდეა განსხვავებულია. თუ პოემა კონკრეტული მოწოდებით მთავრდება, ლექსში — აკაკი მტრებით გარემოცულ სამშობლოს (რაც არ უნდა უცნაური იყოს) „ლეშსა და გვამს“ ადარებს, შემდეგ კი ისევ

მოლოდინით შეჰყურებს „შორეული იმედის ცისარტყელას“ (ამ მეტაფორას შემოქმედების ბოლოს უკვე იშვიათად მიმართავდა პოეტი). აი, ეს „ნაწყვეტიც“:

„აღსდეგ, გმირთგმირო, ნუ გძინავს,
მტრები გეხვევა გარსაო,
რბილად გითხრიან სამარეს,
ტკბილად გიმღერენ ზარსაო.
და შენ კი გძინავს! — ვერ ხედავ
ტკბილად ბანგშენასვამიო,
ველარც გულს ხმარობ, ველარც სულს,
ლეში გამხდარხარ, გვამიო.
მაგრამ გულს მაინც არ ვიტეხ,
მას ვანაცვალებ ყველასო,
სანამდის ვხედავ შორიდან
იმედის ცისარტყელასო.
გამოიღვიძებს ისევე
ფხიზელად, ძველებურადო,
და მეც ჩემს ჩანგურს ჩამოვჰკრავ,
დავმღერებ ჩემებურადო:
აღსდეგ, გმირთგმირო, ნუ გძინავს,
გამოახილე თვალიო,
შეისისხლხორცეთ — რაც გაკლდესთ,
მოგელისთ მომავალიო!“

(აკაკის ფონდი №83: ფ 63 r.)

ამრიგად, 1899 წლით დათარიღებული ლექსით „ვახტანგ გორგასლანს“, რომელიც მის სიცოცხლეშივე გამოქვეყნდა, პოეტმა თანამემამულეებს ერთიანი საქართველოს წარსული დიდება მოაგონა და, ალეგორიულად, ანტიოქიასა და საბერძნეთის სახელის ქვეშ რუსეთი იგულისხმა. რასაკვირველია, ვახტანგ მეფის მიერ ქვეყნის დამოუკიდებლობის პოლიტიკა აკაკის თანამედროვეთათვის მისაბაძი და სამაგალითო უნდა ყოფილიყო, მაგრამ პოეტი იმასაც შესანიშნავად ხვდებოდა, რომ თუ მაშინ გამოსავალი იყო ბრძოლა, ახლა დრო შეიცვალა და მტერთან ხმლით ვერაფერს გახდები, მით უფრო, ერთმორწმუნე, „მოყვარე მტერთან“, რომელიც გაცილებით უფრო საშიშია, ამიტომ საჭიროა, ამჯერად ბრძოლის სხვა ხერხს მიმართოს ქართველობამ, ხსნის სხვა გზა ეძიოს. ეს კი ისევ თავდაუზოგავი შრომითა და ერთობით მიიღწევა. აი, სწორედ ამას მიხვდება გლეხის გვერდით მყოფი მეფე და ამასვე უბარებს შთამომავლობას, რომ ხსნა მხოლოდ „ძმობა, ერთობაშია“ და მხოლოდ ეს არის თავისუფლების საწინდარი. თავისუფლების ჰიმნის ეს სიტყვები სრულად გამოხატავდა პოეტის საწადელს, ამიტომაც ლექსში გამოკვეთილი ბრძოლის იდეა პოემაში შრომის, ერთობისა და სიყვარულის იდეამ ჩაანაცვლა. ქვეყნის ხსნის გახტანგისეული ბრძოლის პოლიტიკა შრომამ, ერთობამ, ეროვნულ ერთიანობაზე დამყარებულმა სიყვარულმა უნდა შეცვალოს. ეს დევიზი აკაკის სიცოცხლის ბოლოდროინდელ ბევრ ლექსში გვხვდება. ეს არის ქვეყნის ხსნის ერთადერთი გზა და პოემაც ხომ სწორედ ამგვარი მოწოდებით მთავრდება.

პოემის მიხედვით, ვახტანგის მიერ აღებული კურსი ცხადია, არ ასახავს ისტორიულ სინამდვილეს, მაგრამ, როგორც ზემოთ შევნიშნეთ, აკაკის მიზანს სულაც არ წარმოადგენს საქართველოს ისტორიის ამა თუ იმ მოვლენის ზუსტი, ქრონოლო-

გიური აღწერა, მისთვის უმთავარი იდეის ხორცშესხმაა, შესაბამისად, ისტორიული ანაქრონიზმი, რომელსაც საკმაოდ ხშირად მიმართავდა აკაკი, შემოქმედებითი მხატვრული მეთოდია, რომლის მეშვეობით პოეტი მთავარ იდეას გამოკვეთდა და მას არაერთხელ უბრუნდებოდა, სხვათა შორის, აკაკიმდე იგივე მხატვრული ხერხი გამოიყენა ნიკოლოზ ბარათაშვილმაც პოემაში „ბედი ქართლისა“. პოემის მიხედვით, მეფე ერეკლე სწორედ კრწანისის ომში დამარცხების შემდეგ იღებს გადაწყვეტილებას, რუსთა „ბრძენსა და ქველ ხელმწიფეს ... მისცეს მემკვიდრეობა“. ის ქრონოლოგიური თანამიმდევრობა, რომ „გეორგიევსკის ტრაქტატი“ (1783) წინ უძღოდა კრწანისის ომს (1795), პოემაში დაცული არაა. ცხადია, ამ შემთხვევაშიც, ეს „ისტორიული ანაქრონიზმი“ ბარათაშვილს ისტორიული ფაქტის უცოდინრობით ნამდვილად არ მოსდის! კონკრეტული ისტორიული მოვლენის ამგვარი „ინტერპრეტაცია“ მკითხველს ტექსტის სხვადასხვაგვარი რეცეფციის საშუალებას აძლევს. ამ მხატვრული ხერხით ბარათაშვილს შესაძლოა, სწორედ იმისი მინიშნება უნდოდა, თუ რამდენად სწორი იყო ერეკლეს არჩევანი და როგორ „დაეხმარა“ საქართველოს „მეგობრობის ხელშეკრულებით“ დაძმობილებული რუსეთი. ამ საკითხის შესახებ ლიტერატურათმცოდნეობაში სხვა, არანაკლებ საინტერესო მოსაზრებებიც არსებობს (ასათიანი 1986:82).

მაშასადამე, თუ ჩვენი მსჯელობა სარწმუნოა, ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ვახტანგ გორგასლისადმი მიძღვნილი ლექსებისა და პოემის შემოქმედებითი ისტორია ასე წარმოგვიდგება: აკაკიმ ქართველთა სათაყვანო მეფეს **1886 წელს** ჯერ მიუძღვნა ლექსი სათაურით; **„გორგასლანის სიმღერა“**, შემდეგ, **1899 წელს**, აკაკი კვლავ მიუბრუნდა გორგასლის თემას და ვრცელი ლექსი, სათაურით **„ვახტანგ გორგასლანს“** გამოაქვეყნა „აკაკის კრებულში“ (№5). ამის შემდეგ კი მან დაწერა **პოემა „გორგასლანი“**, რომელიც **1912 წელს** გამოცემულ აკაკის „ჩემი ნაწერების“ I წიგნში შევიდა.

მაშასადამე, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ლექსი „ვახტანგ გორგასლანს“ ნამდვილად არ არის პოემა „გორგასლანის“ ნაწყვეტი, იგი დამოუკიდებელი ლექსია და ცალკე უნდა დაიბეჭდოს შესაბამის ტომში, რაც შეეხება უსათაურო ლექსს **„...აღსდეგ გმირთ-გმირო“**, ჩვენი აზრით, ისიც დამოუკიდებელი ნაწარმოებია, გამომდინარე მისი განსხვავებული იდეიდან, სავარაუდოდ, შესაძლოა, იგი პოემაზე უფრო ადრე იყოს დაწერილი, ამიტომ მას ფართო თარიღი – 1912 წლამდე – უნდა მივცეთ. ის ფაქტი, რომ პოეტმა იგი ცალკე ლექსად არ, ან ვერ გამოაქვეყნა, ვფიქრობთ, ძნელი ასახსნელი არ უნდა იყოს. მიზეზი ამისი თავდაპირველად, ალბათ, ცენზურა იყო, სიცოცხლის ბოლოს კი, აკაკიმ მკვეთრად შეიცვალა შეხედულება საქართველოს ხსნის იდეის შესახებ და ლექსის ეს ვარიანტი აღარ დაბეჭდა, თუმცა მიუხედავად ყველაფრისა, სავსებით შესაძლებელია, აღნიშნული ლექსი დამოუკიდებელ ნაწარმოებად მივიჩნიოთ, რადგან იდეა გამოკვეთილია და სათქმელი დასრულებულია.

დამოწმებანი:

ასათიანი 1986: ასათიანი გ. საუკუნის პოეტები თბ.: „მერანი“, 1986.

მესხია 1993: მესხია ნ. ისტორია და აკაკი წერეთელი. // აკაკი წერეთელი – 150. საიუბილეო კრებული. თბ.: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1993.

ჩაკვეტაძე 1978: ჩაკვეტაძე დ. აკაკი წერეთელი და საქართველოს ისტორიის საკითხები. თბ.: „განათლება“, 1978.

წერეთელი 1862: წერეთელი ა. „ფარისეველი" პოემიდან „რუსეთუმე". „ცისკარი", №16, 1862.

წერეთელი 1886: წერეთელი ა. „გორგასლანის სიმღერა". გაზ. „ივერია", № 238, 1886.

წერეთელი 1893: წერეთელი ა. „სალამური აკაკის ლექსთა კრება" (შემდგენელი კირილე ლორთქიფანიძე). ქუთაისი 1893.

წერეთელი 1897: წერეთელი გ. „სხვადასხვა ამბები". ჟ. „კვალი", № 32, 1897.

წერეთელი 1899ა: წერეთელი ა. „ვახტანგ გორგასლანს". ჟ „აკაკის თვიური კრებული", №5, 1899.

წერეთელი 1899ბ: წერეთელი ა. „სულიკო და სხვა ლექსები აკაკისა". თბ.: 1899.

წერეთელი 1912: წერეთელი ა. ჩემი ნაწერები. წიგნი I (გამოიცა იაკობ მანსვეტაშვილის საფასით). თბ.: 1912. **წერეთელი 1940:** წერეთელი ა. თხზულებანი. სრული კრებული შვიდ ტომად. ტ. III. ი. გრიშაშვილის რედაქტორობით. თბ.: სახელმწიფო გამომცემლობა. 1940.

წერეთელი 1956: წერეთელი ა. თხზულებათა სრული კრებული თხუთმეტ ტომად. პოემები. ტ.V (ტომის რედაქტორი ი. გრიშაშვილი). თბ.: საქართველოს სსრ სახელმწიფო გამომცემლობა, 1956.

ხელნაწერები:

აკაკის ფონდი №83: ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი აკაკის ფონდი №83 ფ. 63რ.

ლორთქიფანიძე Q 974: აკაკის ავტოგრაფული კრებული Q 974. ქუთაისის სახელმწიფო მუზეუმი, კირილე ლორთქიფანიძის ფონდი 2173.

Juli Gabodze

Historical Anachronism and Self-Repetition (towards defining the place of some of Akaki's poems)

Summary

Keywords: Akaki, Gorgasali, artistic method, passage.

A historical theme occupies an exceptional place in Akaki's creative activity. Perhaps it is difficult to find elsewhere so many historical, mythological or folk heroes as they occur in Akaki's creative works. Akaki even devoted some of his works particularly to them: Tornike Eristavi, Patara Kakhi, Bagrat the Great, Tamar the Sly, Natela, Vakhtang Gorgasali, Bashi-Achuki, Andrew the First Called, Saint Nino, Medea, and others the list of which will take us far.

Particular interest to this subject matter is due to Akaki's wish to remind the Georgians "who we have been", "what we are today" and what path we must choose in future. To highlight the main idea in some cases he even breaks the chronological frames of the events for which he was even blamed for ignorance of history. In 1897 in journal "Kvali" #32 in anonym review Giorgi Tsereteli labeled the events rendered in the poem Natela as "historical anachronism". However, it should be mentioned that for emphasizing the main idea Akaki was more interested in figurative link between reality and imagination than in detailed chronological observance of the events. Moreover, the poet sometimes did not avoid repetitions, offered the readers his thoughts using various genre forms: in verse, prose, dramatic plays, satirical articles, fables and publicist

letters.

In our opinion, the so-called historical anachronism, self-repetition and presentation of the idea through various genre works are artistic methods by which the poet emphasized the central idea to which he returned over and over again. An analogy was drawn with Baratashvili's poem The Fate of Georgia, in which historical anachronism can be found.

It is still undefined the place of two verses **"To Vakhtang Gorgaslan"** and untitled "...**raise the hero of heroes**" which are considered the extracts from the poem ***Gorgaslani*** by Iosif Grishashvili who published them in the section of variants and extracts in the volumes of the poem (Akaki, 1940 and Akaki, 1956: 351, 352).

In 1886 Akaki devoted a poem to the King Vakhtang entitled "The Song of Gorgaslan". In 1899 Akaki again returned to the theme of Gorgasali, and published an extended verse under the title "To Vakhtang Gorgaslan" in "Akaki's Collection (#5). After this, he wrote the poem "Gorgaslani", which was published in the book I of Akaki's *My Writings* published in 1912.

This work surveys the directions of plot and idea of the mentioned verses and poems. Conclusion was made that variational differences existing between them were caused by changing attitudes in poet's world outlook. On this basis it is concluded that the poem "To Vakhtang Gorgaslan" is definitely not an extract from Gorgaslani's poem. It is an independent verse and must be published separately in appropriate volume. The second verse ("Raise the hero of heroes!") is also an independent work. Proceeding from its different ideas it can be supposed to be written earlier than poem, therefore it should be granted wide date – before 1912.

თამაზ ჩხენკელი

ყოველთა განმკითხველი ჟამი

(სარგის ცაიშვილი)

სარგის ცაიშვილი, როგორც ძველნი იტყოდნენ, ქვეყნიერი კაცი იყო, ამ სოფლის კაცი. მას უყვარდა თავისი ოჯახი, თავისი სოფელი, თავისი ნათესავები და მეგობრები, თავისი საქმე. პირველობა და თავკაცობაც უყვარდა და ამის ძალაც შესწევდა. მაგრამ ბევრისთვის უცნობია, თუ როგორ იცოდა მან სხვაზე ზრუნვა, ხელის გამართვა, მხარში ამოდგომა და თავდადება არა მარტო მ ა ხ ლ ო ბ ლ ი ს ა თ ვ ი ს, არამედ შორეულისათვისაც, ისეთი კაცისათვის, რომელიც შემთხვევით შეყრია და შეყვარებია.

თავისი ხანგრძლივი მეცნიერულ-ლიტერატურული მოღვაწეობის მიუხედავად, ექსტრავერსიული ბუნების პიროვნებად იყო ცნობილი, და ამ შთაბეჭდილებას გარკვეული საფუძველი ჰქონდა: სტუდენტობისას კრივით იყო გატაცებული, სიჭაბუკეში სახელგანთქმულ მთამსვლელს, ამ საქმეში თავის განუყრელ მეგობართან ჯუმბერ მეძმარიაშვილთან ერთად, დიდი სახელი ჰქონდა მოხვეჭილი. მომლხენი იყო, სადაც უნდა ყოფილიყო – მარჯვე სიტყვის მთქმელი, ხელგაშლილი მასპინძელი და გულითადი მეგობარი. თავისი ჯიშიანობითაც გამოირჩეოდა: ათლეტური აღნაგობის კაცი იყო, ლამაზი და ტანადი, გაუბზარავი სულის პატრონი, რის გამოც სიყმაწვილეში ანტიკურ ბავშვს ვეძახდით („ანტიური გზა აირჩიე მორწმუნე ბავშვო“).

არც ახალგაზრდობაში და არც შემდეგ, სულ ბოლო დღეებამდე, არ სჩვეოდა ამიკოშონობა, სენტიმენტური დაჩივლება, თავის სატკივარზე ლაპარაკი. ამიტომ ბევრისათვის გამოუცნობი რჩებოდა მისი შინაგანი ბუნების ზოგი ღრმად ინტიმური მხარე, რასაც ძალზე იშვიათად თუ გაამჟღავნებდა. მე მინდა ვთქვა, რომ ამ ძლიერი ნიშატის კაცმა, სწორედ იმიტომ რომ ძლიერი იყო, სულის უნაზესი გამოვლინება იცოდა... ოთხი წლის წინ ზაფხულში დამირეკა, ვისაუბრეთ და მოულოდნელად, მცირე პაუზის შემდეგ მითხრა, – ჩაიწერე! – და ტელეფონით გამანდო ეს ლექსი, ლექსი-ანდერძი, რაზეც შემდეგი შეხვედრებისას არც ერთს სიტყვა არ დაგვიძრავს. ამ ლექსს ტაბუ ედო, რადგან ამ დღისთვის იყო დაწერილი, ამიტომ ეძღვნება ძეს.

