შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ზოგადი და შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის
ინსტიტუტი

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

კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული ასოციაცია

Georgian Comparative Literature Association

სჯანი

ყოველწლიური სამეცნიერო ჟურნალი

ლიტერატურის თეორიასა და შედარებით ლიტერატურათმცოდნეობაში

Sjani

Annual Scholarly Journal of Literary Theory and Comparative Literature

26

უნივერსიტეტის გამომცემლობა
TSU Press

UDC (უაკ) 821.353.1.0(051.2)
ს-999

რედაქტორი
ირმა რატიანი

სარედაქციო კოლეგია
თამარ ბარბაქაძე (საქართველო)
ლუჩია ბოლდრინი
(დიდი ბრიტანეთი)
ლევან ბრეგაძე (საქართველო)
რუტა ბრუზგენე (ლიტვა)
მაია ბურიმა (ლატვია)
რაჰილა გეიბულაევა (აზერბაიჯანი)
თეიმურაზ დოიაშვილი (საქართველო)
მაკა ელბაქიძე (საქართველო)
ანეტა ვერბერგერი (გერმანია)
ალექსანდრე ვოლი (გერმანია)
ირაკლი კენჭოშვილი (საქართველო)
რუდოლფ კროიტნერი (გერმანია)
გაგა ლომიძე (საქართველო)
თამარ ლომიძე (საქართველო)
ჯესიკა პრესმანი (აშშ)
ალექსანდრე სტროევი (საფრანგეთი)
ჯერალდ უაითი (კანადა)
ჯენიფერ უოლესი (ინგლისი)
მანფრედ შმელინგი (გერმანია)
ბელა წიფურია (საქართველო)
პიტერ ჰაჯდუ (უნგრეთი)

პასუხისმგებელი მდივნები:
თათია ობოლაძე
მირანდა ტყეშელაშვილი

კომპიუტერული უზრუნველყოფა
თინათინ დუგლაძე

სჯანი 26, 2025, მაისი
www. sjani.ge
E-mail: sjani.info@gmail.com

Editor
Irma Ratiani

Editorial Board
Tamar Barbakadze (Georgia)
Lucia Boldrini (UK)

Levan Bregadze (Georgia)
Rūta Brūzgienė (Lithuania)
Maja Burima (Latvia)
Rahilya Geybullayeva (Azerbaijan)
Teimuraz Doiashvili (Georgia)
Maka Elbakidze (Georgia)
Annette Werberger (Germany)
Alexander Woll (Germany)
Irakli Kenchoshvili (Georgia)
Rudolf Kreutner (Germany)
Gaga Lomidze (Georgia)
Tamar Lomidze (Georgia)
Jessica Pressman (USA)
Alexandre Stroev (France)
Gerald White (Canada)
Jennife Wallace r (UK)
Manfred Schmeling (Germany)
Bela Tsipuria (Georgia)
Peter Hajdu (Hungary)

Responsible Editors:
Tatia Oboladze
Miranda Tkeshelashvili

Computer Software
Tinatin Dugladze

Sjani (The Thoughts) 26, 2025, May
www. sjani.ge
E-mail: sjani.info@gmail.com

ჟურნალი რეგისტრირებულია შემდეგ ბაზებში:
Sjani is a member of the following databases:

Central and Eastern European Online Library

ცენტრალური და აღმოსავლეთ ევროპის ელექტრონული
ბიბლიოთეკის ვებ-გვერდი
Central and Eastern European Online Library

VABB-SHW

Google Scholars

ERIH PLUS

EBSCO

© თსუ შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2025
© კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული ასოციაცია (GCLA), 2025

ISSN 1512-2514
E-ISSN: 2346-772X

შინაარსი

Contents

რედაქტორის სვეტი

Editor's Column

ირმა რატიანი 7
ჟერარ ჟენეტი – 95

Irma Ratiani
Gerard Genet – 95

ლიტერატურის თეორიის პრობლემები

Problems of Literary Theory

ჟერარ ჟენეტი 9
ნიშანთა შიდაპირი

Gerard Genet
The Obverse of Signs

მაიკლ რიფატერი 26
ფორმალური ანალიზი და ლიტერატურის ისტორია

Michael Riffaterre
Formal Analysis and History of Literature

უმბერტო ეკო 49
ომარ კალაბრეზე: „ნეობაროკო: დროთა ნიშანი". წინათქმა

Umberto Eco
Omar Calabrese. Neo-Baroque A Sign of the Times. Foreword

გეორგ ლუკაჩი 60
მარქსისა და ენგელსის შრომები ესთეტიკის შესახებ (შესავალი)

Georg Lukács
The Works of Marx and Engels on Aesthetics (Introduction)

ფრანკო მორეტი 78
ჰიპოთეზები მსოფლიო ლიტერატურის შესახებ

Franco Moretti
Hypotheses on World Literature

პოეტიკური პრაქტიკები

Poetical Practices

თამარ პაიჭაძე 97
მოდერნისტული მეთოდოლოგიის კვალი პოსტმოდერნისტულ მსოფლმხედველობაში

Tamar Paichadze
The Traces of Modernist Methodology in the Postmodernist Worldview

როსტომ ჩხეიძე 109 **Rostom Chkheidze**

ნიკოლოზ ბარათაშვილი და დასავლური რომანტიზმი (პოეტურ და ფილოსოფიურ აზრთა გადაკვეთანი)

Nikoloz Baratashvili and Western Romanticism (Intersections of Poetic and Philosophical Thought

ფილოლოგიური ძიებანი

Philological Researches

მერაბ ღაღანიძე 151 **Merab Ghaghanidze**

მეფე დიმიტრი თავდადებული და „მეფე დიმიტრი თავდადებული“: ისტორიული მონაცემები და ლიტერატურული თხრობა (ნაწილი მეორე)

King Dimitri the Self-Sacrificer and "King Dimitri the Self-Sacrificer": Historical Data and Literary Narrative (Part Two)