აი, ეს ლექსიც.

ვუძღვნი ჩემს ძეს

უსასრულო წელთა მსვლელობაში ჩვენ ერთნი ვიყავით,
ერთარსებად შენივთებულნი,
და ამ უცნობ ტვირთს
ასეთი სიჯიუტით ეზიდებოდნენ ჩვენი წინაპრები.

და იქნებ მართლა ბრალი მიმიძღვის,
რომ დაგასწარი იოტის წამისად,
რომ მარტო მოვწყდი მარადისობას
და წუთისოფლის დღის სინათლე ადრე ვიხილე.

და ახლა ჩვენ თითქოს უცხონი ვართ,
წარმავლობის უნდობარი ზღუდე გვაშორებს.
საკუთარ ნაჭუჭში გამომწყდეულთ
აღარც გვესმის ერთმანეთის ხმა,
თითქოს ერთად არ მოვილტვოდით საუკუნეთა სილრმიდან...

რაღა აღადგენს აწ დარღვეულ სულთა კავშირს?
რა გადალახავს ულმობელ საზღვარს,
თუ არა ისევ უჟამო ჟამი –
ყოვლის შემძლე მარადისობა,
ერთარსებად კვლავ მიქცევის გარდუვალობა!

საშინელია, მაგრამ მართალი თქვა, მართალი თქვა თავისი მეგობრების მიმართაც: „რაღა აღადგენს აწ დარღვეულ სულთა კავშირს? რა გადალახავს ულმობელ საზღვარს, თუ არა ისევ უჟამო ჟამი – ყოვლის შემძლე მარადისობა“...

* * *

ერთხელ, სტუდენტობისას, სარგისმა მამამისის ოთახში შემიყვანა; რაღაც უნდა ეჩვენებინა: პატარა ოთახი იყო, დასავლეთისკენ გაჭრილი ფანჯრით. წიგნის თაროებისგან დაუკავებელი კედლები სურათებით იყო დაფარული, ჩვენი მარად ღირსსახსოვარი ადამიანების სურათებით. გვიან გავიცნობიერე: ეს იყო ძველებური ყაიდის ქართველი მოღვაწის სამუშაო ოთახი, ისეთი მოღვაწისა, რომლის უპირველეს ნიშანს დიდ წინაპართა თაყვანისცემა და ერთგულება გამოარჩევდა. სოლომონ ცაიშვილი მათ კვალში ჩამდგარი კაცი იყო: უპრეტენზიო მკვლევარი და მამულიშვილი, შესაძლოა ამის გამოც, მას პირადი მეგობრობა აკავშირებდა თედო სახოკიასთან, რომელიც მე და სარგისის სხვა მეგობრებსაც არაერთხელ გვინახავს სოლომონ ცაიშვილის ოჯახში.

ჩვენი სიჭაბუკის გარიჟრაჟზე აქ ხშირად იმართებოდა წვეულებანი, სადაც თავს იყრიდა თბილისელი ჭაბუკების ერთი წრე. ზოგჯერ აქ გამოჩნდებოდა ქართული ჩოხით და ქამარ-ხანჯლით გამოწყობილი ლამაზი, ბრგე ბერიკაცი ილიკო ჯაყელი. სუფრას თითქმის ყოველთვის ამშვენებდა თამარიკა ერისთავი თავისი მომხიბლავი გარეგნობითა და უტკბილესი სიმღერებით, თუმცა ჩვენ „საკუთარი“ მომღერალიც გვყავდა, თემო ნაცვლიშვილი, რომელმაც სწორედ იმ ხანებში შექმნა ცნობილი სიმღერა ანა კალანდაძის ლექსზე. გიტარის აკომპანემენტზე აქ გალაკტიონის და სარგისის მეგობარი პოეტების ლექსებიც ითქმებოდა და ზოგჯერ მცირე სუფრა ახალგაზრდულ სიმპოზიუმს ემსგავსებოდა. მახსოვს, ერთხელ ბატონი სოლომონი, რომელიც თავისი თანდასწრებით არ გვანებივრებდა, ჩვენთან შემოვიდა და გვითხრა: თუ მეტყვით, ყმაწვილებო, რომელმა ქართველმა მეფემ იპოვნა დიდი განძიო. ოცი წლის მოქეიფე ბიჭებისთვის, იმ დროის კვალობაზე, ეს კითხვა მაინცდამაინც იოლ გამოცანას არ წარმოადგენდა. მაგრამ ერთ-ერთმა ჩვენგანმა იხსნა სუფრის ღირსება.

ეს კაცი სამოცისაც არ იყო, რომ გარდაიცვალა. ჩვენ უკვე გადავლახეთ ეს ასაკი, რა თქმა უნდა, მაშინ არ ვთვლიდით, რომ ის ახალგაზრდა იყო. „მამა“ არასოდეს არ არის შვილებისთვის „ახალგაზრდა“. მის კუბოს რომ მივყვებოდი, ჩემდა გასაოცრად წყნარი, უცნაური გალობა მომესმა. ეს იყო ტრადიციული მეგრული გალობა, რომლითაც მას უკანასკნელ გზაზე აცილებდნენ თანასოფლელი მანდილოს-

ნები... ახლა, როცა ვიხსენებ ამ ოჯახში გატარებულ სიჭაბუკის დღეებს, მაგონდება როგორ ვნახე ერთხელ თავის ოთახში ფანჯარასთან მდგარი სოლომონ ცაიშვილი, რომელიც დასავლეთის დაფიონს გაჰყურებდა. იქნებ მაშინ ის იგონებდა თავის სოფელს, ცაიშის შესანიშნავ ეკლესიას, სადაც მისი მამა-პაპანი განისვენებდნენ. და ბავშვობის იმ პირველ შთაგონებას, რომელმაც იგი თავისი სულიერი წინაპრების ერთგულ მეგზურად აქცია.

* * *

მიკვირს, სარგისი ცოცხალთა შორის რომ აღარ არის, იმდენად სავსე იყო სიცოცხლით, ქმედითი ძალებით და ენერგიით. საიმედო კაცი იყო ყველასთვის, ჩემთვისაც. მისი დაუღალავი აქტიურობა ცხოვრების ყველა სფეროში ზოგჯერ მაღიზიანებდა. მაგრამ გაყუჩებაც იცოდა. გაყუჩდებოდა რაღაცნაირად. და მეგობრულ სუფრაზე ხანდახან სიტყვაში საკუთარი თავის მიმართ სევდიან ყვედრებას გამოურევდა. კაი ხნის წინათ კახეთის გზაზე ხელმარცხნივ პატარა სერზე ნანგრევს რომ ჩავუარეთ, ხალისიანი საუბრის შემდეგ, მოულოდნელად მითხრა: რომ მოვკვდები, აქ დამმარხეთო. და გაყუჩდა. ასეთ „ლირიზმს“ იშვიათად გამოურევდა, მაგრამ ვიცოდი, რომ გულის სიღრმეში ასეთი იყო. ამ ლაღ და ხალისიან კაცს ბევრი ელდა დასცემია თავს: შინაურთა სიკვდილი, მერე – სრულიად მოულოდნელად – ინფარქტი. ვერ ეგუებოდა ამას. არ იმჩნევდა, ვითომ არაფერი მომხდარიყოს. და გარეშე კაციც ვერაფერს შეატყობდა.

ისეთ ნადიმზე, სადაც საქართველოს სადღეგრძელო უაზროდ შეისმებოდა, რეპლიკას ისროდა: ჰოი, ქართველნო, ნამდვილ კახელნო, და ამ ინვერსიაში მძაფრი ირონია იყო გარეული. ეს მისი მუდმივი რეაქცია იყო. თვითონ კარგად იცნობდა საქართველოს. დავლილი ჰქონდა მისი ყველა რეგიონი და ყველგან შინაურად გრძნობდა თავს. გასაოცებელი ის იყო, რომ სპეციფიკური ფრაზეოლოგიაც ჰქონდა შეთვისებული, რასაც ამერ-იმერის სხვადასხვა კუთხეში ყოფნისას საუბარში ბუნებრივად ჩაურთავდა ხოლმე ისე, რომ იქაური გეგონებოდა.

სარგისთან ერთად მრავალგვარ სიტუაციაში მოვხვედრილვარ და საინტერესო რამეც მინახავს. ერთხელ, ზაფხულში, ჩვენი მეგობრის დამიანე ალანიას (მისი თანასოფლელის) მამის ორმოცზე წავედით ჩემი მანქანით. ლიხს რომ გავცდით, თვითონ მიუჯდა საჭეს და თუმცა სულ მამტყუნებდა ჩქარა დაგყავს მანქანაო, სწორედ ამ სიჩქარის გამო გაგვაჩერა ინსპექტორმა. საბუთებს რომ მისინჯავდა, უცებ მკითხა: შენი საბუთები რად მინდა, მძღოლი მოვიდესო. სარგისი უკვე მოდიოდა. მასაც გაუსინჯა საბუთები: ოჰ, აკადემიკოსი ყოფილხარო და გაკვირვებულმა მე შემომხედა: კი, ასეა, შოფრებად აკადემიკოსები ამყავს-მეთქი. ვიცინეთ. ვუთხარით ვისთანაც მივდიოდით და გაგვიშვა.

ალვანში მის ნათლულებთან, ციხელიშვილებთან ყოფნისას ცხრაკარას ეკლესია მოვინახულეთ. კედლის მხატვრობა გვიან განახლებული ჩანდა, მკაფიო და ფერსავსე იყო. საკურთხევლის ზემო ნაწილში ასომთავრულ „დონს“ მოკარი თვალი. ეს იყო დიონისე არეოპაგელის და მის გვერდით (თუ არ ვცდები) მაქსიმე აღმსარებლისა და იოანე დამასკელის ფრესკა. თვითონ სარგისს ტაძრის ბნელ ნაწილში წმიდა სარგისის ფრესკა ენახა, რითაც დიდად გახარებული ჩანდა: წმინდანის სეხნია ვყოფილვარო.

ხშირად მიფიქრია: თუ ლიტერატურათმცოდნეს თვითონ არა აქვს ლიტერატურული ნიჭის ნატამალი, რა ფასი უნდა ჰქონდეს ნაწარმოების მისეულ ანალიზს?

უკანასკნელ ორიოდ ათწლეულში ამერიკისა და ევროპის მწერლების უმეტესობა ჰუმანიტარული დარგების სპეციალისტების წრეებიდან ყოფილა თურმე გამოსული. ეს რომ წავიკითხე – არ გამკვირვებია. სწავლული, რომელსაც ძალუძს „ემპირიული კრეტინიზმის“ გადალახვა, თვითონ იმსჭვალება იმ დარგის სულით, რისი მცოდნე და მკვლევარიცაა. გასაგები მიზეზების გამო, ჩვენში ეს შეიძლება უფრო მკვეთრად გამოვლინდეს. და თუმცა ლექსის დაწერა არ ნიშნავს პოეზიის შექმნას, მით უმეტეს, ძნელი წარმოსადგენია, პოეზიის მკვლევარმა ლექსის დაწერა ვერ შეძლოს, თუ ის ნიჭით ცხებული სპეციალისტი და დახვეწილი კულტურის კაცია. უფროსი თაობიდან კონა გიგინეიშვილის შესანიშნავი ლექსი წამიკითხავს, ვალერიან გაფრინდაშვილის სტილში დაწერილი (ეს პოეტი ჰყვარებია ბატონ კონას). ახალგაზრდობაში კარგ ლექსებს წერდნენ გურამ ასათიანი და თენგიზ ბუაჩიძე. ახლახან ლექსური თარგმანები გამოაქვეყნეს ირაკლი სურგულაძემ და რეზო სირაძემ.

1976 წელს, შემოდგომის ერთ მშვენიერ დღეს სარგისთან ვარ. ის თავის მაგიდას უზის. ვაბოლებთ. ლექსი მინდა წაგიკითხო, – მეუბნება. რა ლექსი, ვისი? ერთი სამხრეთამერიკელი პოეტის ლექსი ვთარგმნეო. მოუთმენლობამ შემიპყრო. ლექსი თარგმნე? მიდი, გისმენ!... პირველივე სტრიქონებიდან დავეჭვდი, მერე „კარავი“ რომ ახსენა, ეს ეჭვი გამიმტკიცდა, ლექსი რომ დაამთავრა უკვე სრულიად დარწმუნებულმა შევუტიე: შენი ლექსია, ნუ მაბითურებ!

ზოგჯერ მაგონდება იმ წუთში მისი ოდნავ გაოცებული და ჩაფიქრებული სახე. არ მაკვირვებს, კარგი ლექსი რომ დაწერა. უფრო ის არის საკვირველი, ასე ზუსტად რომ გამოხატა თავისი სათქმელი, მოკვდავი კაცის გულში დავანებული მარადიული კაცის სათქმელი...

ოთახს აწვება ღამის ნისლი
და სიმძიმილი,
აწ მარტო შთენილს აღარ მტოვებს
ჩუმი ტკივილი.
ყოველთ მშუსვრელი, ნაღვლიანი
დღეების წყება
მოიწევს ჩემკენ შემპარავად,
ვით ნაცვალგება...
იქნებ პირიქით, მე დავიძარ,
დავგმე კარავი,
ნაღვლიან დღეებს ვეგებები
ფიქრით მზარავით.
ბნელი კი მოდის უსასრულოდ
ჟამთ უბრუნველი,
არსთა ყოველთა განმკითხველი
და დამთრგუნველი.

P.S. უკანასკნელად რომ ვნახე, კარგად გამოიყურებოდა. თავის ავადმყოფობაზე სიტყვა არ დაუძრავს. „რაინდის“ ეტიმოლოგიაზე ლაპარაკობდა. გვიანდელი სიტყვა არისო. რაღაც საბუთისთვის მიეგნო. გიულიმ და სარგისმა გამომაცილეს. უკვე კიბეზე ჩავდიოდი, რომ ჩამომძახა: გურამ რჩეულიშვილზე მოგონებას რომ დამპირდი, ერთ კვირაში მომიტანეო. ეს იყო ჩემთვის თქმული უკანასკნელი სიტყვა.

1993 წელი.

სარგის ცაიშვილი

პოეტი და მამულიშვილი

ძველი საქართველოს დიდ მოღვაწეთა შორის ვახტანგ მეექვსე ერთ-ერთი ყველაზე ტრაგიკული ფიგურაა.

ბუნებამ იგი ტალანტით, გონიერებითა და საქვეყნო საქმისათვის აგრერიგად საჭირო ენერგიით უხვად დააჯილდოვა. „ქვეყნის უფროსი ავის დამშლელი ხამს და ამად დავშვერ", წერდა იგი თავის ერთ ნაშრომში და, მართლაც, ზემოჩამოთვლილ ღირსებებს ამშვენებდა სამაგალითო ზნეობრივი სისპეტაკე და თავის დროისათვის ამაღლებული იდეალებისაკენ სწრაფვა.

მაგრამ მკაცრი ისტორიული სინამდვილე (თუ გნებავთ, ბედის ირონია) ყოველ ფეხის ნაბიჯზე ამსხვრევდა პოეტის კეთილშობილურ ზრახვებს. ისინი კი პირველ რიგში ისევ და ისევ მშობლიური ქვეყნის საკეთილდღეოდ იყო მიმართული. „ჩემი ჭირი ქვას ჰქონებოდა დაადნობდა, ჩემი ფიქრი და ნაღველი ზღვის ალაგს აავსებდა", — ნათქვამია მის ერთ ცნობილ ანდერძში. მან პირად ცხოვრებაში იწვნია ბედის დარტყმების ულმობელობა, თუმცა, როგორც ეს სულით ძლიერ პიროვნებათ ახასიათებთ, ბოლომდე შეინარჩუნა შეუდრეკელი ნება და ერთხელვე დასახული იდეალებისადმი ერთგულება.

მაგრამ ყველაზე დიდ უმადურობას ჩვენ მაშინ ვიჩენთ, როცა ამა თუ იმ მოღვაწის შეფასებისას ძალზე კონკრეტული შედეგებით ვიფარგლებით და არ ვითვალისწინებთ უფრო ფართო მასშტაბის ისტორიულ მოვლენებს. მთავარია არა ცალკეული ეპიზოდური მარცხი, არამედ მომავლისაკენ მიმართული ისტორიული ალღო, რომელიც შეჭირვებაში მყოფი ქვეყნისათვის სწორ ისტორიულ პერსპექტივას სახავს.

სწორედ ამ ტიპის მოღვაწეა ვახტანგ მეექვსე და ასეთივე კრიტერიუმით უნდა მივუდგეთ მისი დიდი საქმიანობის შეფასებასაც.