ეკატერინე კობახიძე 171 **Ekaterine Kobakhidze**

„პიღასი“, „აფროსინელთა შინა სიტყუა“, „თასისა ირაკლისის“ (ანტიკურობასთან დაკავშირებული ზოგიერთი პასაჟის ახლებური წაკითხვისა და ინტერპრეტაციისთვის ჟამთააღმწერლის „ასწლოვან ისტორიაში“)

„Pighas"; „in Aphrosinians"; „the cup of Iraklis" (For a new reading and interpretation of some passages related to Antiquity in the work of Anonymous Chronicler "The Hundred Years' Chronicle")

ტატიანა მეგრელიშვილი 191 **Tatiana Megrelishvili**

აღმოსავლური ტექსტი როგორც მხატვრული რეფლექსიის დიალოგური სტრუქტურის რეკონსტრუქციის ინსტრუმენტი მიხეილ ლერმონტოვის გვიანდელ ლირიკაში

Oriental Text as a Tool for Reconstructing the Dialogical Structure of Artistic Reflection in the Late Lyrics of Mikhail Lermontov

თამთა ღონღაძე
„პატარა ადამიანისა“ და დეჰუმანიზაციის პარადიგმა ფიოდორ დოსტოევსკის, ვაჟა-ფშაველასა და ფრანც კაფკას მოთხრობებში („ნიანგი“/„ბაგრატ ზახარიჩის სიკვდილი“/„მეტამორფოზა“)

203 **Tamta Gongadze**
The Paradigm of the “Little Man” and Dehumanization in the Short Stories by Fyodor Dostoevsky, Vazha-Phshavela and Franz Kafka (“The Crocodile”/“The Death of Bagrat Zakharich”/ “The Metamorphosis”)

კრიტიკული დისკურსი / *Critical Discourse*

თამარ შარაბიძე
თამარ ციციშვილი
ანა დოლიძე
კავკასიის საცენზურო კომიტეტის მიზნები და ამოცანები (მხატვრულ ტექსტან ცენზურის მიმართების კრიტერიუმები)

225 **Tamar Sharabidze**
Anna dolidze
Tamar Tsitsishvili
The Goals and Objectives of the Caucasus Censorship Committee (Criteria for Applying Censorship to Literary Texts)

ინტერპრეტაცია / *Interpretation*

ნანა ტრაპაიძე
ლიტერატურა და სხეული დავით ქართველიშვილის რომანის, „მეგაპოლისი და ფიზიკური პირები“ კონტექსტში

244 **Nana Trapaidze**
Literature and the Body in the Context of Davit Kartvelishvili's Novel „La Quartet“

იური სუგინო
ა. ს. პუშკინის 1829 წლის კავკასიური მოგზაურობის პერიოდის ტექსტებისა და „ბრინჯაოს მხედრის“ შედარებითი ანალიზი

272 **Yuri Sugino**
A Comparative Study of Pushkin's 1829 Caucasus Travel Writings and “The Bronze Horseman”

კულტურის პარადიგმები

რუსუდან თურნავა
თათია ობოლაძე
ანრი ბარბიუსის მემკვიდრეობა ქართულ საბჭოთა კულტურულ სივრცეში

ფოლკლორისტიკა – თანამედროვე კვლევები

ანდრეი კოროვინი
ფარერის ლიტერატურა: სკანდინავიური, დანიური თუ ეროვნული

გამოხმაურება, რეცენზია

გაგა ლომიძე
ქართული დრამა ევროპულ დრამატულ მატრიცაში (ირმა რატიანი წიგნი – „დრამის პოეტიკა ქართული აქცენტით)

დავით მაზიაშვილი
კონსტანტინე ბრეგაძის Magnum Opus (რეცენზია კონსტანტინე ბრეგაძის წიგნზე „გოეთეს „ფაუსტი“: სიმბოლიკა და პოეტიკა“)

ახალი წიგნები

მოამზადა **გაგა ლომიძემ**

Paradigms of Culture

289 **Rusudan Turnava**
Tatia Oboladze
Henri Barbusse's Legacy in the Georgian Soviet Cultural Space

Folkloristics – the Modern Researches

306 **Andrey Korovin**
Faroese Literature: Scandinavian, Danish, National?

Reviews, Comments

314 **Gaga Lomidze**
Georgian Drama within the Matrix of European Drama
(On Irma Ratiani's Book – "*Poetics of Drama with Georgian Accent*)"

319 **David Maziashvili**
Konstantine Bregadze's Magnum Opus
(Review of Konstantine Bregadze's Book "Goethe's Faust: Symbolism and Poetics")

323 **New Books**

Prepared by ***Gaga Lomidze***

ჟერარ ჟენეტი – 95

წელს სრულდება 95 წელი თვალსაჩინო ფრანგი კრიტიკოსისა და ლიტერატურის თეორეტიკოსის ჟერარ ჟენეტის დაბადებიდან (1930-2018). ჟერარ ჟენეტემა დიდი წვლილი შეიტანა სტრუქტურალიზმის განვითარებაში, ამასთან, ის არის თანამედროვე ნარატოლოგიის ფუძემდებელი და ინტერტექსტუალური კვლევების ერთ-ერთი პიონერი. ჟენეტმა არაერთი საეტაპო ნაშრომითა და მნიშვნელოვანი ტერმინით გაამდიდრა მსოფლიო ლიტერატურათმცოდნეობა. ჟურნალ „სჯანი“-ს 26-ე ნომერი სწორედ მას ეძღვნება. ნომერში იბეჭდება ჟერარ ჟენეტის ერთ-ერთი ცნობილი წერილი – „ნიშანთა შიდაპირი“, რომელიც წარმოადგენს ამონარიდს ჟენეტის წიგნიდან – „ფიგურები ლიტერატურულ დისკურსში“ და რომელშიც კრიტიკოსი აანალიზებს როლან ბარტისეულ მიდგომას სემიოლოგიისადმი ასახულს ბარტის ისეთ ადრეულ ნაშრომებში როგორიცაა – „წერის ნულოვანი ხარისხი“, „კრიტიკული ესეები“ და „მითოლოგიები“. წერილის თარგმანი ეკუთვნის ნაადრევად გარდაცვლილ ქართველ კრიტიკოსს, მალხაზ ხარბედიას. საგულისხმოა, რომ სწორედ მალხაზ ხარბედიამ, ერთ-ერთმა პირველმა, მიაწოდა ქართველ მკითხველს სამეცნიერო გამოკვლევა ნარატოლოგიის შესახებ, სადაც სრულად წარმოაჩინა ჟერარ ჟენეტის როლი და მნიშვნელობა (იხ. მალხაზ ხარბედია, *ნარატოლოგია.* წიგნში: XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობანი. თბილისი, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2008).