პოლიტიკურ ასპარეზზე ვახტანგ მეექვსე ურთულესი დილემის წინაშე აღმოჩნდა. ოდესღაც უძლიერესი და მაღალი ცივილიზაციის ქვეყანა ფიზიკური და სულიერი გადაგვარების მიჯნაზე იდგა. ეს პროცესი ყოვლისმომცველი ჩანდა. ფაქტია ისიც, რომ ჩვენი ერის კულტურული დონე ამ ხანებში ძალზე დაქვეითდა, ხოლო შემოქმედების კერაში ცეცხლი ოდნავღა ღვიოდა. შინაგანი ტკივილებით დასნეულებულ ქვეყანას, რომელიც დავით გურამიშვილმა უკუღმართად გადახნულ მინდორს შეადარა, გზას უხშობდა მძიმე პოლიტიკური გარემოცვა.

ხსნის გზა საძიებელი და მოსაჩხრეკი იყო.

ასეთ რთულ ვითარებაში ვახტანგ მეექვსეს განსაკუთრებული მისიის შესრულება ხვდა წილად. გონიერ მეთაურს გარჯა არ დაუკლია, რომ ეროვნული კატასტროფისაგან ეხსნა თავისი ქვეყანა. ფაქტია, რომ „სინათლის სხივის" მაძიებელთა შორის ვახტანგმა ერთ-ერთმა პირველთაგანმა სცადა საშინელი უკუნის გარღვევა. მისი დავიწყება დიდი უსამართლობა იქნებოდა.

არჩევანი სწორი და პერსპექტიული იყო. მაჰმადიანური გარემოცვა, კერძოდ, კი სპარსეთისა და თურქეთის (რომლებიც თავის მხრივაც პოლიტიკურსა და კულტურულ ჩიხში იყვნენ მოქცეულნი) დამთრგუნველი ზეგავლენა დაღუპვას უქადდა

ქვეყანას. ვახტანგმა კურსი ახალი ცივილიზაციის ქვეყნებზე აიღო, თუმცა ეს გზაც ძნელად სავალი და ეკლიანი აღმოჩნდა.

დასავლეთ ევროპასთან რეალური კავშირის ძიება იმ ხანად ნაადრევი გამოდგა (საკმარისია აქ გავიხსენოთ ვახტანგისავე თაოსნობით სულხან-საბას ევროპაში დიპლომატიური მოგზაურობის შედეგები), მაგრამ ეს ნაბიჯები უნდა გადადგმულიყო და ვახტანგმა გადადგა კიდეც. თუ პოლიტიკურად ეს ლტოლვა მაშინ მარცხით დამთავრდა, კულტურის თვალსაზრისით მან მაინც ნაყოფი გამოიღო, რამაც თავისი კვალი დაამჩნია ვახტანგისა და მის თანამებრძოლთა შემდგომ კულტურულ-საგანმანათლებლო მოღვაწეობას.

სრულიად ბუნებრივია, რომ ამის შემდგომ ვახტანგმა უშუალო წინამორბედთა მსგავსად (თეიმურაზი, არჩილი) ბოლოს და ბოლოს რეალურ მოკავშირე ძალად ისევ და ისევ ერთმორწმუნე რუსეთი მიიჩნია და, როგორც ცნობილია, ამის შემდეგ ქვეყნის მეთაურის პოლიტიკური ნაბიჯები ნიადაგ აქეთკენ იყო მიმართული.

ყოველი ახალი ნაბიჯი, ეს ისტორიული ჭეშმარიტებაა, ყოველთვის გარკვეულ რისკთანაა დაკავშირებული. ვახტანგიც გაბედულად წავიდა ამ რისკზე. წმინდა გიორგივით იგი განრისხებულ ვეშაპთა (გურამიშვილის მეტაფორაა) პირისპირ აღმოჩნდა.

მსოფლიო პოლიტიკურ ძალთა გადაადგილებამ რუსეთსა და მის სახელოვან მეთაურს, პეტრე პირველს, იმჯერად ხელი ააღებინა აღმოსავლეთის პრობლემებზე, რომელთაც ვახტანგი საკუთარი ქვეყნის ინტერესებსაც უკავშირებდა.

მარცხი გარდუვალი იყო, თუმცა ვახტანგი მაინც იმედიანად შესცქეროდა მომავალს. ამით უნდა აიხსნას მრავალრიცხოვანი ამალით რუსეთში გადასვლა, რათა ერთობლივი ძალით კვლავ შემოებრუნებინა ჩვენი ქვეყნის ისტორიის ჩარხი.

ჩვენთვის ამჟამად კარგად ცნობილმა ფაქტორებმა ფრთები შეაკვეცა ვახტანგის ზრახვებს და მისი პირადი ცხოვრებაც ტრაგიკულად დასრულდა. პოლიტიკურ ასპარეზს ჩამოცილებულმა დიდმა მამულიშვილმა შორეულ ასტრახანში ჰპოვა სამუდამო განსასვენებელი.

მაგრამ არც ამ შემთხვევაში უნდა დავივიწყოთ მთავარი. ვახტანგის პოლიტიკური ორიენტაცია უცთომელი გამოდგა, რაც საქართველოს ისტორიულმა ცხოვრებამ საბოლოოდ დაადასტურა.

მაგრამ რაც ითქვა, ვახტანგისა და მის თანამებრძოლთა მოღვაწეობის მაინც ერთი მხარეა. მათ კარგად ჰქონდათ შეგნებული უმთავრესი რამ: ოდენ გარეშე ძალებზე დაყრდნობით ეროვნული აღორძინება იმთავითვეა განწირული.

აღორძინება ცხოვრების ყველა სფეროს უნდა შეხებოდა და თანამედროვეთა თვალში ყველა ამ საქმიანობის მოთავედ ვახტანგი იყო მიჩნეული. ეს რომ ასეა, ამაზე მეტყველებს ამავე ხანებში შექმნილი ერთი ლექსი (იგი გივი თუმანიშვილს მიეწერება), რომელიც ვახტანგის ეპიტაფიის სახელითაა ცნობილი. ლექსში, რომელიც ჩვენ დავით აღმაშენებლის ცნობილ ეპიტაფიას გვაგონებს, ამომწურავად არის დახასიათებული ვახტანგ მეექვსის მოღვაწეობის მრავალმხრივობა.

გასაგები მიზეზების გამო, აღორძინებისაკენ მიმართული საქმიანობა, უწინარეს, სულიერი კულტურის სფეროს შეეხო. ვახტანგის გარშემო შემოკრებილი ერთი მუჭა სწავლულთა შემართება, მართლაც რომ სამაგალითოა. მიუხედავად ვახტანგის ხანმოკლე მეფობისა, შედეგები განსაცვიფრებელი აღმოჩნდა. აი, რა ნაყოფი მოაქვს ერთსულოვნებასა და დაუოკებელ მიზანსწრაფვას. ეს ისეთი გაკვეთილია, რომელიც ნიმუშად გამოადგება ყველას, ვინც კი ხალხის სამსახურს გაიხდის საკუთარი მოღ-

ვაწეობის უმაღლეს მიზნად.

საკმარისია აქ დავასახელოთ სულხან-საბას დიდებული ლექსიკონი, რომელსაც ვახტანგმა ასე მოხდენილი სახელი „სიტყვის კონა“ უწოდა. სულხან-საბამ ღირსეულად გაასრულა საშვილიშვილო საქმე და თავის ხალხს უძვირფასესი საუნჯე უანდერძა. იგი სანიმუშოა არა მხოლოდ უნიკალური ლექსიკით, როგორც ამას მართებულად შენიშნავს არნოლდ ჩიქობავა, არამედ ლექსიკოგრაფიის ზოგადი საკითხების გაგების მიხედვითაც საბას ლექსიკონი უფრო მაღლა დგას, ვიდრე იმდროინდელი ფრანგული აკადემიური სალექსიკონო შრომები.

სულხან-საბა მარტო არ ყოფილა ქართულ სიტყვასთან ამ შეუპოვარი ჭიდილის ჟამს. მას საგანგებოდ აღვნიშნავ, რადგან ეს იყო მაშინდელი ეპოქის სწავლულთა მუშაობის სტილი, სხვებთან ერთად მას, პირველ რიგში, შველოდა და უმშვენებდა მხარს მისივე მოწაფე და უახლოესი თანამშრომელი ვახტანგ მეექვსე, რომელმაც დიდი ღვაწლი დასდო ლექსიკონის სრულყოფის საქმეს (განსაკუთრებით ჩვენში შემოსული აღმოსავლური ლექსიკის განმარტებაში, რის უბადლო მცოდნეც ვახტანგი იყო).

მაშინდელ სწავლულთა ეროვნული თვალსაზრისის მაღალ დონეზე მეტყველებს ის ფაქტიც, რომ წორედ ამ დროს სისტემაში იქნა მოყვანილი ქართული ისტორიოგრაფიის ისეთი უნიკალური ძეგლი, როგორიცაა „ქართლის ცხოვრება“. ვახტანგის თაოსნობით მომუშავე სწავლულთა კომისიის დამსახურებაა არა მხოლოდ ის, რომ „ახალ ქართლის ცხოვრებაში“, როგორც შემდეგში ეწოდა მათ ნამუშევარს, საქართველოს ისტორია მოტანილია უახლოეს ხანებამდე, არამედ ძველი ტექსტების დამუშავების დროს მკაცრი მეცნიერული მეთოდების მომარჯვება. მუშაობა წარმოებდა წყაროთა შესწავლა-შეჯერების საფუძველზე, მართლაც, ამჟამად გარკვეულია, რომ „ახალ ქართლის ცხოვრებაში“ შემატებული და აღდგენილი ყოველი ეპიზოდი დამყარებულია ძველ ქართულ ისტორიოგრაფიულ წყაროებზე, რომლებიც მათ მიერვე იყო მოძიებული და გამოვლენილი.

რასაკვირველია, უნდა ვივარაუდოთ ისიც, რომ ვახტანგისავე შთაგონებით შესრულდა მისივე ვაჟის ვახუშტის გრანდიოზული ისტორიოგრაფიული ნაშრომი „აღწერა სამეფოსა საქართველოისა“, რომელიც, სულხან-საბას ლექსიკონის მსგავსად, ქართული მეცნიერული აზრის უმაღლესი გამოხატულებაა.

ვახტანგის მოღვაწეობის დიდ ეროვნულ მასშტაბზე მიუთითებს მის მიერ საქართველოში პირველი სტამბის დაარსება (დღეს კარგად არის ცნობილი, თუ რა ბრძოლისა და სისხლის ფასი დაჯდა ამ საქმის ბოლომდე გასრულება). შეიძლება ყველამ არ იცოდეს ეს ფაქტი, რომ მთელ ახლო აღმოსავლეთში (მათ შორის, ისეთ დიდ ქვეყანაში, როგორიც სპარსეთია) იმ ხანად ეს იყო პირველი დაზგური სტამბა, რაც თავისთავად ადასტურებს ქართული კულტურის დაწინაურებისათვის ვახტანგის ზრუნვის ხასიათს.

ვახტანგის სტამბაში დაიბეჭდა ბევრი უნიკალური წიგნი, რომელთაგან დიდი ნაწილი სასწავლო-აღმზრდელობითი დანიშნულებისა იყო. პირველი ქართული სტამბის მნიშვნელობას განუზომლად ზრდის ის ფაქტი, რომ აქ პირველად ბეჭდურად გამოქვეყნდა ქართული პოეტური კულტურის გვირგვინი, შოთა რუსთაველის უკვდავი „ვეფხისტყაოსანი“.

ვახტანგს ღრმად ესმოდა ამ ნაბიჯის პასუხისმგებლობა (მანამდე, როგორც ცნობილია, „ვეფხისტყაოსანი“ ხელნაწერების სახით ვრცელდებოდა) და ყველაფერი ილონა, რათა როგორც მხატვრულად, ისე მეცნიერული თვალსაზრისით წიგნი შესა-

ფერ დონეზე გამოსულიყო.

მეცნიერების დღევანდელ ეტაპზე გარკვეულია ვახტანგისეული „ვეფხისტყაოსნის“ ძირითადი თავისებურებანი. ეს არის პოემის პირველი მეცნიერულ-კრიტიკული გამოცემა (Editio princeps), ხოლო მისმა რედაქტორმა სამართლიანად დაიმსახურა პირველი რუსთველოლოგის საპატიო სახელი.

მართალია, ვახტანგს არ მოუცია „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტის ისტორიის რამდენადმე სრული სურათი და შემოიფარგლა ოდენ ტექსტის გამოცემის ამოცანებით, მაგრამ ვიმეორებ, მისი ეს ცდა თავის დროისათვის არაჩვეულებრივად წინ გადადგმული ნაბიჯი იყო, და, როგორც ცნობილია, ვახტანგის გამოცემამ შემდეგშიც ღრმა კვალი გაავლო „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტის შესწავლის საქმეს. უფრო მეტიც, ზოგ შემთხვევაში მომდევნო გამოცემათა ტექსტი (განსაკუთრებით ეს ითქმის მე-19 საუკუნის გამოცემებზე) თავისი ღირსებებით ვერც კი შეედრებიან პირველი რუსთველოლოგის მიერ გამოცემულ „ვეფხისტყაოსნის ტექსტს (1712 წლის გამოცემის აღდგენას დიდი ამაგი დასდო ჩვენმა სახელოვანმა მეცნიერმა აკაკი შანიძემ).

უნიკალურია ვახტანგის ნაშრომიც („თარგმანი პირველი წიგნისა ამის „ვეფხისტყაოსნისა“), რომელიც მან 1712 წლის „ვეფხისტყაოსნის მისეულ გამოცემას დაურთო. იგი აქ პოემის შესავლის რიგ მტკივნეულ საკითხს ეხება. განსაკუთრებით კი საყურადღებოა მკვლევარის იდეოლოგიური პოზიცია, რომლითაც „ვეფხისტყაოსანი“ წარმოდგენილია ქრისტიანულ კულტურაზე დაფუძნებულ ჰუმანისტური და აღმზრდელობითი მიმართულების დიდებულ პოეტურ ქმნილებად.

ვახტანგმა აგრეთვე მარჯვედ გამოიყენა სულხან-საბასთან ერთობლივი სალექსიკონო მუშაობის დიდი გამოცდილება და ახსნა პოემის არაერთი საცილობელი სიტყვა. ვახტანგ მეექვსემ ამით სათავე დაუდო „ვეფხისტყაოსნის“ ლექსიკის შესწავლას და მთელი მიმდინარეობანიც კი შექმნა ამ მიმართულებით.

დღეს, როცა კიდევ ერთხელ ვახსენებთ დიდი მამულიშვილის უკვდავ საქმეებს, შეუძლებელია არ აღინიშნოს მისი დიდი ღვაწლი ქართული იურიდიული მეცნიერების აღორძინებაში, რის გამოც მას, ასევე სამართლიანად, ვახტანგ სჯულმდებლის სახელი ეწოდა. ცნობილია აგრეთვე მისი გატაცება საბუნებისმეტყველო დარგებით. აქაც იგი, ხშირ შემთხვევაში, გაუკვალავი გზით მიდიოდა.

მაინც ყველაზე მნიშვნელოვანი ის არის, რომ ამ საქმიანობის უმთავრესი ნიშანი განმანათლებლური ხასიათისაა. გასაგებია ისიც, თუ რა მიზნებს ისახავდა იგი. პოლიტიკურ ბრძოლასთან ერთად, ვახტანგი, სულხან-საბა და მისი თანამებრძოლები ამ გზით ცდილობდნენ ისტორიული უკუღმართობის გამო ჩვენი ხალხის მთვლემარე სულიერი ძალების აღორძინებას; დამახასიათებელია ისიც, რომ ამ დიდ მოღვაწეობაში ისინი ფართო თვალსაზრისზე იდგნენ. ძველი ქართული კლასიკური კულტურის ათვისებასთან ერთად, შეძლებისამებრ ითვალისწინებდნენ ახალი ცივილიზაციის ქვეყნების მდიდარ სულიერ გამოცდილებას. ამაზე ნათლად მეტყველებს შინაარსი და მეთოდები იმ მუშაობისა, რომელთა შესახებაც საუბარი იყო ვახტანგის საგანმანათლებლო მოღვაწეობის დახასიათების დროს.

ვახტანგი ჩინებული პოეტი და მთარგმნელი იყო. ილია ჭავჭავაძე წერდა დავით გურამიშვილზე, რომ „მისი დიდაქტიკური პოეზია პირს არ შეირცხვენს თუნდ ლუკრეციუსს, ვერგილიუსსა და ჰორაციუსის დიდაქტიკურ პოეზიას დაუყენეთ პირისპირ“. ეს სრული ჭეშმარიტებაა და თუ ეს ასეა, უნდა გავიხსენოთ, რომ გურამიშვილს ამ დარგში ჰყავდა უახლოესი წინამორბედი და მოძღვარი ვახტანგ მეექვსის სახით. რასაკვირველია, დავით გურამიშვილი პოეტური ძალით ბევრად წინ

გაიჭრა, მაგრამ უბრალო შედარებაც ცხადყოფს, თუ რაოდენ არის იგი დავალებული ვახტანგ მეექვსის ამავე ხასიათის პოეტურ ქმნილებათაგან. მაინც, ამ ტიპის ლექსთა შორის შედევრად უნდა ჩაითვალოს ვახტანგის ერთი შეგონება, რომელიც კაცთა მოდგმის დანიშნულებაზე ნიკოლოზ ბარათაშვილის „სოფლისთვის ზრუნვის“ თვალსაზრისის უშუალო წინამორბედად გვევლინება:

კაცმა უნდა თავის საქმე ყველა ღვთითა მოივარგოს,
ამ სოფელსა ხელი ჰყაროს, იქაც ბარგი დაიბარგოს,
მოყვარეთა, ამხანაგთა თავის რიგით რამე არგოს,
სახელის ხე საჩრდილობლად წყლისა პირსა სამე დარგოს.

ვახტანგი საგანმანათლებლო-აღმზრდელობით მიზნებს უმორჩილებდა არა მარტო ორიგინალური დიდაქტიკური ხასიათის პოეზიას, არამედ მთელ თავის საოცრად ნაყოფიერ მთარგმნელობით მოღვაწეობასაც. დაუფასებელია მისი წვლილი იგავ-არაკების დიდებული კრებულის „ქილილა და დამანას“ თარგმანში. ვახტანგმა უმეთაურა ამ საქმეს და თავის ერთ ანდერძში ამ ძეგლით დაინტერესება მხოლოდ საგანმანათლებლო მიზნებით ახსნა: „რაოდენიცა საქართველოში ანუ არაკსა და ანუ იგავსა, ანუ ზეპირსა მუნასიბსა ლექსსა იტყვიან, უფროსი ერთი ამაში სწერია მე ეს წიგნი ხელად შემომივარდა, ვნახე, რომ იყო სიტკბოთი და სარგოთი სრული, რაოდენი ზღაპრის წიგნია, და ანუ მსოფლიო სწავლანი არიან, ამისთანა სარგო და საამოდ საკითხავი არ იპოებოდა“.

ამავე მიზნებით თარგმნა მან სპარსულიდან დიდაქტიკურ-მორალისტური ხასიათის თხზულება „ყაბუს-ნამე“ (ქართულ თარგმანში „ამირნასარიანი“), ხოლო ლექსად გააწყო რუსულიდან გადმოღებული ასევე დამრიგებლური ხასიათის „აპოვთეგმატა“, რომელიც ვახტანგის „სიბრძნე მალალობელის“ სახელითაა ცნობილი.

ვახტანგ მეექვსის მაღალი პოეტური ტალანტი განსაკუთრებით გამოსჭვივის ლირიკულ პოემებში, რომელთაც „სალბუნად გულისა“ და „სატრფიალონი“ ეწოდება. ხალასი პოეტური გრძნობები მათში ზომიერად არის შეზავებული ცხოვრებაზე ბრძნულ დაკვირვებებთან. ფაქტიურად აქ ავტორის სულიერი ბიოგრაფიაა გადმოცემული და დატვირთულია მძაფრი განცდებით – „დავემონე კაეშანსა, სევდა მომხვდა მისთვის წამლად, მელნად ნაღველს მოვიხმარებ, აღმოვაწებ გულსა კალმად“ (არ შეიძლება აქ არ მოგაგონდეს აკაკის დიდებული პოეტური სახე: ცრემლში მილესავს ნაღველი და მელნად ის მიხმარია“).

პოეტური ფორმის დაუფლებით, გრძნობათა საოცარი დრამატიზმით უნიკალურია მისი ერთი ელეგიური ხასიათის ლექსი, რომელიც, ყოველგვარი გადაჭარბების გარეშე, ქართული პოეზიის ჭეშმარიტ შედევრებს უსწორდება.

რანი და, მოვაკანი და, სახლი და, კარი, ბანი, და
გათავდა ყოველი წერილი, ანი, ბანი და განი, და
ვიარე ყოველი ქვეყანა სიგრძე და სივრცე, განი, და,
ვერა ვპოვე რა მის მეტი, დავყარე ძმა და დანი, და,
ხორცსა მრავალი დავაკლე, სულს მივეც იქი რჯანი, და,
ვაჲ-ვაჲ, მსაჯეს უბრალოდ, არ მომცეს მე აჯანი, და!

ვახტანგმა ცხოვრების დიდი ნაწილი უცხოობაში გაატარა და ქართულ პოეზიაში ერთ-ერთმა პირველთაგანმა გამოხატა სამშობლოსთან განშორების დიდი სიმძიმილი, იქნებ ეგევე იყოს მიზეზი მის პოეზიაში ასე მძლავრი ნაკადის სახით გამოვლენილი ბუნების გრძნობისა. ზემოთ ნახსენებ თხზულებაში „სალბუნად გულისა“ მშობლიური ბუნების მშვენიერი სურათებია გადმოცემული. სხვათა შორის, ნიშანდობლივია ისიც, რომ სწორედ ვახტანგს ეკუთვნის ლექსი, რომელშიც ასევე, რამდენადაც ვიცი, ქართულ პოეზიაში პირველად, დახატულია თბილისური პეიზაჟი: „რა სჯობს მაისში ტფილისსა, ვარდი ვარსკვლავებრ ესხასა, მწვანედ ღელავდეს გარემო, ცის ცვარი მასზე ესხასა“.

ვახტანგ მეექვსემ ვერსიფიკაციულ თუ სხვა პოეტურ ფორმათა (იგი, მაგალითად, ქართული ელეგიური ლექსის ერთ-ერთი ფუძემდებელია აღორძინების ხანის ლირიკაში) სიახლეებთან ერთად, სათავე დაუდო მთელ მიმართულებას ამ ხანის პოეზიაში. მას საფუძვლად უდევს თვალსაზრისი ამაღლებულ, საზეო სიყვარულზე. ეს არის სწრაფვა უმაღლესისაკენ, წარმავალში მარადიულის ჭვრეტისა, ემპირიულის უკან მისტიური პლანის გადმოცემისაკენ. ვახტანგ მეექვსე ღრმად მორწმუნე პოეტია და თითქმის ყველა მის ლექსს მსჭვალავს ამგვარი განწყობილებები. ეს იყო სულიერ ძიებათა ერთ-ერთი საინტერესო ცდა და, როგორც ცნობილია, ამ თვალსაზრისს იზიარებდა, აღორძინების ხანის სხვა პოეტებს თავი რომ დავანებოთ, ძველი საქართველოს ისეთი დიდი შემოქმედი, როგორიც იყო დავით გურამიშვილი.

ვახტანგის დიდი სახელი, ავტორიტეტი შეურყველი დარჩა შემდგომ თაობებშიც. თაყვანისცემის ეს დიდი გრძნობა მშვენივრად არის გადმოცემული იმ პორტრეტში, რომელიც ვახტანგ მეექვსეს მიუძღვნა გრიგოლ ორბელიანმა:

აჰა, სჯულისა წიგნითა ვახტანგ სვე-დამწარებული,
სწავლის მოყვარე, მფარველი, გონება ამაღლებული!
უცხოსა ცის ქვეშ მარტოობს მისი საფლავი ობოლი,
დაუტირავი ჩვენთაგან, ჩვენთვის კი დამიწებული.

ქართველი ხალხის ცნობიერებაში სამუდამოდ არის აღბეჭდილი მრავალჭირნახული მამულიშვილის დიდებული სახე.

1975 წელი.

ეს მოხსენება 2001 წელს, ქართული ლექსის გამოჩენილი მკვლევარის, **აკაკი ხინთიბიძის**, დაბადებიდან 80 წლის აღსანიშნავ სხდომაზე წავიკითხე ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში. ის ჯერ არსად გამომიქვეყნებია და მისი შემოთავაზება „სჯანის“ ამ საიუბილეო ნომრისთვის იმან გადამაწყვეტინა, რომ ბატონი აკაკი 2000 წელს დაარსებული ამ გამოცემის სარედაქციო კოლეგიის წევრი და ყველაზე აქტიური ავტორი იყო სიცოცხლის ბოლომდე – „სჯანის“ არცერთი ნომერი არ გამოსულა მისი ნაშრომის გარეშე.

დაე, „სჯანის“ იუბილე ქართული ლექსმცოდნეობის ამ დიდი მოამაგის გახსენების საბაბიც იყოს.

ლ. ბ.

ლევან ბრეგაძე

დაღლილი სტრიქონი

შეუძლებელია არ მოიხიბლო პოეტური ტექსტის ბატონი აკაკი ხინთიბიძის მიერ შესრულებული ანალიზით. ის, რაც უწინარეს ყოვლისა გვხიბლავს მისი კითხვისას, არის მკვლევარის მიერ იდუმალი კავშირების აღმოჩენა-დადგენა მხატვრული ტექსტის ფორმისეულ და აზრისეულ დონეებს შორის. ასეთი ანალიზის დროს თვით ყველაზე უფრო ფორმისეული, თითქოსდა პოეტური აზრისგან სრულიად დამოუკიდებელი ელემენტების გაშინაარსიანება ხდება, რაც ესთეტიკური სიამოვნების წყაროა.

ბატონი აკაკის წიგნში „ვერსიფიკაციული ნარკვევები“, რომელიც 2000 წელს გამოიცა, ამგვარი ანალიზის მრავალი ნიმუშია. ამჯერად ერთ მათგანზე შევჩერდები. წერილის სათაურია „ილიას ნატვრა და იმედი“. მასში გაანალიზებულია ილია ჭავჭავაძის ოთხსტროფიანი უსათაურო ლექსი, 1877 წელს დაწერილი, რომელიც ასე იწყება:

„აღარც ნატვრა და აღარც იმედია!..
ყველა წარხდა... ვაი ესრეთ შთომილსა!
ვაი იმას, ვისაც ჩემებრ სცემია
გულს ისარი უიმედო ტრფობისა!..“

და ასე მთავრდება:

„ვინა ჰკურნებს უკურნებელსა სენსა
სამუდამოდ წაწყმედილ იმედისას?“

მკვლევარის ყურადღებას ეს ლექსი პირველ ყოვლისა იმით იპყრობს, რომ მასში ავტორის სრული უიმედობაა გამოხატული, რაც თითქოს მოულოდნელია ისეთი შემოქმედებითად და საზოგადოებრივად აქტიური პიროვნებისაგან, როგორიც ილია

ჭავჭავაძეა (გავიხსენოთ, რომ ასევე მოულოდნელი და თითქოს სრულიად უადგილო ჩანს ეკლესიასტეს უნაპირო პესიმიზმი ბიბლიაში).

ბატონი აკაკი წერს:

„ლექსის პირველივე სტრიქონში – „აღარც ნატვრა და აღარც იმედია“ – საბოლოოდ სასოწარკვეთილი კაცის ხმა ისმის, რასაც ახანგრძლივებს და აძლიერებს ა-ს ასონანსი (...) – 7 ერთმანეთს მიდევნებული ღია ხმოვანი ა, [სულ კი] 8 ანი 11-ხმოვნიან სტრიქონში“.

ამ უზომო პესიმიზმის მიზეზი (სწორედ პესიმიზმისა და არა, უბრალოდ, სევდის) სამშობლო-ქვეყნის მდგომარეობაა. პოეტი თითქოს ქალისადმი უიმედო სიყვარულის გამო მისცემია სასოწარკვეთას, მაგრამ ალეგორია გამჭვირვალეა და ნაცნობი. და მაინც, ამ მხრივ რომ არაფერი დარჩეს საეჭვო, მკვლევარი ჩინებულ ინტერტექსტუალურ ანალიზს გვთავაზობს – განსახილავ ლექსთან შესადარებლად მოიხმობს ადგილებს ილიას სხვა ლექსებიდან („ჩემო კარგო ქვეყანავ“, „კითხვა-პასუხი“) და ტიციან ტაბიძის ლექსიდანაც კი.

არაჩვეულებრივია ამ ლექსის რიტმის ანუ მელოდიის ანალიზი შინაარსთან მიმართებით. ეს საზომი – მუხამბაზური პოეზიისთვის დამახასიათებელი 11-მარცვლიანი მეტრი (4 / 4 / 3) – ილიას მხოლოდ ამ ლექსში გამოუყენებია (თეიმურაზ დოიაშვილის ნაშრომიდან „ილიას ლექსთწობა“ ვგებულობთ, რომ ამ მეტრის გამოყენება პოეტს „ქართვლის დედაშიც“ დაუპირებია – ამ საზომით დაუწერია „ჯარის სიმღერის“ თავდაპირველი ვარიანტი, მაგრამ შემდეგ ხელი აუღია მასზე და „ჯარის სიმღერა“ დაბალშაირით შეუსრულებია).

ეს მეტრი, მე-18 საუკუნიდან მოკიდებული, კარგად ცნობილი საზომია ქართულ პოეზიაში, ასე რომ, ილიას ეს ლექსი (ზაზა შათირიშვილის ხატოვანი გამოთქმა უნდა გამოვიყენო) **„დამძიმებულია“ მეტრული მეხსიერებით**. მკვლევარი იხსენებს ამ ლექსის, თუ შეიძლება ასე ითქვას, **მეტრულ წინაპრებს** – გრიგოლ ორბელიანისა და აკაკი წერეთლის ამავე საზომით შესრულებულ პოეტურ ტექსტებს, და განსახილავ ლექსთან მათ შეპირისპირებითს ანალიზს გვთავაზობს.

ჩინებულია ნაშრომის ის პასაჟები, სადაც მკვლევარი ილიას ლექსის რიტმის სიჭრელეს, რაც უარყოფით მოვლენად იყო მიჩნეული, ლექსის აზრობრივ შინაარსს უკავშირებს და ასე ახდენს მის რეაბილიტაციას.

ვნახოთ მხოლოდ ერთი ნიმუში:

„სტრიქონის განსხვავებულმა კადენციამ – „რაღად აღსდექი მკვდრეთით“ (5/2), მასთან რითმით შეუღლებულ ნაწილთან – „აგრე სავსე სიკეთით“ (4/3) კონტაქტი ვეღარ დაამყარა, რითმა დაკოჭლდა: სიკეთით – მკვდრეთით, მაგრამ მარცვლის დანაკლისი ილიამ წინა სიტყვით შეავსო: „აღსდექი მკვდრეთით – სიკეთით“. ახლა ერთმანეთს დაუპირისპირდა ორი აუცილებლობა: სიტყვის, როგორც დამოუკიდებელი სემანტიკური ერთეულის, რიტმულად გამოყოფისა (სიტყვა გაიხლიჩა) და რითმის სილაბური გაწონასწორებისა. და ეს დაპირისპირება ჰარმონიულ მიმართებაშია სტროფის ანტინომიასთან (რაც უფრო სიკეთით სავსე ხარ, მით უფრო უბედური ვარ)“.

როგორც ვხედავთ, ჰარმონიას მკვლევარი აქ ფორმისმიერი დისჰარმონიისა და შინაარსში მოცემული დისჰარმონიის თანხმობაში ხედავს. ორი დისჰარმონია აქ იმ პრინციპით გვაძლევს ჰარმონიას, რა პრინციპითაც ორი მინუსის ნამრავლი იძლევა პლუსს. ეს ახალი პოეტიკის, ახალი ესთეტიკის ელემენტი გახლავთ.

აი ეს სტროფი მთლიანად:

„ახ, რად გნახე შენ ჩემს საუბედუროდ?
რამან შეგქმნა ეგრე სავსე სიკეთით?
ეჰა, გულო, ერთხელ დაწყნარებულო,
ერთხელ მკვდარო, რაღად აღსდექი მკვდრეთით?“.

ასევე დიდი ინტერესით იკითხება ის პასაჟები, სადაც ლექსი გაანალიზებულია რითმის, ბგერწერის, ლექსიკის დონეებზე... მაგრამ, რაც ამ მაღალი ღირსების მეცნიერულ ნაშრომს რამდენადმე მხატვრულ ქმნილებასაც ამსგავსებს, გახლავთ მისი ფინალი, კერძოდ კი ის დაეჭვება, რომელსაც სკრუპულოზური ფილოლოგიური ანალიზის შემდეგ გვიზიარებს მკვლევარი – დიახ, დაეჭვება, მისით აღძრული შეკითხვები და მათზე პასუხი.