ჟერარ ჟენეტის წერილის მხარდამხარ, ჟურნალის ახალ ნომერში წარმოდგენილია ლიტერატურის თეორიის სხვა თვალსაჩინო ფიგურების – უმბერტო ეკოსა და გეორგ ლუკაჩის – საეტაპო წერილები, რაც, კიდევ ერთხელ, ადასტურებს ჩვენს მოწიწებას როგორც ჟერარ ჟენეტის ღვაწლის, ისე – ლიტერატურის თეორიული კვლევების დიდი ტრადიციის წინაშე.

აღნიშნული ქრესტომათიული წერილების გარდა, ჟურნალის ტრადიციულ რუბრიკებში იხილავთ ქართველი და უცხოელი კრიტიკოსების სტატიებს, რომლებიც ასახავს ლიტერატურათმცოდნეობითი პროცესის მიმდინარე დინამიკას.

Gerard Genet – 95

This year marks the 95th anniversary of the birth of the outstanding French critic and literary theorist Gerard Genet (1930-2018). Gerard Genet made a great contribution to the development of structuralism, in addition, he is the founder of modern narratology and one of the pioneers of intertextual studies. Genet enriched world literary studies with a number of iconic works and important terms. 26th issue of the journal "Sjani" is dedicated to him. The issue publishes one of Gerard Genet's famous essays – *The Observe of Signs* – which was included in his book – *Figures of Literary Discourse* (translated by Alan Sheridan, Columbia University Press, 1982, pp. 27-44), and in which he analyzes Rolan Barthes' approach to the semiology delineated in such early works as *Writing Degree Zero*, *Critical Essays*, and *Mythologies*. The translation of Genet's essay belongs to the young Georgian critic Malkhaz Kharbedia, who passed away recently. It is noteworthy that Malkhaz Kharbedia was one of the first scholars to present to Georgian readers a scientific study on narratology, where he comprehensively presented the role and significance of Gerard Genet (see Malkhaz Kharbedia, *Narratology*. In: Basic Methodological Concepts and Trends of the 20th Century. Tbilisi, Institute of Literature Press, 2008).

Along with Gerard Genet's essay, the current issue of the journal presents significant essays os some other outstanding critics and thinkers – Umberto Eco and Georg Lukács – which once again confirms our respect for both the contribution of Gerard Genet and the great tradition of theoretical research in the field of literary studies.

In addition to the aforementioned anthology articles, the traditional sections of the journal present articles by Georgian and foreign critics, reflecting the dynamics of the development of contemporary literary criticism.



ჟერარ ჟენეტი
(საფრანგეთი)

ნიშანთა შიდაპირი

https://doi.org/10.62119/sjn.26.2025.9536

როლან ბარტის შემოქმედება გარეგნულად ძალზე მრავალფეროვანია, როგორც კვლევის საგნით (ლიტერატურა, კუსტუმი, კინო, ფერწერა, რეკლამა, მუსიკა, საგაზეთო ქრონკა და ა. შ.), ასევე თავისი მეთოდითა და იდეოლოგიითაც. წიგნი „წერის ნულოვანი ხარისხი“ (1953) „ფორმის“ თვალსაზრისით თითქოს ლიტერატურასა და საზოგადოებაში შექმნილი სიტუაციის გააზრების იმ მიმართულებას აგრძელებს, რომელსაც რამდენიმე წლით ადრე სარტრმა დაუდო სათავე – ამ ტიპის რეფლექსია თავისთავად ეგზისტენციალიზმისა და მარქსიზმის ზღვარზე დგას. წიგნმა ,,მიშლე“ (1954) – რომელიც გარეგნულად ტექსტის უბრალო, „კრიტიკამდელი“ ანალიზის შთაბეჭდილებას ტოვებს – ბაშლარისგან ისესხა სუბსტანციათა ფსიქოანალიზის იდეა და აჩვენა, თუ რა მნიშვნელობა აქვს მატერიალური წარმოსახვის თემატურ ანალიზს მიშლეს გაგებისთვის. ვის შემოქმედებასაც ადრე მხოლოდ იდეოლოგიური თვალსაზრისით განიხილავდნენ. მომდევნო წლებში ჟურნალ „ტეატრ პოპულერთან“ თანამშრომლობამ და მასთან დაკავშირებულ მოძრაობაში აქტიურმა მონაწილეობამ – რომელიც საფრანგეთში ბერტოლტ ბრეჰტის შემოქმედებისა და თეორიების დანერგვას გულისხმობდა – ბარტს შეურიგებელი მაქსისტის რეპუტაცია დაუმკვიდრა, თუმცა, ოფიციალური მარქსისტები არასდროს იზიარებდნენ ბრეჰტის თეატრის მისეულ ინტერპრეტაციას. იმავდროულად კი, სტატიებმა „საშლელებისა“ და „მზვერავის“ შესახებ იგი რობ-გრიეს განმმარტებლად და „ახალი რომანის“ თეორეტიკოსად აქციეს, რომელიც, თავის მხრივ, ფორმალიზმის მოძალებისა და ლიტერატურის „დეზანგაჟირების“ მცდელობად აღიქმებოდა. „მითოლოგიებში“ (1956) ბარტი წვრილბურჟუაზიული იდეოლოგიის სარკასტულ დამკვირვებლად მოგვევლინა. იდეოლოგიისა, რომელიც ჩვენი დროის სოციალური ცხოვრების ერთი შეხედვით ყველაზე უმნიშვნელო მოვლენებშია დაფარული – ეს იყო „ყოველდღიურიი ცხოვრების კრიტიკის“[1] ახალი ვარიანტი, თავისი სულისკვეთებით აშკარად მარქსისტული, რომელიც ცალსახად აცხადებდა თავის პოლიტიკურ პოზიციას. 1960