წავიკითხოთ ეს ფინალი:

„მაგრამ ლექსის ეს ტრაგიკული პათოსი მაინც დამაეჭვებელია. იყო თუ არა „აღარც ნატვრა და აღარც იმედია“ ქვეყნის მაშინდელი საერთო ვითარების რეალური გამოხატულება? ხელოვნურად ხომ არ ამძიმებს ილია სურათს, ამუქებს ფერებს, ამძაფრებს განწყობილებებს, იმის გამო, რომ ჭეშმარიტი ლირიკის ძალას ამ გამძაფრებაში ხედავს? პათეტიკური შეძახილი ხომ არ არის – „ყველა წარხდა?“ როგორ შევუთანხმოთ ილიას მებრძოლი რეალიზმი, მისი იმედის სხივით განათებული მოღვაწეობა ლირიკულ აღსარებას – სამუდამოდ წარწყმედილი იმედის შესახებ?

როგორც ჩანს, თავის თავთან განმარტოებული, თავის განცდებში ჩაღრმავებული ადამიანის წუთიერი ამოძახილი ზუსტი მინიშნებაა შექმნილი ვითარებისა. შეუსაბამო ანაქრონიზმად არ ისმის – „ყველა წარხდა“. 1907 წლის 30 აგვისტოს წიწამურთან გასროლილმა ტყვიამ საბოლოოდ დაადასტურა 30 წლის წინანდელი წარკვეთა იმედისა.

და შერჩა ქართულ წყობილსიტყვაობას ეს დაღლილი სტრიქონი, ეს მწარე ამონაკვნესი ერის ბედზე დაფიქრებული დიდი კაცისა. „აღარც ნატვრა და აღარც იმედია“.

Levan Bregadze

Exhausted Line

Summary

Keywords: Akaki Khintibidze, essays on Versification.

In 2001 I made a presentation at Ivane Javakhishvili Tbilisi State University, at the meeting dedicated to the 80th birthday anniversary of the eminent Georgian verse researcher, Akaki Khintibidze. I have not published the report yet and my decision to offer it for publication in this jubilee volume of the journal "Sjani" was determined by the fact that Akaki Khintibidze was the member of the editorial board of the journal founded in 2000 and was one of its most active authors all his life – all the volumes of the journal "Sjani" contained his articles.

Let the jubilee of "Sjani" serve in memory of this person who took great care of the journal.

The review analyzes the letter "Ilia's Wish and Hope" being published in Ak. Khintibidze's book "Essays onVersification".

კონსტანტინე ბრეგაძე

სამეცნიერო ნარკვევთა სერია „ლიტერატურისმცოდნეობა“

ირმა რატიანი, ჟანრის თეორია, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, თბილისი, 2009.

რუსუდან ცანავა, მეტაფორა, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, თბილისი, 2009.

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტმა წამოიწყო მეტად საჭირო ლიტმცოდნეობითი პროექტის რეალიზება: საქმე ეხება ლიტმცოდნეობით სერიას, რომელიც ხორციელდება სამეცნიერო საგრანტო პროექტის ფარგლებში „ლიტერატურისმცოდნეობითი დისკურსი. თანამედროვე კვლევები“ (დონორი ორგანიზაცია *რუსთაველის ფონდი*). სერია *ლიტერატურისმცოდნეობა* ითვალისწინებს ამ დარგში დაგროვილი ცოდნის თავმოყრას მიმოხილვით-დესკრიფციული ტიპის სამეცნიერო ნარკვევების ფორმატში და მათ გამოცემას. ამ სერიით უკვე გამოვიდა ორი გზამკვლევის ტიპის სამეცნიერო ნარკვევი: ი. რატიანის „ჟანრის თეორია“ და რ. ცანავას „მეტაფორა“. დაგეგმილია ამ სერიით გამოიცეს მსგავსი ტიპის სხვა სამეცნიერო ნარკვევები, რომლებიც ასევე აქტუალურ ლიტმცოდნეობით პრობლემატიკასა და ლიტერატურის თეორიის საკითხებს მიეძღვნება.

ეს პროექტი ორი თვალსაზრისით არის მნიშვნელოვანი:

1. იგი უპირველესყოვლისა არის ქართულ ლიტმცოდნეობით სინამდვილეში ლიტერატურის თეორიის სფეროში არსებული ვაკუუმის შევსების ცდა, რამდენადაც საბჭოთა იდეოლოგიური წნეხის პირობებში იმთავითვე აკრძალული იყო ევრო-ამერიკული აქტუალური ლიტმცოდნეობითი მიღწევებისა და ლიტერატურის თეორიების ათვისება და რეცეფცია (მაგ. ფსიქოანალიზი, სტრუქტურალიზმი, პოსტსტრუქტურალიზმი, ლიტერატურული ჰერმენევტიკა, რეცეფციული ესთეტიკა, ახალი ისტორიზმი, მითოლოგიური კრიტიკა და სხვ.). ხოლო აქტუალურ ლიტერატურის თეორიათა რეცეფციის გარეშე, ცხადია ქართული ლიტმცოდნეობითი პროცესი ვერ განვითარდება.

2. სერიას აქვს დიდაქტიკური დატვირთვა: ამ სერიით გამოცემული სამეცნიერო ნარკვევები უპირველესყოვლისა ორიენტირებულია უმაღლესი სასწავლებლების ჰუმანიტარული ფაკულტეტების სტუდენტებზე, მაგისტრანტებსა და დოქტორანტებზე და მათთვის შეასრულებს დამატებითი დამხმარე სახელმძღვანელოების ფუნქციას ლიტერატურის თეორიისა და ლიტმცოდნეობითი კურსების შესწავლის პროცესში.

* * *

საერთოდ ჟანრის, როგორც ერთ-ერთი უმთავრესი ლიტერატურული კატეგორიის პრობლემა თავისებური აქილევსის ქუსლია ლიტმოცდნეობაში, რამდენადაც ჯერ კიდევ ანტიკური ხანიდან მოყოლებული დღევანდლამდე ლიტერატურულ ჟანრ(ებ)ზე უამრავი ურთიერთგამომრიცხავი თეორიები შეიქმნა. ამ თვალსაზრისით საკმარისია ვახსენოთ ურთიერთდაპირისპირებული ჟანრის თეორიები, ერთი მხრივ, ჟანრის ანტიკური (არისტოტელესეული) და ნეოკლასიკური თეორიები, ხოლო, მეორე მხრივ,

ფრ. შლეგელის მიერ განვითარებული რომანტიზმის ჟანრის თეორია. ფრ. შლეგელმა ჩამოაყალიბა პოსტულატი ე. წ. *უნივერსალური და პროგრესული პოეზიის* (progressive Universalpoesie) შესახებ, რომლის თანახმადაც მხატვრულ ტექსტში უმაღლესი შემოქმედებითი სინთეზის საფუძველზე თავს იყრის ლიტერატურის ყველა ჟანრი, რაც, რა თქმა უნდა, უპირისპირდება და უკუაგდებს ლიტერატურული ტექსტების არისტოტელესეულ მკაცრად ნორმირებულ ჟანრულ კლასიფიკაციას. შესაბამისად, ფრ. შლეგელის მიერ შემოთავაზებული *უნივერსალური და პროგრესული პოეზიის* პოსტულატი იმპლიციტურად შეიცავს ჟანრის კატეგორიის დეკონსტრუქციისა და გაუქმების მოთხოვნას და ეჭვქვეშ აყენებს ჟანრული კლასიფიკაციის აუცილებლობას. თუმცა რომანტიკოსები თავად აფართოებენ ჟანრის კატეგორიაზე წარმოდგენას, როდესაც ისინი ქმნიან სრულიად ახალი ტიპის მხატვრულ ტექსტებს ე. წ. *ლიტერატურულ ზღაპრებს* (Kunstmärchen) და ამგვარად აფუძნებენ ე. წ. ლიტერატურული, ანუ მხატვრული ზღაპარის ჟანრს. ამით რომანტიკოსებმა ჟანრზე, როგორც ლიტერატურის ძირითად საკლასიფიკაციო კატეგორიაზე უფრო ფართო წარმოდგენას დაუდეს სათავე, რაც დღევანდლამდე გრძელდება, როდესაც ლიტერატურული პროცესის სინამდვილეში აშკარა ხდება ახალი ლიტერატურული ჟანრების გაჩენა, მაგ. *ანტიუტოპიისა* და *ფენტეზის* ლიტერატურული ჟანრები.

აქედან გამომდინარე, დგება ჟანრის თეორიის შიგნით რაიმე უნივერსალური კრიტერიუმის შემუშავების აუცილებლობის საკითხი. ამ თვალსაზრისით, რა თქმა უნდა, ეფექტურია სოსიურისეული სინქრონია-დიაქრონიის დიქოტომიური მოდელის გამოყენება, რაც ითვალისწინებს სწორედ ჟანრის, როგორც კლასიფიკაციის განმახორციელებელ ზოგად მოცემულობად (სინქრონია), და ჟანრის, როგორც ისტორიულ ჭრილში არსებულ ლიტერატურულ კატეგორიად გააზრებას (დიაქრონია).

ი. რატიანის სამეცნიერო ნარკვევში „ჟანრის თეორია“ ჟანრის კატეგორიის დეფინიციის საკითხში სწორედ სინქრონია-დიაქრონიის სინთეზის მოთხოვნაა გაცხადებული (იხ. თავი *ჟანრის ჰოლისტიკური თეორია*), სადაც ავტორი ე. წ. არქიმედეს სპირალის ანალოგიის მიხედვით ლიტერატურული ჟანრის კატეგორიის განსაზღვრისას გვთავაზობს სპირალურ სქემას, რომლის შიგნით ავტორი გამოყოფს სინქრონიისა და დიაქრონიის სფეროებს და ასახავს ამ მოდელთა ურთიერთგამომდინარეობას, რაც საკითხის კონცეპტუალურად მართებულ რეცეფციად მიგვაჩნია:

„სფერო 1 ასახავს ჟანრს, როგორც დადგენილ, ფორმირებულ, პირობითად გამყარებულ კონსტრუქციას, ანუ შეესაბამება ჟანრის გააზრებას სინქრონულ ჭრილში. სფერო 2 ასახავს ჟანრს, როგორც პერმანენტულად ქმნად სისტემას, განსაზღვრულს ისტორიული და კულტურული კონტექსტით, ანუ შეესაბამება ჟანრის გააზრებას დიაქრონიულ ჭრილში. სინქრონული მოდელი სტაბილური და მყარია, მართალია, ემორჩილება გარკვეულ ცვალებადობას, მაგრამ – იშვიათად და ნელა. დიაქრონული მოდელი, გამომდინარე მისი სპეციფიკიდან, მუდმივი ტრანსფორმაციის პირობებში იმყოფება და ჟანრის მეხსიერებისა და ახალი პერსპექტივის დინამიკურ სინთეზს წარმოადგენს. სინქრონული მოდელი მუდმივად მიისწრაფვის დიაქრონული მოდელისაკენ და ფართოვდება ისტორიულ-კულტურული კონტექსტის მიმართულებით. თავის მხრივ, დიაქრონული მოდელი მუდმივად მიისწრაფვის სინქრონულისაკენ და ვიწროვდება კონკრეტული ჟანრული მახასიათებლების მიმართულებით. ფასეული და ღირებული ამ ფლექსიურ სპირალურ კონსტრუქციაში სინქრონული და დიაქრონული მოდელების კვეთაა, რაც გამოხატავს ჟანრის გააზრების ორი განსხვავებული რაკურსის კავშირის აუცილებლობასა და მუდმივობას და გრაფიკულად შეესაბამება

ჟანრის გააზრების გლობალურ, ანუ ჰოლისტიკურ თეორიას“ [გვ. 59-60].

სამეცნიერო ნარკვევში დეტალურადაა მიმოხილული ჟანრზე არსებული თეორიები მოყოლებული ანტიკური ხანიდან ვიდრე თანამედროვეობამდე და მოიცავს შემდეგ თავებს: *ჟანრის ანტიკური თეორია, ჟანრის რენესანსული თეორია, ჟანრის ნეოკლასიკური თეორია, ჟანრის თეორია რომანტიზმის ეპოქაში, ჟანრის პოსტრომანტიკული თეორია, ჟანრის თანამედროვე თეორიები* (ბ.კროჩე, მ. ბახტინი, ი. ლოტმანი, ნ. ფრაი, ფორმალისტები, პრაღის სტრუქტურალიზმის წარმომადგენლები, რეცეფციული ესთეტიკის წარმომადგენლები). ხოლო ნაშრომის ბოლო თავია – *ჟანრის ჰოლისტიკური თეორია*, სადაც ავტორი კონცეპტუალურად მართებულ მიდგომას გვთავაზობს სინქრონია-დიაქრონიის სინთეზის პრინციპის საფუძველზე ლიტერატურული ჟანრის კატეგორიის *მთლიანობრივი* (ჰოლისტიკური) დეფინიციის აუცილებლობის შესახებ:

„ჰოლისტიკური თეორია მოიცავს და ამთლიანებს ჟანრის დეტერმინაციის ორივე მოდელს: სინქრონულსა და დიაქრონულს. სინქრონული მოდელი საფუძვლად ედება ჟანრის ეტიმოლოგიურ, ტიპოლოგიურ და სემიოტიკურ კლასიფიკაციას, ანუ ჟანრის დეფინიციას შიდალიტერატურულ კანონზომიერებებზე დაყრდნობით. დიაქრონული მოდელი ახდენს ჟანრის, როგორც გამყარებული კონსტრუქციის სინთეზირებას კონკრეტულ გარემო პირობებთან, ადგენს ჟანრის ადაპტაციის ხარისხს გარკვეულ ისტორიულ-კულტურულ კონტექსტთან, ანუ ახორციელებს ჟანრის დეფინიციას, გარე, ე. წ. ექსტრალიტერატურული კანონზომიერებების გათვალისწინებით“ [გვ. 60].

მნიშვნელოვანია, რომ ნაშრომს თან ერთვის ტერმინთა განმარტებანი (მოიცავს ორ გვერდს), რაც უთუოდ ხელს შეუწყობს აქტუალური ტერმინოლოგიური აპარატის ფართო დამკვიდრებას, რაც, ერთი მხრივ, აუცილებელია თანამედროვე ლიტმცოდნეობით პროცესსა და კვლევაში კონცეპტუალურად მართებული ორიენტაციისათვის, ხოლო მეორე მხრივ, მას აქვს წმინდად დიდაქტიკური დატვირთვა, რათა ლიტერატურის თეორიისა და ლიტმცოდნეობის საკითხების შემსწავლელი სტუდენტობა იმთავითვე გაეცნოს და ალღო აუღოს აქტუალურ ლიტმცოდნეობით ტერმინოლოგიას.

* * *

ლიტმცოდნეობაში არსებობს საკითხები, რომლებიც თითქოსდა დამატებით მეცნიერულ გადამოწმებას არ საჭიროებენ. ერთი შეხედვით ასეთ „ამოწურულ“ და „გადაჭრილ“ პრობლემად მოჩანს *მეტაფორის* რაობის საკითხი და *მეტაფორის* ცნების დეფინიცია, რომლის სტანდარტული განმარტება ასეთია: მეტაფორა *არის* საგანთა ან მოვლენათა *აღმნიშვნელი რომელიღაც კლასის ნიშან-თვისებათა გადატანა სხვა კლასის საგნებსა და მოვლენებზე.*

მაგრამ როგორც ირკვევა, ყველა ეპოქის ლიტმცოდნეობითი დისკურსი *მეტაფორის* ცნების და მისი არსის სრულიად განსხვავებულ დეფინიციებს გვთავაზობს, განსაკუთრებით ეს ითქმის XX ს.-ზე, როდესაც მეტაფორაზე თეორიების ზღვა დადგა.

მაგრამ მიუხედავად მეტაფორის თეორიების სიუხვისა, რაც თავისთავად საკითხის ხელოვნური გართულებისა და გადაუჭრელობის საფრთხეს ქმნის, მაინც აუცილებელია გარკვეული ოქროს შუალედის შემუშავება და კონკრეტულ ლიტმცოდნეობით ტერმინთა თუ პრობლემათა სტანდარტიზაცია და რეგლამენტირება: ანუ, პრობლემის კვლევას, ამ შემთხვევაში მეტაფორის არსის განსაზღვრას, უნდა ჰქონდეს ამოწურვის პირობითი ზღვარი.