წელს ახალი მეტამორფოზაა რასინის კომენტარები „კლუბ ფრანსე დუ ლივრის“ მიერ გამოცემული (გადაბეჭდილი 1963 წელს წიგნში „რასინის შესახებ“), სადაც ბარტი თითქოს ფსიქოანალიზს უბრუნდება – ოღონდ ამჯერად უფრო ფროიდულს, ვიდრე ბაშლარისეულს – ფროიდის თავისებური ანთროპოლოგიით „ტოტემი და ტაბუდან“; რასინის თეატრი ინცესტის აკრძალვისა და ოიდიპოსის კონფლიქტის ტერმინებში განიმარტება. „ამ უძველესი ფაბულის დონეზე“, რომელსაც კაცობრიობის ისტორიის ან ადამიანის სულის სათავეებამდე მივყავართ[2]. და ბოლოს, თავის უკანასკნელ ტექსტებში, რომელიც „კრიტიკულ ნარკვევებშია“ თავმოყრილი, იგი თითქოს სტრუქტურალიზმს უბრუნდება, ამ სიტყვის მკაცრი გაგებით და უარს ამბობს ყოველგვარ პასუხისმგებლობაზე საზრისთან დაკავშირებით. აამიერიდან ლიტერატურა და საერთოდ, სოციალური ცხოვრება მისთვის არაფერია თუ არა, ენები, რომლებიც შესასწავლია არა შინაარსის, არამედ სტრუქტურების, წმინდა ფორმალური სისტემების თვალსაზრისით.

რა თქმა უნდა, ასეთი მრავალსახოვნება ზედაპირულობითაც ხასიათდება და როგორც ვნახავთ, ძალზე შორდება სინამდვილესაც. ამასთანავე, ბარტი ადვილად ითვისებს თანამედრვე აზროვნების ყველაზე განსხვავებულ ტენდენციებს. იგი თავად აღიარებს[3], რომ არაერთხელ უოცნებია „კრიტიკულ ენათა მშვიდობიან თანაარსებობაზე, ერთგვარ პარამეტრულ“ კრიტიკაზე, რომელიც განსახილველი ნაწარმოების მიხედვით შეცვლიდა ენას. თანამედროვე კრიტიკის (ეგზისტენციალიზმი, მარქსიზმი, ფსიქოანალიზი, სტრუქტურალიზმი) ფუნდამენტურ „იდეოლოგიურ პრინციპებზე“ საუბრისას კი იგი ამტკიცებს: „...თავად მე, გარკვეულწილად, სოლიდარობას ვუცხადებ ყოველ მათგანს ერთდროულად“-ო[4]. მაგრამ ამგვარი გარეგნული ეკლექტიზმის ქვეშ ბარტის აზროვნების კონსტანტური თვისება იმალება, რომელიც უკვე „ნულოვან ხარისხში“ იგრძნობოდა და რომელსაც იგი შემდგომში სულ უფრო და უფრო სისტემატურად და ცნობიერად ნერგავდა თავის ნაშრომებში. დიახ, კრიტიკას აქვს უფლება, ერთდროულად რამდენიმე განსხვავებულ იდეოლოგიაზე მიგვითითოს, მაგრამ ეს იმიტომ ხდება, დასძენს იქვე ბარტი, რომ „იდეოლოგიური არჩევანი არ წარმოადგენს კრიტიკის არსს და თავის გამართლებას იგი „ჭეშმარიტებაში“ როდი პოვებს: მისი მიზანია, არ გახსნას ნაწარმოების იდუმალი ჭეშმარიტება, რომელზეც იგი გვიამბობს, არამედ იგი ცდილობს, რაც შეიძლება სრულად“ დაფაროს მათი ენა თავისი ენით, რაც შეიძლება მჭიდროდ მოარგოს ჩვენი ეპოქის ენა წარსული დროის ნაწარმოებთა ენას, „ანუ ლოგიკურ შეზღუდვათა ფორმალურ სისტემას, რომელიც ავტორმა შეიმუშავა თავისი ეპოქის მიხედვით“.[5] ლიტერატურის ენისა და კრიტიკის ენის ამგვარი ნაზავი ნაწარმოების „საზრისის“ გამოაშკარავებას კი არ ისახავს მიზ-

ნად, არამედ „ამ საზრისის გამომუშავების წესებისა და პირობების აღდგენას“, სხვა სიტყვებით, აღნიშნავს მისთვის დამახასიათებელი ტექნიკის აღდგენას. თუკი ნაწარმოები ენაა, კრიტიკა კი – მეტაენა, მაშინ მათი თანაფარდობა არსებითად, ფორმალურ ხასიათს ატარებს და კრიტიკას საქმე აქვს უკვე არა შეტყობინებასთან, არამედ – კოდთან, ანუ სისტემასთან, რომლის სტრუქტურაც მან უნდა გაარკვიოს, „სწორედ ისევე, როგორც ლინგვისტმა, რომელიც ფრაზის საზრისს კი არ შიფრავს, არამედ მის ფორმალურ სტრუქტურას – ამ საზრისის გადაცემის წინაპირობას“ – ადგენს[6]. ამასთანავე, სხვადასხვა ენათაგან, რომლებიც კრიტიკამ შეიძლება მოარგოს წარსულის (ან აწმყოს) ლიტერატურულ ნაწარმოებებს. „იშვება განზოგადებული ფორმა საზრისისა, რომელსაც ჩვენი ეპოქა ანიჭებს საგნებს და რომელიც კრიტიკის მიერ იშიფრება და ერთიან დიალექტიკურ პროცესად ყალიბდება“[7]. ამგვარად, კრიტიკული მოღვაწეობის სანიმუშო ღირსება აშკარად მის ორგვარ სემიოლოგიურ სტატუსს უკავშირდება: როგორც მეტაენა (დისკურსი ლიტერატურული ენის შესახებ) იგი ნიშანთა სისტემას შეისწავლის, რომელსაც ლიტერატურა წარმოადგენს; ენა – ობიექტის სტატუსით კი (ანუ, როცა თავად იქცევა ლიტერატურულ დისკურსად) იგი თავად ქმნის სემიოლოგიურ სისტემას იმ მეტაკრიტიკის, ანუ „კრიტიკის კრიტიკის“ თვალში, რომელიც სხვა არაფერია, თუ არა სემიოლოგის ყველაზე განზოგადებული ფორმა. ამგვარად, კრიტიკა მართლაც ხელს უწყობს საზრისის ერთდროულად „გაშიფვრასა და ფორმირებას“, რადგანაც იგი იმავდროულად სემანტიკაცაა და სემანტემაც, სემიოლოგიური მოღვაწეობის სუბიექტიც და ობიექტიც.