სწორედ ასეთი სტანდარტიზაციისა და კვლევისას ოქროს შუალედის მოპოვების წარმატებული ცდაა რ. ცანავას ნარკვევი „მეტაფორა“, სადაც მეტაფორაზე არსებული თეორიების დეტალური მიმოხილვისა და გაანალიზების საფუძველზე ავტორი აყალიბებს მეტაფორის ცნების ამომწურავ და შემაჯამებელ დეფინიციას:

„მეტაფორა არის საგანთა ან მოვლენათა აღმნიშვნელი რომელიღაც კლასის ნიშან-თვისებათა გადატანა სხვა კლასის საგნებსა და მოვლენებზე. გადატანა, თავის მხრივ, არის სემანტიკური ძვრა, ანუ სიტყვის მნიშვნელობის შეცვლა (ან სიტყვის ფარული მნიშვნელობის გააქტიურება). სემანტიკური ძვრა თავისი ბუნებით პრედიკაციულია. სემანტიკური ძვრა ხორციელდება წინადადების ან სინტაგმის ფარგლებში, შესაბამისად, ვღებულობთ მარტივ და რთულ მეტაფორებს „ტარიელი ლომი(ა)“; „ნახეს, მზისა შესაყრელად გამოეშვა მთვარე გველსა“). მეტაფორული პროცესის აუცილებელი კომპონენტებია: „მეტაფორული ფოკუსი“, „მეტაფორული ჩარჩო“ და მათ შორის განხორციელებული „შეკავშირების“ ოპერაცია. მეტაფორულად გამოყენებული სიტყვა (ფოკუსი) სწორედ ჩარჩოს (თანმხლები სიტყვების) საშუალებით გვაძლევს ტროპის აღქმის საშუალებას“ [გვ. 129].

რ. ცანავას სამეცნიერო ნარკვევი „მეტაფორა“ პირველი ნაშრომია ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობით სივრცეში, სადაც პანორამულადაა მიმოხილული და წარმოდგენილი მეტაფორაზე არსებული ახალი თეორიები და ამ ერთ-ერთი უმთავრესი ლიტმცოდნეობითი ცნების დეფინიციები. კერძოდ, ნარკვევის მეორე ნაკვეთში გაანალიზებულია XX ს. უმნიშვნელოვანესი ავტორებისა და ლიტმცოდნეობითი დაჯგუფებების თეორიები მეტაფორაზე – ე. კასირერის, ხ. ორტეგა-ი-გასეტის, რ. იაკობსონის, კ. ლევი-სტროსის, უ. ეკოს, ა. ვეჟბიცკას, ს. ავერინცევის, ჯ. სერლის, პ. რიკიორის, μ ჯგუფის (სულ 23 ავტორის) [გვ. 29-129].

აღსანიშნავია ნაშრომის მეთოდოლოგიური გამართულობა. ავტორი მეტაფორის არსს ადგენს სხვა ტროპულ ერთეულთა ანალიზის კონტექსტში, რასაც ეძღვნება სამეცნიერო ნარკვევის პირველი ნაკვეთი *მეტაფორა და სხვა ტროპები* [გვ. 10-29]. აქ განხილულია მეტაფორის მიმართება სხვადასხვა ტროპებთან: კერძოდ, მეტაფორა და შედარება, მეტაფორა და გაპიროვნება, მეტაფორა და ალეგორია, მეტაფორა და სიმბოლო, მეტაფორა და ირონია, მეტაფორა და მეტონიმია, მეტაფორა და ჰიპერბოლა, მეატაფორა და ოქსიმორონი, მეტაფორა და კატაქრეზისი, მეტაფორა და ირიბი სამეტყველო აქტები, მეტაფორა და გამოცანა. აქ მნიშვნელოვანია, რომ ავტორი მხოლოდ თეორიული წიაღსვლებით კი არ შემოიფარგლება, არამედ ქართული მხატვრული ლიტერატურის ტექსტებიდან მოჰყავს კონკრეტული ემპირიული მასალა (რუსთაველის, ვაჟა-ფშაველას, აკ. წერეთლის, გალაკტიონის, ალ. ყაზბეგის, მ. ჯავახიშვილის, კ. გამსახურდიას), რომელთა მოხმობითაც კიდევ უფრო თვალსაჩინო ხდება მეტაფორის მრავალმხრივი არსი.

აქ კი იკვეთება ნაშრომის კონცეპტუალური სიახლე: კერძოდ, მეტაფორისა და სხვა ტროპულ ერთეულთა ანალიზის საფუძველზე მეტაფორა წარმოჩნდება როგორც უნივერსალური ტროპი, რომელიც თავის თავში მოიცავს და ითავსებს სხვადასხვა ტროპებს – სიმბოლოს, ალეგორიას, გაპიროვნებას და ა. შ. აქ კი მეტაფორა წარმოჩნდება არა როგორც ტროპის ერთ-ერთი სახეობა, ვთქვათ როგორც შედარება, არამედ როგორც უნივერსალური ოთხი კომპონენტისაგან შემდგარი მოცემულობა, რომელიც იმპლიციტურად ტროპის ყველა სახეობას უდევს საფუძვლად. შესაბამისად, ესა თუ ის ტროპი (მეტონიმია, სიმბოლო, ალეგორია, სინექდოკე, ოქსიმორონი და ა. შ.) უკვე წარმოჩნდება, როგორც მეტაფორის (უნივერსალური

გაგებით) სხვადასხვა ტიპი.

აღსანიშნავია, რომ ნარკვევს ბოლოში ერთვის მდიდარი ბიბლიოგრაფია, სადაც მოცემულია როგორც ქართველ, ისე უცხოელ მეცნიერთა მნიშვნელოვანი მონოგრაფიები, ასევე ენციკლოპედიების, ლექსიკონებისა და ლიტერატურის თეორიების სახელ-მძღვანელოთა ნუსხა (სულ 154 ერთეული).

ცალსახად შეიძლება ითქვას, რომ ი. რატიანისა და რ. ცანავას სამეცნიერო ნარკვევები „ჟანრის თეორია“ და „მეტაფორა“ უდაოდ მნიშვნელოვანი შენაძენია ქართულ ლიტმცოდნეობით პროცესში ჩართული როგორც სპეციალისტების, ასევე უმაღლესი სასწავლებლების ჰუმანიტარული ფაკულტეტების სტუდენტებისა და მაგისტრანტებისათვის, რომელთათვისაც ეს ნაშრომები შეასრულებენ ეფექტური გზამკვლევების ფუნქციას ლიტმცოდნეობისა და ლიტერატურის თეორიის ლაბირინთებში.

Konstantine Bregadze

The Series of Scholarly Essays "Literary Studies"

Summary

Keywords: "Literary Studies", "Theory of Genre", "Metaphor".

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature has initiated the implementation of the essential literary critical project: we have to deal with the series of literary studies, carried out within the frameworks of the scholarly grant project "Literary Critical Discourse. Contemporary Researches" (donor organization - Rustaveli Foundation). This series of literary studies envisages accumulation of the knowledge in scholarly essay format of the review-descriptive type and later their release. Two scientific essays of this series have already been published: Irma Ratiani's "Theory of Genre" and Rusudan Tsanava's "Metaphor". The publication of similar scholarly works covering current literary critical problems and issues of literary theory are planned.

This project is remarkable from two standpoints:

Primarily, it is an attempt to fill in the gap that exists in Georgian literary critical reality, particularly in literary theory. Under the conditions of Soviet pressure assimilation and reception of Euro-American literary critical achievements and literary theories were banned (for example: psycho-analysis, structuralism, post-structuralism, literary hermeneutics, receptive aesthetics, new historicism, mythological criticism and others), however without the reception of current literary theories Georgian Literary critical process cannot develop.

Secondly, this series has didactic value as well: the scholarly essays are primarily oriented on BA, MA and PhD students of humanities in higher institutions and would serve as the supplementary guide to literary theory and literary studies.

სოლომონ ტაბუცაძე

ფრიადი სარგებელი

ლიტერატურის თეორია ყოველთვის არსებობდა; არსებობდა მაშინაც, როცა მას თეორია საერთოდ არ ერქვა და მაშინაც, როცა ერქვა, მაგრამ, ვულგარული სოციოლოგიზმის ბრჭყალებში მოქცეული, თეორია კი არა — იდეოლოგიის ნაწილი და იარაღი უფრო იყო. ლიტერატურათმცოდნეობის ამ დარგის ჩვენში არცთუ სახარბიელოდ წარმოდგენის იმ ნაცნობ და ნაგულისხმებ მიზეზებს შორის სწორედ ეს უკანასკნელი ფაქტიც უნდა ვიგულოთ. იმავე ვულგარულობის ნაყოფია ისიც, რომ ლიტერატურის თეორია დღესაც ლიტერატურის ჩრდილად მიიჩნევა და ამგვარი თანმდევობა ობივატელის თვალში მის დისკურსულ სტატუსს შეუმჩნეველსა ჰხდის.

ისტორიამ იცის დიდი და დიადი ლიტერატურები, რომლებსაც სიტყვიერი ხელოვნების არსზე, ნორმებსა და პრინციპებზე გარკვეული წარმოდგენა იმთავითვე ჰქონდათ, მაგრამ თეორიული ექსპლიკაციების გარეშე იარსებეს. ამის მაგალითია ძველი ახლო აღმოსავლეთის ლიტერატურები, რომელთა ნიმუშები — გილგამეშის ეპოსი, იობის წიგნი, ქებათა-ქება — უთეორიოდაც მყარად იდგნენ „შინაგანი მიგნების“ (ვახტანგ კოტეტიშვილი) ხერხემალზე. თავიდან ბერძნული ლიტერატურაც ასეთი იყო: ბერძნებს უკვე ყავდათ ჰომეროსი და ჰესიოდე, ალკეოსი და საფო, მაგრამ ლიტერატურის თეორიის ნასახი არ არსებობდა. ესქილესა და პინდაროსის ხანაში ჯერ კიდევ არ ჩანდა, ხოლო სოფოკლესა და ევრიპიდეს დროს უკვე ყალიბდებოდა. მაგრამ დადგა „დიდი სტაგირელის“ ეპოქა და როგორც იქნა გაჩნდა სალექსო ჟანრთა თეორია („პოეტიკა“) და მხატვრული პროზის თეორია („რიტორიკა“), — და ეს იყო მართლაც მოსაბრუნი და ტეხილი კულტურის ისტორიაში. არისტოტელეს „პოეტიკა“ არის კულტურის ენის გრამატიკა, რომელმაც სათავე დაუდო მომდევნო ეპოქების უკლებლივ ყველა „პოეტიკას“ — მათ შორის ისლამურ ტრადიციაშიც. ჩვენს წელთაღრიცხვამდე IV საუკუნეში საბერძნეთში მომხდარ ამ მოვლენას ევროპულ ტრადიციაში მოჰყვა გრძელი წყება ისტორიულ-ლიტერატურული ეპოქებისა და ყოველ მათგანს თავისი ლიტერატურული თეორია ჰქონდა და, რასაკვირველია, ყველა ანტიკური სახისა და ტიპის იყო. ვთქვით და ვიმეორებთ, რომ ანტიკური რაციონალიზმის წინარე ეპოქებში ახლო აღმოსავლეთმა სიტყვიერი ხელოვნების სფეროში იმდენი დაკვირვება და პრაქტიკული ჩვევა შეიმუშავა, რომ ბერძნები მათთან მოკრძალებულ შეგირდებად თუ გამოჩნდებოდნენ, მაგრამ აღმოსავლურ ფიქრსა და შთაგონებას არ ახლდა აზროვნების ის სპეციფიკური სიმკვეთრე, რომელსაც მოითხოვს მეცნიერული აზრის კარიბჭესთან მყოფი ცნება — *დეფინიცია*. იმჟამიდან მოყოლებული მეცნიერული დისკურსი სწორედ დეფინიციით იწყება. იგი არის ნიშანი, რომელიც ახდენს არამეცნიერულ და მეცნიერულ ცოდნას შორის მიჯნის მარკირებას. საგნისა თუ მოვლენის განსაზღვრებისას, მასზე სწორედ ანტიკური ხედვის კუთხით ვლაპარაკობთ და ყოველი განსაზღვრება მადეფიცინირებელი გონის ნაყოფია. დეფინიცია ერთადერთი გარანტია იმისა, რომ საგანი „ყველას თავისებურად“ (პლატონი) არ ესმოდეს. იგი დაგროვილი გამოცდილებისა და იდეების მძლავრი მექანიზმია, რომელიც გამოყენებულ ტერმინთა ერთმნიშვნელოვნობას უზრუნველყოფს და სწორეს ესაა ძველი ინტელექტუალური ტრადიციის უმნიშვნელოვანესი მონაგარი.

ეს ვრცელი შესავალი თუ სულაც დამოუკიდებელი რეფლექსია იმ წიგნის მნიშვნელობითაა ნასაზრდოები, რომლის წარმოდგენაც ახლა მსურს – ეს გახლავთ ჩვენს ლიტერატურულ სივრცეში უპრეცედენტო პროექტის – ლიტერატურის თეორიის ქრესტომათიის პირველი წიგნი.* თვით სახელდება გვეუბნება, რომ თავისი არსით ეს არის სასწავლო-პრაქტიკული გამოცემა, კრებული, რომელიც შეიცავს შესასწავლ საგანზე პროეცირებულ, სისტემურად შერჩეულ ტექსტებსა თუ ამონარიდებს. პროექტის დანარჩენი სამი ნაწილიც მზად არის გამოსაცემად და უახლოეს პერიოდში დაისტამბება, ოღონდ აქვე ერთ გამკენწლავ სიტყვასაც წავიცდენ და ვიტყვი, რომ ეს პროექტი მესახება წარსულის იმ ვაკუუმის ერთგვარ განაღდებად, რომელშიაც „ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა“ ლიტერატურის თეორეტიკოსთა თაობები და რომლის არსებობას მთლად საბჭოურ იდეოლოგიასაც ვერ ავკიდებ ცოდვად... გუშინდელობის კრიტიკა ბანალურობას ვერ სცდება ხოლმე, მაგრამ ვერც იმ უხერხულობაზე ვხუჭავთ თვალს, საუნივესიტეტო პრაქტიკაში გასული საუკუნის 80-იან წლებში გამოცემული „ლიტერატურის თეორიის“ ყავლგასული სახელმძღვანელო რომ ქმნის და, ამიტომაც ზემორე ნათქვამი გულისწყვეტა უფროა, ვიდრე გმობა, მაგრამ წარსულ დროებზე დარდს ყოველთვისა სჯობს საქმით მოპასუხეობა და სწორედ ამ პრინციპის გათვალისწინებითაა შესრულებული ქრესტომათიის აღნიშნული კორპუსიცა და ის სახელმძღვანელოც, რომელიც XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციებისა და მომდინარეობების თეორიულ ექსპლიკაციებს მოიცავს.

ამას უნდა მივუმატოთ თითქმის გასრულებული „ლიტერატურის თეორიის“ კლასიკური ტიპის სახელმძღვანელო და ამავე პროექტის ფარგლებში შესრულებული, კერძო, თეორიული, ფუნდამენტური საკითხებისადმი მიძღვნილი წიგნაკების სერია, რომელებიც ე.წ. „ჰეფტების“ სახით გამოდის. ეს ყველაფერი მხო-ლოდ მინიშნებაა იმ გაწეული და სამომავლო სამუშაოსი, რომელიც სრულდება შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტსა და ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ზოგადი და შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის ინსტიტუტში და რომელსაც უძღვება ამ მიმართულების ხელმძღვანელი ირმა რატიანი. ამ ორი დაწესებულების ხსენებაც იმიტომ დამჭირდა, რომ აღნიშნული სახელმძღვანელოები აპრობაციას საგანმანათლებლო სივრცეში გადის და, დროისა და მოთხოვნილების შესაბამისად, ცვალებადობასაც ითვალისწინებს. ქართულ ენაზე არ არსებობისა თუ სხვა მიზეზთა გამო, შესაძლოა, მკითხველმა ზოგიერთი ე.წ. საკულტო ტექსტი მოისაკლისოს, მაგრამ სამომავლო ცვლილებები სწორედ ამგვარ შევსებასა და დახვეწას გულისხმობს. აქვე იმასაც ვიტყვი, რომ გამოცემის მნიშვნელობა მხოლოდ სახელმძღვანელოს ფუნქციით არ ამოიწურება; იგი არის საზოგადოდ საკითხავი წიგნი ლიტერატორებისათვის და ეს ფუნქცია კიდევ უფრო გამოიკვეთება თუ გავითვალისწინებთ ქრესტომათიაში განთავსებული ბევრი ტექსტის ხელმიუწვდომლობას. მაგალითისათვის არისტოტელეს ტრაქტატის ბაჩანა ბრეგვაძისეული თარგმანიც იკმარებს – რომ აღარა ვთქვათ სერგი დანელიასეულ 35 წლიანი ინტერვალით გამოსულ ორ გამოცემაზე.

პანორამული წარმოდგენა მაინც რომ შეგვექმნას, ჩამოვთვლი პირველ კრებულში წარმოდგენილ ტექსტებსა და ავტორებს: უპანიშადები, პლატონი, არისტოტელე, ჰორაციუსი, ნეტარი ავგუსტინე, ნიკოლა ბუალო, ვახტანგ VI, ანტონ I კათალიკოსი, მამუკა ბარათაშვილი, დენი დიდრო, ლესინგი, გოეთე, შილერი, ჰეგელი, კოლრიჯი, ბელინსკი, შოპენჰაუერი, ნიცშე, ილია ჭავჭავაძე, იპოლიტ ტენი. ჩამონათვალი ნათელ-

* ლიტერატურის თეორია. ქრესტომათია, I [რედაქტორები: ირმა რატიანი, გაგა ლომიძე]. თბ.: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2009.