ზემოთ მოყვანილ შენიშვნებს როლან ბარტის განსჯათა ცენტრალურ პუნქტთან მივყავართ – მნიშვნელობის პრობლემასთან. მისი გამოკვლევების მთავარი საგანი homo significans –ია, ადამიანი – ნიშან-მწარმოებელი, ,,რომელსაც უფლება აქვს მნიშვნელობა მიანიჭოს საგნებს“[8]. ესაა ,,წმინდა ადამიანური პროცესი, რის მანძილზეც ადამიანები საგნებს საზრისით აღჭურვავენ“[9]. ასეთი მიმართულება დიდი ხანია დამახასიათებელი იყო ბარტის აზროვნებისთვის, შეიძლება ითქვას თავიდანვე, რადგანაც უკვე ,,ნულოვან ხარისხში“ იგი შეისწავლიდა სხვადასხვა ხერხს, რომლითსც მწერალი თავისი ნაწარმოების ყველა ექსპლიციტური შინაარსობრივი მომენტის გარდა, მოვალე ხდებოდა – და ეს, ალბათ, მისი უმთავრესი მოვალეობა იყო – ლიტერატურაც აღენიშნა; ამ წიგნის მიზანი იყო, ხელი შეეწყო ,,ლიტერატურული სიტყვის ისტორიის შექმნისთვის, რომელიც არ იქნებოდა არც ენის, არც სტილთა ისტორია, არამედ მხოლოდ ლიტერატურულობის ნიშანთა ისტორია“[10]. ნიშნების, რომლითაც ლიტერატურა აღნიშნავს თავს, როგორც ლიტერატურას და მიგვითითებს თა-

ვის ნიღაბზე, ამგვარად, ეს პრობლემა ბარტმა დიდი ხნის წინ დასვა და მას შემდეგ იგი სულ უფრო გაღრმავდა და დაზუსტდა ტერმინებით.

როგორც ცნობილია, ენათმეცნიერმა ფერდინანდ დე სოსიურმა პირველმა წამოაყენა მნიშვნელობათა შესახებ ზოგადი მეცნიერების შექმნის იდეა, რომელთა მიმართებაშიც ლინგვისტიკა მხოლოდ კერძო შემთხვევა უნდა ყოფილყო: ეს იქნებოდა ,,საზოგადოებაში ნიშანთა ცხოვრების შემსწავლელი მეცნიერება“, რომელიც განგვიმარტავდა, თუ ,,რას წარმოადგენენ ნიშნები და რა კანონებს ექვემდებარებიან ისინი”; ყველაფერ ამას სოსიური სემიოლოგიას უწოდებდა[11]. რამდენადაც ენა გაცილებით განვითარებულია და უკეთაა ჩვენთვის ცნობილი, ვიდრე ნებისმიერი სხვა ნიშანთა სისტემა, ამდენად, ლინგვისტიკა კანონზომიერად ინარჩუნებს შეუცვლელი მოდელის როლს ნებისმიერი სემიოლოგიური გამოკვლევისთვის, თუმცა, ნიშანთა სფერო, მართლაც, ერთი მხრივ, არსებობს არაენობრივი ნიშნები, რომლებიც თითქოს ენის გასწვრივ ფუნქციონირებენ, მაგალითად, ნებისმიერი ემბლემები და სიგნალები ,,პირველყოფილი ტოტემიზმიდან“, რომლებიც თანამედროვე ცივილიზაციაში სულ უფრო გამრავლდა. ზოგიერთმა ასეთმა ნიშანმა უკვე ჩამოაყალიბა საკმაოდ რთული სისტემები – საკმარისია, გავიხსენოთ, როგორ შემუშავდა თავის დროზე ღერბის ხელოვნება და შესაბამისი მეცნიერება – ჰერალდიკა; სისტემის შექმნის უნარი სწორედ დამახასიათებელი ნიშანია ნიშანთა ნებისმიერი კომპლექსისათვის და ზუსტად ამგვარი წარმონაქმნებით აღინიშნება მათი გადანაცვლება წმინდა სიმბოლიზმიდან – საკუთრივ სემიოლოგიური მდგომარეობისკენ, რამდენადაც სიმბოლო ნიშნად მხოლოდ მაშინ იქცევა, როცა იგი ანალოგიური ან ისტორიული ერთიანობის საფუძველზე აღარ მიგვითითებს თავის ,,რეფერენტზე“ (ნახევარმთვარე – ისლამის ემბლემა, ჯვარი – ქრისტიანობის სიმბოლო), მას მხოლოდ ირიბად აღნიშნავს და რეფერენტთან კავშირს სხვა, კონკურენტ სიმბოლოებთან დაპირისპირებით.

ან მსგავსებით აშუალებს. ცალ-ცალკე აღებული ჯვარი და ნახევარმთვარე ორ ავტონომიურ სიმბოლოს წარმოადგენენ, მაგრამ არაბულ ქვეყნებში წითელი ნახევარმთვარის, ევროპულში კი წითელი ჯვრის წყალობით, ჩნდება პარადიგმატული სისტემა, რომელშიც ,,წითელი“ საერთოO ძირის როლს ასრულებს, ,,ჯვარი-ნახევარმთვარის“ ოპოზიცია კი განმასხვავებელი ფლექსიისას[12].