ყოფს დეფინიციური გონის მოძრაობას არქაული დროიდან მოყოლებული – გასული საუკუნის დასაწყისამდე; მნიშვნელოვნად გვესახება ქართული კონცეპტუალური ექსპლიკაციების ჩართვაც ფართო კონტექსტში, რადგან, ვფიქრობთ, დროა ქართული ლიტერატურათმცოდნეობითი დისკურსის გააზრებისა და ერთ მთლიანობად წარმოდგენისა. როგორც რედაქტორი წერს „ქართული მასალა ორგანულად არის ჩართული ევროპული ლიტერატურათმცოდნეობითი პროცესების კონტექსტში“.

აქვე კრებულის შემდგენლებიც უნდა დავასახელო, რომელთა ღვაწლი ცალკეული ტექსტის ადაპტაციისას მთლიანად კრებულის კონცეპტუალურ აბრისთან მისადაგებითაც გამოიხატება. ესენი არიან: ვენერა კავთიაშვილი, გაგა ლომიძე, თამარ ლომიძე, მაია ნინიძე, ირმა რატიანი, სოლომონ ტაბუცაძე, რუსუდან ცანავა.

როგორც ხედავთ, კრებული ინდური ფილოსოფიურ-რელიგიური ძეგლის, ჟამმიუკარები „უპანიშადების“ მცირე ფრაგმენტით იწყება, რომლისგანაც დიდი პოეტური და მისტიკური ენერგეტიკა გამოსჭვივის და რომელიც აღმოსავლური შთამაგონებელი ფიქრის ერთგვარ სინჯად და ესენციად გვესახება. ამ მშვენიერ ფაქტს რომ ჩვენი სურვილიც დავურთოთ, სათქმელი ასეთ სახეს მიიღებს: სამომავლოდ მაინც უნდა შევიტანოთ ამ შესავალ ნაწილში ახლო აღმოსავლური წინარეთეორიული რეფლექსიის ნიმუშები, რადგან სიტყვიერი ხელოვნების არსზე, მიზნებსა და ნორმებზე წარმოდგენა ამ ყველაფრის გარეშე უსრული იქნება.

აზროვნების ამგვარი დასაბამიერი ბუნების საჩვენებლად ერთ მაგალითს გავიხსენებ, სადაც საუბარია მეთუნეზე – ამფორებისა და პიფოსების ოსტატზე, რომელიც თავის შეგირდს სიტყვიერად ნათლად და გასაგებად უხსნის ჭურჭლის კეთდების ხელოვნებას, მაგრამ მისთვის ამფორისა და პიფოსის ლოგიკურად გამართული დეფინიცია რომ გვეთხოვა, ჯერ, ალბათ, ვერ მიხვდებოდა სათხოვარს, ხოლო შემდეგ, თუ ოდნავ მაინც გაიაზრებდა ამოცანას, მისი უმაქნისობისა და გამოუსადეგარობისა გამო, გაოგნდებოდა და, სავარაუდოდ, აღშფოთდებოდა კიდეც. სწორედ ამგვარი ათენელი მეთუნეებისა და სხვა მოხელეთა პაროდირება ხდება არისტოფანეს „ღრუბლებში“...

ანდა ღმრთაებრივი პლატონი, – რომლითვისაც ბევრი რამის დაწამება შეიძლება, მაგრამ არა ფრთამოკვეცილი და მშრალი პედანტიზმისა, – თითქოს რომ მართლაც სცდის ჩვენს მოთმინებას, როდესაც დაბეჯითებითა და ჯიუტად ვარჯიშობს ცნებების დანაწევრებასა და დაზუსტებაზე.

და, აი, ჟამი ლიტერატურის თეორიის უშუალო წინაპრის – პოეტიკის დაბადებისა, რომელიც თავისი შინა არსით კულტურის ენის გრამატიკაა. აქ უკვე გადმოცემის უმთავრესი ფორმა დეფინიციაა. ტექსტის მთლიან მოცულობაში დეფინიციათა სიმჭიდროვე ძალზე მაღალია; სხვა დანარჩენი დეფინიციათა მოსამსახურეა, კომპოზიციურად დეფინიციათა ქვეწყობილია – მათთან მითვისებული და ინტონაციურადაც მათი გაგრძელება. იმ ეპოქაში დეფინიციით ამგვარი გატაცება ჩვენთვის მთლად ნათელი შეიძლება არ იყოს, მაგრამ დღეს ძნელი მისახვედრია და არსებითად ვერც ვერაფერს შევიტყობთ იმ გარემოებებათა შესახებ, რომელშიც ჩამოყალიბდა აზრის სპეციფიკური სიმკვეთრე და, ამისდაკვალად, იშვა პოეტიკა. ასეა თუ ისე, ანტიკური გონის ნამუშაკევის სიციცხლისუნარიანობის ერთ-ერთი ფაქტორი სწორედ სისტემურობაზე შინაგანი ორიენტაცია და დეფინიციათა ორგანიზებული სისტემა აღმოჩნდა. მკითხველი და შემსწავლელი მთელი ამ სისტემურობის ხიბლს არეცენზიო ქრესტომათიითაც ჩაწვდება. აქ წარმოდგენილ ყველა ტექსტს თავისი განუმეორებელი გზა და ისტორია აქვს, თავისი ჰერმენევტიკული წრე, დასაბამიერ ინტენციათა და აწინდებურ წაკითხვათა ზოგჯერ ფრიად განსხვავებული, ანაქრონული განმარტებანი, მაგრამ მათი კლასიკურობის სტატუსი სწორედ ამ

ნაირწაკითხვათა შესაძლებლობითაა განმტკიცებული. რაბლეც ხომ ამაზე საუბრობს, – „ილიადასა“ და „ოდისეას“ ავტორის შეგნებაში ნატამალიც არ ყოფილა იმ ალეგორიებისა, რაც მასში პლუტარქემ და ჰერაკლიტე პონტოელმა აღმოაჩინეს; არც ის ქრისტიანული საიდუმლოება არსებულა ოვიდიუსის გონებაში, რომელიც შემდგომმა ეპოქამ აღმოაჩინა „მეტამორფოზებში“...

ასე ყოფილა, – ყოველ ეპოქას თავისი დილემა, თავისი სტილისტური რეგისტრი აქვს და ზოგჯერ „მცოდნე მკითხველი“ (მონტენი), რომელშიაც, რასაკვირველია, ავტორიც მოიაზრება, არათუ დროჟამით დისტანცირებულ ტექსტში, არამედ საკუთარივე ქმნილების გადაკითხვისასაც კი მიაკვლევს იმგვარ აზრს, რომელსაც მანამდე მის შეგნებაში ადგილი თითქოს არცა ჰქონია. ლიტერატურის თეორიაც ამ და სხვა მრავალი რიგის პრობლემას მიაპყრობს ყურადღებას, და ყველაზე კარგი და მნიშვნელოვანი ის არის, რომ ამიერიდან ჰუმანიტარული აზრისა და საფიქრალის გაწაფვაში აღნიშნული კრებულიც თავის წილს დაიდებს.

Solomon Tabutsadze

Much Benefit

Summary

Keywords: literary theory, chrestomathy.

The review covers the first volume of the chrestomathy of literary theory. The reviewer makes emphasis on the origins of general literary theory, its ideological fate in the Soviet epoch and the current situation in Georgia. He welcomes this type of projects and considers that the outcome of the joint project of Shota Rustaveli institute of Georgian Literature and the Institute of General and Comparative Literary Studies of Ivane Javakhishvili Tbilisi State University, the first volume paves the way for the future development of a new literary-theoretical opinion in Georgian literary critical sphere. The author expresses regret towards the delay in publishing the course-book edition oriented on the subject, systematically selected texts and passages, however he prefers to promote future plans rather than criticize the past and represents the supervisors of this and some similar projects, Irma Ratiani and her colleagues (compilers of this first volume): Venera Kavtiashvili, Gaga Lomidze, Tamar Lomidze, Maia Ninidze, Solomon Tabutsadze, Rusudan Tsanava. As the reviewer remarks, the edition is not limited to the course-book function and represents a reading book for literary critics, as the great number of the texts displayed in the chrestomathy were unavailable up to present; Aristotle's treaty translated by Bachana Bregvadze can serve as a proof, not to mention Sergi Danelia's two editions being published within 35-year gap.

In order to form a complete opinion about the collection the reviewer represents the displayed texts and their authors: Upanishads, Plato, Aristotle, Horace, St. Augustine, Nicolas Boileau, Vakhtang VI, Anton I a Catholic, Mamuka Baratashvili, Denis Diderot, Lessing, Goethe, Schiller, Hegel, Coleridge, Belinsky, Schopenhauer, Nietzsche, Ilia Chavchavadze, Ipolit Tenny.

The reviewer considers it crucial to embed Georgian conceptual explications in a wide context, as the perception and realization of Georgian literary discourse and its representation as a whole are essential. Georgian material represents the organic part of the process of European literary studies.

ლიტერატურის თეორია. ქრესტომათია, I
რედაქტორები: ირმა რატიანი, გაგა ლომიძე
შემდგენლები: ვენერა კავთიაშვილი, გაგა ლომიძე, თამარ ლომიძე, მაია ნინიძე, ირმა რატიანი, სოლომონ ტაბუცაძე, რუსუდან ცანავა
გამომცემლობა: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა
2009

წიგნი წარმოადგენს ვრცელი პროექტის – „ლიტერატურის თეორიის ქრესტომათია“ პირველ ნაწილს, რომელიც მოიცავს ლიტერატურათმცოდნეობითი აზროვნების განვითარების საფეხურებს ადრეული ეპოქებიდან ვიდრე მე-20 საუკუნემდე. გამოცემა არის დამხმარე სახელმძღვანელო ნაშრომებისთვის „ჟანრის თეორია“ (ავტორი: ირმა რატიანი) და „ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები“ (ავტორთა კრებული). ქრესტომათიის I ტომი თავს უყრის ქართველი მეცნიერების მიერ სხვადასხვა ენებიდან თარგმნილი ტექსტების ფრაგმენტებს, რომლებიც შეიცავს მნიშვნელოვან ინფორმაციას ლიტერატურათმცოდნეობითი ცნებებისა თუ პროცესების შესახებ. ფრაგმენტების ნაწილი, მეტი სიცხადისთვის, პირობითად არის დასათაურებული შემდგენლების მიერ. ქრესტომათიაში წარმოდგენილია ქართული ლიტერატურათმცოდნეობითი მასალაც, რომელიც, შემდგენლების აზრით, გამოკვეთს თეორიული აზრის განვითარების მნიშვნელოვან ეტაპებს ქართულ სალიტერატურო სივრცეში. ქართული მასალა ორგანულად არის ჩართული ევროპული ლიტერატურათმცოდნეობითი პროცესების კონტექსტში.

სულხან-საბა ორბელიანი – 350
საიუბილეო კრებული
რედაქტორი: ირმა რატიანი
გამომცემლობა: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა
2009

წინამდებარე კრებული არის სულხან-საბა ორბელიანის შემოქმედებასა თუ ბიოგრაფიასთან დაკავშირებული საკითხების შესწავლის, გადასინჯვის, რევიზიისა თუ რეინტერპრეტაციის ნიშუში. სტატიების ავტორები გვთავაზობენ სულხან-საბასთან დაკავშირებული კულტურულ-ლიტერატურულ ბუნდოვანებათა კვალიფიციურ განმარტებას უახლესი ფილოლოგიური სტანდარტების გათვალისწინებით, რაც გულისხმობს ლიტერატურული პროცესებისა და ფიგურების არა მარტო ლიტერატურათმცოდნეობით ანალიზს, არამედ ინტერპრეტაციას ფართო კულტუროლოგიურ ჭრილში. ქართული ლიტერატურათმცოდნეობა ითხოვს ახალი ხედვების დანერგვას, კვლევის ჰორიზონტების გაფართოებას, კონცეპტუალურ და სტრუქტურულ ინოვაციებს, რათა მკითხველს შესთავაზოს ქართული ლიტერატურის ისტორიისთვის მნიშვნელოვანი მოვლენებისა და პერსონაჟების თანამედროვე რეცეფცია. სწორედ ამ ამოცანის წარმატებული მცდელობა არის კრებული „სულხან-საბა ორბელიანი – 350“, რომლის ერთ-ერთ უპირველეს ამოცანად და სტრატეგიულ სიახლედ უნდა განისაზღვროს იმ იდეოლოგიური, პოლიტიკური და კულტურული კონტექსტის კვლევა, რომელშიც აღმოჩნდა ქართული კულტურა და სულხან-საბა ორბელიანი.
კრებულს ერთვის რჩეული ანოტირებული ბიბლიოგრაფია.

თამაზ ჩხენკელი
ტრაგიკული ნიღბები
რედაქტორი: მერაბ ღაღანიძე
გამომცემლობა: ქართული წიგნის მხარდაჭერის ფონდი „მემკვიდრეობა“
2009

წიგნში ერთადაა წარმოდგენილი თამაზ ჩხენკელის კვლევები ვაჟა-ფშაველას შესახებ: მონოგრაფია „ტრაგიკული ნიღბები“ და „წერილები ვაჟაზე“.
„ტრაგიკული ნიღბები“ პირველად ცალკე წიგნად გამოიცა 1971 წელს, მეორედ – ავტორისეულ კრებულში „მშვენიერი მძლევარი“ 1989 წელს; იმავე კრებულშია შესული „წერილები ვაჟაზე“, რომლებიც მანამდე ცალ-ცალკე იყო გამოქვეყნებული, რაც შეეხება ციკლის ბოლო წერილს „დროის შურისძიება“, ის დაიბეჭდა 2002 წელს თამაზ ჩხენკელის კრებულში „მწვანე ბივრიტი“.

მაია ნაჭყებია
„თუ ხარ ღვიძილი, რალა არს ძილი?“
(ქართული ბაროკოს საკითხები)
რედაქტორი: ვენერა კავთიაშვილი
გამომცემლობა: მერანი
2009

წიგნი ეძღვნება ავთენტური ქართული ბაროკოს შესწავლას და მასთან დაკავშირებით აღძრულია XVI-XVIII საუკუნეების ე.წ. „აღორძინების ხანის“ ქართული ლიტერატურის პერიოდიზაციის საკითხი. განხილულია ბაროკოს სტილის ესთეტიკასთან დაკავშირებული ისტორიულ-კულტურული პრობლემები, მისი იდეური მიმართულება და გამოსახვის თავისებურებები. კომპარატივიზმის თვალსაზრისით, განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა ქართული ბაროკოს შინაგან კავშირს თანადროულ ევროპულ ლიტერატურასთან.

Theory and the Novel: Narrative Reflexivity in the British Tradition
(Literature, Culture, Theory)
by **Jeffrey Williams**
ჯეფრი უილიამსი
რომანის თეორია: ნარატივის რეფლექსიურობა ბრიტანულ ტრადიციაში
(ლიტერატურა, კულტურა, თეორია)
გამომცემლობა: Cambridge University Press
2009

ნარატივის ისეთი თავისებურებები, როგორიცაა ჩარჩოები, დიგრესია და ავტორის ჩარევა, ტრადიციულად, ჭეშმარიტი თხრობიდან გადახვევად მიიჩნეოდა. წინამდებარე წიგნში ჯეფრი უილიამსი ამ თავისებურებებს წარმოადგენს, როგორც ნარატივის რეფლექსიის რეგისტრებს, რომლებიც ნარატივის ფუნქციას განსაზღვრავს. უილიამსი ამტკიცებს, რომ ამგვარი ეპიზოდები ლიტერატურული სურვილის, მოხმარების და გემოვნების გამოვლინებებია. ავტორი განიხილავს რომანებს, ინგლისური კანონიდან („ტრისტრამ შენდი“, „ჭექა-ქუხილის უღელტეხილი“...) დაწყებული და წამოჭრის რეფლესიურობასთან, მიბაძვასთან, გამონაგონთან და იდეოლოგიასთან დაკავშირებულ საკითხებს და ამ გზით, ინგლისური რომანების განსხვავებულ წაკითხვებს გვთავაზობს.

Introducing Semiotics: A Graphic Guide
by **Paul Cobley**
პოლ ქოლბი
სემიოტიკის შესავალი: გრაფიკული გზამკვლევი
გამომცემლობა: Totem Books
2010

„სემიოტიკის შესავალი" წარმოგვიდგენს სემიოტიკის – ნიშნების, აღმნიშვნელების და აღსანიშნების სამყაროს შესწავლის განვითარების გზას. წიგნში განხილულია სემიოტიკის კლასიკოსი წინამორბედების თეორიებიც და თანამედროვე პოსტ-სტრუქტურალისტების ნააზრევიც. მასში წარმოდგენილია სემიოტიკის ძირითადი ფიგურები და მათი ნააზრევი და განხილულია სემიოტიკური ცნებები.