ამგვარად, აქ წამოიქმნება – ყოველ შემთხვევაში, ერთი შეხედვით მაინც – მთელი რიგი ექსტრალინგვისტური სემიოლოგიური სისტემებისა; თუმცა, მათი სოციალური მნიშვნელობა და განსაკუთრებით კი მათი ავტონომია არტიკულირებული მეტყველებისგან, ეჭვქვეშ დგება: ,,აქამდე სემიოლოგია დაკავებული იყო კოდებით, რომელთაც მხოლოდ მეორეხარისხოვანი მნიშვნელობა ჰქონდათ (ასეთია, მაგალითად, საგზაო ნიშანთა კოდი). მაგრამ, რო-

გორც კი ღრმა სოციალური საზრისით აღბეჭდილ სისტემებზე გადავდივართ, კვლავ ენასთან გვაქვს საქმე“[13]. საქმე იმაშია, რომ არაენობრივი ობიექტები ნამდვილ მნიშვნელობას მხოლოდ მაშინ იძენენ, რამდენადაც ენა ახდენს მათს დუბლირებას და რეტრანსირებას – როგორც ეს კარგად ჩანს რეკლამის ან ფოტორეპორტაჟის მაგალითზე, სადაც ვიზუალურ სახეს პრაქტიკულად ყოველთვის თან ერთვის სიტყვიერი კომენტარი, მისი მერყევი, პოტენციური მნიშვნელობის დასამოწმებლად ან აქტუალიზაციისთვის. იგივე შეიძლება ითქვას მოდის ჟურნალებზე, სადაც საგნები (ტანსაცმელი, საკვები, ავეჯი, ავტომობილები და ა. შ.) სიმბოლურ ღირებულებას ვერბალიზაციის წყალობით იღებენ, ანუ მისი აღმნიშვნელი ნაწილების ანალიზითა და აღსანიშნების სახელწოდებით: სურათზე შეიძლება გამოსახული იყოს ტვიდის პიჯაკში გამოწყობილი მამაკაცი აგარაკის ფონზე, თუმცა წარწერა აზუსტებს – ,,ტვიდის პიჯაკი უიკ-ენდისთვის“, ანუ ტვიდი მკვეთრად აღინიშნება, როგორც ნიშანი, უიკ-ენდი კი საზრისის როლს თამაშობს. ,,საზრისი მხოლოდ იქაა, სადაც საგნები ან ქმედებანი სახელდებულია; აღსანიშნთა სამყარო ენის სამყაროა“[14]. ამგვარად, ექსტრალინგვისტური სფერო შევიწროებას განიცდის, ან, უფრო სწორად, ინთქმება სემიოლოგიურ კვლევათა სხვა სფეროებში – ტრანსლინგვისტური ან მეტალინგვისტური ხასიათისა – და თავის თავში მოიცავს აღნიშვნის ხერხებს, რომლებიც ენის გვერდით კი არ იკავებს ადგილს, არამედ – მასზე ან მასში. ამით სემიოლოგია ლინგვისტიკის წიაღს უბრუნდება, რაც აიძულებს ბარტს, ადგილები შეუცვალოს წევრებს სოსიურის ფორმულაში: სემიოლოგია თავს აცნობიერებს უკვე არა როგორც გაფართოებული ლინგვისტიკა, არამედ – პირიქით, როგორიც მისი სპეციფიკაცია. მიუხედავად ამისა, არ გვიწევს სემიოლოგიური ფაქტები ლინგვისტურთან გავაიგივოთ, რადგან ენა ასეთი ფუნქციით სემიოლოგს აინტერესებს, მხოლოდ როგორც მეორეული ენა: ან ვერბალური ტექსტი მიაწერს მნიშვნელობას არავერბალურ საგანს (როგორც ამის ფოტორეპორტაჟის ან რეკლამის წარწერას აკეთებს), ან თავად იგი იღებს გაორებულ სახეს; თავის საკუთარ ექსპლიციტურ და პირდაპირ მნიშვნელობას – დენოტაციას – უმატებს დამატებითს უნარს კონოტაციისას, რომელიც მას მეორეული საზრისით ან საზრისებით ამკვიდრებს. ლიტერატურაში, როგორც ვალერი აღნიშნავდა[15], ასობით ფურცელი შეძლება მოიძებნოს ისეთი, რომელთა მნიშვნელობაც ერთადერთ ფრაზამდე შეიძლება იქნას დაყვანილი (თუნდაც ეს ფრაზა პირდაპირ არსად გვხვდებოდეს): ,,მე ლიტერატურის ფურცელი ვარ”; ასევე სარტრიც სამართლიანად შენიშნავს, რომ ტექსტის, როგორც ასეთის, საზრისი და ხარისხი, შეიძლება ითქვას, არასოდეს აღინიშნება ამ ტექსტის სიტყვებით და ,,თუმცა ლიტერატურული ობიექტი ენის მეშვეობით რეალიზდება, იგი არასოდეს გვეძლევა თავად ენაში”[16]. ირიბ მნიშვნე-

ლობათა ასეთი ენა მსმენელსაც ასევე ირიბ საზრისებს აწვდის; ესაა კონოტაციის ენა, მისი გამოყენების უმთავრეს სფეროს ლიტერატურა ქმნის და მის შესწავლაში ჩვენ დახმარებას გაგვიწევს სახელგანთქმული და ამავე დროს, სახელგატეხილი წინამორბედის, რიტორიკის გამოცდილება; როცა, მაგალითად, კლასიკური ეპოქის რიტორი ასწავლიდა, რომ სიტყვა ,,იალქნის" ხმარება გემის აღნიშვნისას ფიგურაა – რომელსაც ,,სინეკდოქე" ჰქვია – და რომ ყველაზე მეტ ეფექტს ეს ფიგურა ეპიკურ პოემაში ახდენს, მაშინ იგი სწორედ თავისებურად ავლენდა ეპიკურობის კონოტაციას, ამ ფიგურეს ხმარების წესებში რომ იყო ჩადებული, ხოლო რიტორიკული ტრაქტატი ლიტერატურული კონოტაციის კოდექსს წარმოადგენდა, ხერხების კრებულს, რომელთა მეშვეობითაც პოეტს შეუძლია თავისი პოემის ექსპლიციტური ,,შინაარსის" გარდა, მისი ლირიკულობა, ეპიკურობა, ბუკოლიკურობა და ა. შ. აღნიშნოს. აქვე შეიძლება გავიხსენოთ ,,მამილო დიუშენის"[17]. ლანძღვა-გინებაც, რომელიც გამოიყენებოდა არა ამა თუ იმ საზრისის გამოსახატავად თავის დისკურსში, არამედ იმისთვის, რათა ირიბად აღენიშნა მთელი ისტორიული სიტუაცია – ისინი რევოლუციური რიტორიკის უმნიშვნელოვანეს ფიგურებს წარმოადგენდნენ[18].

და მართლაც, ,,წერის ნულოვანი ხარისხიდან" მოყოლებული, ბარტის განსაკუთრებულ ყურადღებას კონოტაციის მოვლენები და ხერხები იპყრობენ. როგორც გვახსოვს, წერა – ესაა ფორმის პასუხისმგებლობა, რომელიც ადგილს იკავებს ენის ჰორიზონტით შემოსაზღვრულ ბუნებასა (ამ ჰორიზონტს ავტორს თავს ახვევს მისი ადგილი და ისტორიული ეპოქა) და სხვა ბუნებას შორის, რომელიც, თავის მხრივ, სტილის ვერტიკალური ძალითაა განპირობებული (მისი სიღრმისეული სხეულებრივი და სულიერი ორგანიზაციით ნაკარნახევი) და რომელშიც თავს იჩენს მწერლის არჩევანი, დაიკავოს ესა თუ ის ლიტერატურული პოზიცია; ანუ ამით აღინიშნება ლიტარატურის ესა თუ ის მოდალობა. მწერალი არც თავის ენას ირჩევს და არც სტილს, სამაგიეროდ, იგი პასუხს აგებს იმ ხერხებზე, რომლ;ებიც აღნიშნავენ მას, როგორც რომანისტს ან პოეტს, კლასიცისტს ან ნატურალისტს, ბურჟუას ან პუბლიცისტს და ა. შ. წერის ყველა ეს ფაქტი კონოტაციის საშუალებებია, რამდენადაც მათში პირდაპირი – ხშირად სუსტი ან ნაკლებმნიშვნელოვანი – საზრისის გარდა, თავს იჩენს გარკვეული პოზიცია, არჩევანი, ინტენცია. ზემნიშვნელოვნების ასეთი ეფექტი შეიძლება წარმოდგენილი იყოს მარტივი სქემით, რისთვისაც კვლავ რიტორიკის კლასიკურ მაგალითს მივმართავთ: სინეკდოქეში ,,იალქან-გემი" გვაქვს აღმნიშვნელი სიტყვა ,,იალქანი" და აღსანიშნი საგანი (ან ცნება) ,,გემი" – ასეთი დენოტაცია; მაგრამ რადგან ,,იალქნით" შენაცვლებულია ,,გემის" პირდაპირი აღნიშვნა, აღმნიშვნელსა და აღსანიშნს (მნიშვნელობას) შორის მიმართება ქმნის ფიგურა, რიტორიკული კოდის ფარგლებში, აშკარად დისკურსის

გარკვეულ პოეტურობაზე მიგვანიშნებს – ანუ იგი ფუნქციონირებს როგორც ახალი აღსანიშნის, პოეზიის აღმნიშვნელი და ყველაფერი ეს მეორედ სემანტიკურ დონეზე, რიტორიკული კონოტაციის დონეზე ხდება. მართლაც, კონოტაცია შეიძლება მოერგოს პირველადს მნიშვნელობას, თანაც ეს მორგება ცვლილებებს გამოიწვევს, ანუ პირველადს საზრისს მეორეული ცნების აღნიშვნისთვის გამოიყენებს. აქედან ჩნდება სქემა, რომელიც დაახლოებით ასეთი სიტყვიერი ფორმულით შეიძლება გადმოიცეს: სემიოლოგიური სისტემა, რომელშიც სიტყვა ,,იალქანი“ შეიძლება გემს აღნიშნავდეს, ფიგურაა; მეორეული სემილოგიური სისტემა, სადაც შეიძლება ფიგურა (მაგალითად, სიტყვა ,,იალქნის“ ხმარება გემის აღსანიშნავად) პოეზიას აღნიშნავდეს, არის რიტორიკა[19].

აღმნიშვნელი 1 აღსანიშნი 1
(იალქანი) (გემი)

მნიშვნელობა 1 აღსანიშნი 2
(ფიგურა) (პოეზია)

აღმნიშვნელი 2

მნიშვნელობა 2
(რიტორიკა)

,,მითოლოგიების“ მკითხველები ადვილად ამცნობენ სქემას ამ წიგნიდან – მისი მეშვეობით ბარტი აჩვენებს[20] მითის ჩანაცვლებულ მდგომარეობას სემიოლოგიურ სისტემებთან მიმართებაში, იმ სისტემასთან, სადაც იგი ინერგება. მართლაც, ორივე შემთხვევაში ადგილი აქვს ერთგვაროვან მოვლენებს და ბარტი თავად აღნიშნავს, რომ ,,ნულოვანი ხარისხი სხვა არაფერი იყო, თუ არა ლიტერატურული ენის მითოლოგია“[21]. ჩვენთვის საინტერესო თვალსაზრისით, აქ ,,მითოლოგიები“ ,,ნულოვანი ხარისხისგან“. ერთი მხრივ, სემიოლოგიური სისტემის ცნების ექსპლიციტური გამოყენებითა და ორი სისტემის ურთიერთდაფარვისა და ჩანაცვლების ნათელი გაგებით განსხვავდება ამგვარი ანალიზის არალიტერატურულ და ზოგიერთის აზრით, არალინგვისტურ სუბიექტებთან გამოყენებაში მდგომარეობს – ასეთი ობიექტია, მაგალითად, ფოტოსურათი შავკანიანი ჯარისკაცის გამოსახულებით, რომელიც პატივს მიაგებს საფრანგეთის დროშას[22]; აქ ვიზუალურ, არაკოდირებულ, წმინდა დენოტატურ ინფორმაციას ემატება მეორეული კონოტატიური, იდეოლოგიური ინფორმაცია, ანუ საფრანგეთის იმპერიის გამართლება.