Feminist Literary Theory
by **Mary Eagleton (Editor)**
ფემინისტური ლიტერატურის თეორია
რედაქტორი: მერი იგლთონი
გამომცემლობა: Wiley-Blackwell
2010

ეს წიგნი პირველად 1986 წელს გამოვიდა. ეს უკვე მესამე, შევსებული გამოცემაა და იგი შვიდ სექციად იყოფა: ქალური ტრადიციის ძიებაში; ქალი და ლიტერატურული ნაწარმი; გენდერი და ჟანრი; ფემინისტური წერის განსაზღვრებები; წერა, წაკითხვა და განსხვავება; სუბიექტის მოხელთება; გ/ლოკალურად წერა, სადაც წარმოდგენილია ფემინიზმის დიალოგი პოსტ-კოლონიურ, გლობალურ და სივრცით კვლევებთან. თითოეულ სექციას წინ უძღვის შესავალი.

Poststructuralism and Postcoloniality: The Anxiety of Theory
by **Jane Hiddleston**
ჯეინ ჰიდლსთონი
პოსტსტრუქტურალიზმი და პოსტკოლონიალიზმი: თეორიის შიში
გამომცემლობა: Liverpool University Press
2010

წიგნში წარმოდგენილია პოსტსტრუქტურალისტური ნააზრევისა და პოსტკოლონიალიზმის მიმართების საკითხები და წარმოჩენილია თეორიული საკითხების შესახებ წერასთან დაკავშირებული ერთგვარი შიშის პრობლემა. ბევრი ე.წ. პოსტსტრუქტურალისტი მოაზროვნე, როგორიცაა დერიდა, სიქსუ, ლიოტარი, ბარტი, სპივაკი და კრისტევა თავიანთ ნაწერებში ყურადღებას ამახვილებდნენ პოსტკოლონიალიზმის თუ კულტურული დომინაციისა და სხვაობის საკითხებზე. თუმცა, ყველა ამ მოაზროვნეს ამ საკითხებზე მსჯელობისას გარკვეული უხერხულობის გრძნობა ეუფლებოდა, რაც თეორიული დისკურსის და გარდაუვალი სუბიექტური პოზიციის მიმართებას უკავშირდებოდა. ამ მოაზროვნეებს ნეიტრალური პოზიციის შენარჩუნება უჭირდათ, ვინაიდან ისინი ერთსა და იმავე დროს, კულტურული იდენტიფიკაციის პრობლემასა და პოსტკოლონიურ ხანაში დევნის შესახებ წერდნენ.

Literature, Cinema, and Politics, 1930-1945: Reading Between the Frames
by **Lara Feigel**
ლარა ფაიგელი
ლიტერატურა, კინემატოგრაფი და პოლიტიკა, 1930-1945: წაკითხვა კადრებს შორის
გამომცემლობა: Edinburgh University Press
2010

ლიტერატურა, კინემატოგრაფი და პოლიტიკა, 1930-1945 – ესაა პოლიტიკის, ლიტერატურისა და კინემატოგრაფის მიმართების შესახებ დეტალური გამოკვლევა და მოიცავს 1920-იანი წლების მოდერნისტულ კინოსა და ომისშემდგომი პერიოდის ნეორეალიზმის მნიშვნელოვან ეპიზოდების ანალიზს. მასში განხილულია პოლიტიკურად ანგაჟირებული ლიტერატურის აღორძინება და დაცემა, სადაც მაღალი ლიტერატურა ერწყმის პოპულარულ თხრობას და კინოს. წიგნში წარმოდგენილია მუშათა კლასის წარმომადგენელი კომუნისტი რომანისტების და ოდენის თაობის შემოქმედების ანალიზი; ავანგარდული საბჭოთა კინოს, გერმანული ექსპრესიონიზმის, ჯონ გრირსონის ბრიტანული კინოდოკუმენტალისტიკის შესახებ მსჯელობა და 1930-40-იანი წლების პოპულარული ბრიტანული კინოს ანალიზი.

Cultural Theory: An Anthology
by **Imre Szeman** (Editor), **Timothy Kaposy** (Editor)
კულტურის თეორია: ანთოლოგია
რედაქტორები: იმრე ჟემანი, ტიმოთი კაპოსი
გამომცემლობა: Wiley-Blackwell
2010

მათთვის, ვინც კულტურის თეორიას შეისწავლის, ეს წიგნი განსაკუთრებით სასარგებლოა. ტექსტები მასში ყველაზე მნიშვნელოვანი კონცეპტების მიხედვითაა დალაგებული. თითოეულ თავს წინ უძღვის შესავალი, რომელიც ამა თუ იმ კონცეპტუალური საკითხის უკეთ გაგებას უწყობს ხელს. მასში წარმოდგენილია ისეთი ქრესტომათიული მნიშვნელობის ესეები, როგორიცაა პიერ ბურდიეს „კაპიტალის ფორმები“ (1926), ჟილ დელიოზის „პოსტსკრიპტუმი კონტროლის საზოგადოებაზე“ (1992) და ფრედრიკ ჯეიმსონის „რეიფიკაცია და უტოპია მასობრივ კულტურაში“ (1979). წიგნს ბოლოში ერთვის ვრცელი ანოტირებული ბიბლიოგრაფია და პირველადი და მეორადი ლიტერატურის ჩამონათვალი თითოეულ ავტორსა და საკითხთან დაკავშირებით. ასევე, ანთოლოგია მნიშვნელოვანი ტერმინების ლექსიკონით სრულდება.

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის სამეცნიერო პუბლიკაციების სტილი

1. ლიტერატურის ინსტიტუტის პერიოდულ გამოცემებში იბეჭდება ნაშრომები, რომლებიც მოიცავს თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობისათვის აქტუალურ თემებსა და პრობლემებს, მნიშვნელოვან გამოკვლევათა ჯერ გამოუქვეყნებელ შედეგებს.
2. ნაშრომი წარმოდგენილი უნდა იყოს ორ ცალად (ელექტრონული ვერსიით, CD დისკზე) და თან ახლდეს:
   - ❖ თავფურცელი, რომელშიც მითითებული იქნება ავტორის სახელი, გვარი, სტატუსი და საკონტაქტო კოორდინატები;
   - ❖ ანოტაცია ქართულ და ინგლისურ ენაზე (1 ნაბეჭდი გვერდი).
3. დამოწმებანი (დამოწმებული ლიტერატურის ნუსხა) სტატიას უნდა ერთვოდეს ბოლოში.
4. ნაშრომი მოცულობით უნდა იყოს კომპიუტერზე ნაბეჭდი არა უმეტეს **თხუთმეტი** და არანაკლებ **ხუთი** გვერდისა.
5. ნაშრომი დაბეჭდილი და გაფორმებული უნდა იყოს A 4 ფორმატის თეთრ ქაღალდზე შემდეგნაირად:
   ა) ნაშრომის სათაური (იწერება შუაში);
   ბ) ნაშრომის ტექსტი;
   გ) დამოწმებანი (დამოწმებული ლიტერატურის ნუსხა);
   დ) ანოტაცია;
   ე) ოთხივე მხრივ დატოვებული მინდორი 25 მმ;
   ვ) ნაბეჭდი ტექსტის შრიფტი – Lit.Nusx 11, ინტერვალი – 1;
6. ჟურნალში მიღებულია ევროპული სტანდარტების შესაბამისად შემუშავებული ციტირებისა და მითითების წესი **„ლიტერატურის ინსტიტუტის სტილი“** (ლისტ).
   მისი მოთხოვნებია:
   ა) მოტანილი ციტატა ძირითადი ტექსტისგან გამოიყოფა ბრჭყალებით („ “). ციტირების დასასრულს, მრგვალ ფრჩხილებში, დაისმის ინდექსი, რომელშიც აღნიშნულია ციტირებული ტექსტის ავტორის გვარი, ტექსტის გამოქვეყნების წელი, შემდეგ – ორწერტილი და გვერდი.
   მაგალითად: (აბაშიძე 1970:25). (**იხ. დანართში წარმოდგენილი ნიმუში**).
   ბ) სალექსო სტროფის (და არა სტრიქონის) ციტირების შემთხვევაში, მოტანილი ციტატა გამოიყოფა ტექსტისაგან და ციტატის ფონტის (შრიფტის) ზომა მცირდება ერთი ინტერვალით (მაგ.: თუ ტექსტის ფონტის ზომაა Lit.Nusx 11, მაშინ ციტატის ზომა იქნება Lit.Nusx 10).
   გ) მე-6 პუნქტის მოთხოვნა არ ეხება რუბრიკებს „გამოხმაურება, რეცენზია“ და „ახალი წიგნები“, სადაც შრიფტის ზომებია:
      - ❖ ძირითადი ტექსტი – Lit.Nusx 10,
      - ❖ განმარტება-შენიშვნები (სქოლიოში ჩატანით) – Lit.Nusx 9.
7. დამოწმებანი (დამოწმებული ლიტერატურის ნუსხა) უნდა დალაგდეს ინდექსის მიხედვით, ანბანური რიგით და დაიბეჭდოს გარკვეული წესით **(დაწვრილებით იხ. დანართის ცხრილი)**.
8. ა) სტატიის ავტორის ვრცელი განმარტებანი ინომრება და ინაცვლებს ტექსტის ბოლოს ანოტაციის წინ;
   ბ) სტატიის ავტორის მცირე შენიშვნები აღინიშნება ვარსკვლავით და ჩაიტანება გვერდის ბოლოს, სქოლიოში.
9. ავტორი პასუხისმგებელია დასაბეჭდად წარმოდგენილი ნაშრომის ლიტერატურულ სტილსა და მართლწერაზე.
10. შემოსული სტატია სარეცენზიოდ გადაეცემა ანონიმურ ექსპერტს.
11. შემოსული მასალების განხილვის შემდეგ, დამატებითი მითითებებისათვის, რედაქცია დაუკავშირდება დასაბეჭდად შერჩეულ ნაშრომთა ავტორებს.
12. 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.

ნიმუში:

ჟენეტის ამოცანაა პრუსტის მხატვრული მანერის თავისებურებათა გამოკვლევა და იმის დასაბუთება, რომ „მეტაფორა და მეტონიმია შეუთავსებელი ანტაგონისტები როდი არიან. ისინი განამტკიცებენ 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" (ჟენეტი 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.

ცხრილი

მონაცემის ტიპი	დამოწმებული ლიტერატურის ნუსხის (დამოწმებანი-ს) ფორმა ინდექსის მიხედვით **Bibliography Form**
წიგნი, ერთი ავტორი **Book, one authors**	**აბაშიძე 1970:** აბაშიძე კ. *ეტიუდები XIX ს.-ის ქართული ლიტერატურის შესახებ.* თბილისი: გამომცემლობა „მერანი", 1970. **ვაისი 1962:** Weiss, Daniel A. *Oedipus in Nottingham: D.H. Lawrence.* Seattle: University of Washington Press, 1962.
წიგნი, ორი, ან მეტი ავტორი **Book, two authors**	**კეკელიძე ... 1975:** კეკელიძე კ., ბარამიძე ა. *ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია.* თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება", 1975. **ნათაძე ... 1994:** ნათაძე კ., პეტრიაშვილი ვ., ნაკაშიძე ბ. *ქართულ-რუსული ლიტერატურული ურთიერთობის ისტორიიდან.* ქუთაისი: გამომცემლობა „განთიადი", 1994. **ჰიუტონი ... 1959:** Houghton, Walter E., and G. Robert Strange. *Victorian Poetry and Poetics.* Cambridge: Harvard University Press, 1959.

ყოველთვიური ჟურნალის ან სხვა ტიპის პერიოდული გამოცემის სტატია **Article in a journal or magazine published monthly**	**ალექსიძე 1992:** ალექსიძე ზ. *„ქართველ ებრაელთა“ სალმრთო მისია საქართველოს სამოციქულო ეკლესიის თვალთახედვით.* ჟ. ივერია. ქართულ-ევროპული ინსტიტუტის ჟურნალი, 1, 1992. **სომერი 1988:** Sommer, Robert. *The Personality of Vegetables: Botanical Metaphors for Human Characteristics.* Journal of Personality 56, no. 4 (December) 1988.
წიგნი, ავტორის გარეშე **Book, no author given**	***საბიბლიოთეკო* ... 1989:** *საბიბლიოთეკო საქმის ორგანიზაცია და მართვა.* ბათუმი: გამომცემლობა „აჭარა“, 1989. ***ცხოვრების* ... 1976:** *New Life Options: The Working Women's Resource Book.* New York: McGraw-Hill, 1976.
დაწესებულება, ასოციაცია და მისთანანი, ავტორის პოზიციით **Institution, association, or the like, as "author"**	**ამერიკის ... 1995:** ამერიკის ბიბლიოთეკათა ასოციაცია. *ორგანიზაციის სახელმძღვანელო ცნობარი და 1995/1996 წლის წევრთა ცნობარი.* ჩიკაგო: ამერიკის ბიბლიოთეკათა ასოციაცია, 1995. **ამერიკის ... 1995:** American Library Association. *ALA Handbook of Organization and 1995/1996 Membership Directory.* Chicago: American Library Association, 1995.
რედაქტორი, ან კომპილატორი, ავტორის პოზიციით **Editor or compiler as "author"**	**დუდუჩავა 1975:** დუდუჩავა მ. (რედაქტორი). *ლიტერატურის თეორიის მცირე ლექსიკონი.* თბ.: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1975. **ჰენდერსონი 1950:** Henderson, J.N.D. (editor). *The World's Religions.* London: Inter-Varsity Fellowship, 1950.
ელექტრონული დოკუმენტი ინტერნეტიდან **Electronic document: From Internet**	**მიტჩელი 1995:** მიტჩელი, უილიამ ჯ. *ბიტების ქალაქი: სივრცე, ადგილი და საინფორმაციო ნაკადი* [ონ-ლაინ წიგნი] (კემბრიჯი: გამომც.: Ით რესს, 1995, განთავსებულია 29 სექტემბრიდან, 1995); მის.: http://www-mitpress.mit.edu:80/ City_of_Bits/Pulling_Glass/ index.html; Internet. **მიტჩელი 1995:** Mitchell, William J. *City of Bits: Space, Place, and the Infobahn* [book on- line]. Cambridge, MA: MIT Press, 1995, accessed 29 September 1995; available from http://www-mitpress. mit.edu:80/City_of_Bits/Pulling_Glass/ index.html; Internet.

ენციკლოპედია, ლექსიკონი **Encyclopedia, Dictionary**	**ვებსტერი 1961:** *ვებსტერის ახალი საუნივერსიტეტო ლექსიკონი.* სპრინგფილდი: MA: G. и C. Merriam, 1961. **ვებსტერი 1961:** *Webster's New Collegiate Dictionary.* Springfield: MA: G. & C. Merriam, 1961.
ინტერვიუ (გამოუქვეყნებელი) საავტორო ხელნაწერი **Interview (unpublished) by writer of paper**	**მორგანისი 1996:** მორგანისი, ნენსი დ. *ინტერვიუ ავტორთან,* 16 ივლისი 1996, ფოლ რივიერა, მასაჩუსეტსი, ჩანაწერი **მორგანისი 1996:** Morganis, Nancy D. *Interview by author,* 16 July 1996, Fall River, MA. Tape recording.
საგაზეთო სტატია **Newspaper article**	**ნიუ იორკ ტაიმსი 1990:** „მარიოტის კორპორაციის პროფილი", გაზ. *ნიუ იორკ ტაიმსი,* 21 იანვარი 1990, ჩან. III, გვ. 5. **ნიუ იორკ ტაიმსი 1990:** "Profile of Marriott Corp." *New York Times,* 21 January 1990, sec. III, p. 5.
ყოველკვირეული ჟურნალის სტატია **Article in a magazine publis hed weekly (or of general interest)**	**ნაითი 1990:** ნაითი რ. *პოლონეთის შინაომები.* ჟ. აშშ-ის სიახლენი და მსოფლიოს ცნობები, 10-17 სექტემბერი, 1990. **ნაითი 1990:** Knight R. *Poland's Feud in the Family.* U.S. News and World Report, 10-17 September, 1990.
თეზისები, ან სადისერტაციო ნაშრომის დასკვნები (დებულებები) **Thesis or dissertation**	**ფილიპსი 1962:** ფილიპსი, ო. *ოვიდიუსის ზეგავლენა ლუკიანის ზეპურ საზოგადოებაზე.* სადოქტორო დისერტაცია, ჩიკაგოს უნივერსიტეტი, 1962. **ფილიპსი 1962:** Phillips, O. *The Influence of Ovid on Lucan's Bellum Civile.* Ph.D. diss., University of Chicago, 1962.

*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).