ასე გაიხსნა სემიოლოგიური ანალიზისთვის მთელი სამყარო, გაცილებით უფრო ფართო და ვრცელი, ვიდრე ლიტერატურისა, და იგი ჯერ კიდევ ელის თავისი რიტორიკის შექმნას: ესაა კომუნიკაციების სამყარო, რომლის ყველაზე თვალშისაცემი და ნაცნობი მხარეებიც პრესაში, კინოსა და რეკლამაში იჩენენ თავს, თუმცა ნიშნურ მოვლენათა ველი ამით არ ამოიწურება, რადგან როგორც კონოტაციის ენას გვიჩვენებს, ადამიანს შეუძლია დამატებითი საზრისით აღჭურვოს ნებისმიერი ობიექტი, რომელსაც უკვე აქვს პირველადი საზრისი (სიტყვიერი გამონათქვამი, დახატული და ფოტოგრაფირებული სურათი, კინოფილმის კადრი და ა. შ.), ან პირველადი არანიშნური ფუნქცია. მაგალითად, პრაქტიკული გამოყენება: ,,საკვებს ჭამენ, მაგრამ იგი მნიშვნელობის როლსაც თამაშობს (აღნიშნავს სხვადასხვა სოციალურ მდგომარეობას, ვითარებებს, გემოვნებას); ანუ საკვები ქმნის ნიშანთა სისტემას და იგი ამ თვალსაზრისითაც უნდა განვიხილოთ"[23]. სწორედ ასევე, კოსტუმს იცვამენ, სახლში ცხოვრობენ, ავტომობილით მგზავრობენ, მაგრამ, გარდა ამისა, ისინი ნიშნებს წარმოადგენენ, მფლობელის პირონების, მისი მდგომარეობის ხატს, საჩვენებელი სახის ფორმირების ინსტრუმენტს და მაშინ სემიოლოგია ფარავს მთელ ცივილიზაციას, საგანთა სამყარო ნიშანთა სამყაროდ იქცევა: ,,ხშირად გვიწევს მთელი დღის განმავლობაში მართლაც უმნიშვნელო სივრცეში მოხვედრა? ძალზე იშვიათად, თითქმის არასდროს"[24]. ის, რასაც ჩვენ ისტორიას ან კულტურას ვუწოდებთ, იმ გიგანტური მანქანის ვიბრაციაა, რომელსაც საზრისის განუწყვეტელი წარმოქმნის პროცესში მყოფი კაცობრიობა წარმოადგენს, ამის გარეშე დაკარგავდა იგი თავის ადამიანურ სახეს"[25].

თუმცა, ნათლად უნდა დავინახოთ, რომ ამგვარი სემიოტიკური მოღვაწეობა, ბარტის მიხედვით, ყოველთვის დამატებითი გამოყენების ფორმით ხორციელდება, რომელიც საგნებს მიეწერებათ და ამის მიხედვით, საბოლოოდ საგნები იჩაგრებიან, ან განიცდიან შევიწროვებას. საზღვაო სიგნალიზაციის დროშებისგან, საგზაო ნიშნებისგან და სხვა დანარჩენი სიგნალებისგან განსხვავებით, რომელსაც კლასიკური სემიოლოგია სწავლობს – ბარტის ნიშნები თითქმის არასოდეს წარმოადგენენ ზუსტი და გასაგები აღსანიშნების, ანუ აღიარებული და ღიად გაცხადებული კოდის გამოსახატავად სპეციალურად მოგონილ აღმნიშვნელებს. ბარტს მუდამ აინტერესებს სისტემები, რომლებიც (როგორც იგი ლიტერატურული კრიტიკის შესახებ ამბობდა) თავად ,,არიან სემიოლოგები, მაგრამ ვერ ბედავენ, თავს ასე უწოდონ"[26], მორცხვ ან არაცნობიერ კოდებს წარმოადგენენ, რომლებიც ყოველთვის გარკვეული თავის მოტყუებით არიან აღბეჭდილნი. გადაწყვეტილებაში იმის შესახებ, რომ წითელი და მწვანე შუქი აღნიშნავს ,,სდექ"-ს ან ,,იარ"-ს, არანაირი ორაზროვნება არაა: მე სრულიად აშკარად შევქმენი ნიშანი, და არავინ მომიტყუებია, სხვა საქმეა,

როცა ტყავის პიჯაკი აუცილებლად ,,სპორტული“ იქნება, სხვა სიტყვებით, ტყავი იქნება ,,სპორტულობის“ ნიშანი: ტყავი ხომ ამ თავსმოხვეული საზრისის გარეშეც არსებობს, როგორც მასალა, რომელიც შეიძლება სხვადასხვა სიღრმისეულ მიზეზთა გამო გიყვარდეს, სიმკვრივე იქნება ეს, სიმტკიცე, ფერი და ა. შ. როცა ტყავს აღმნიშვნელად ვაქცევ, ამით მე მის ამ სუბსტანციურ თვისებათა ანულირებას ვახდენ და მათ საეჭვო წარმოშობის სოციალური ცნობით ვცვლი; ამ დროს, ნიშანთა ასეთი თანაფარდობისთვის, ტყავის გრძნობად აღქმადი თვისებების გაუცხოება ხდება და ისინი მხოლოდ ბუნებრივ გამართლებათა მარაგსღა წარმოადგენენ; ტყავი ,,სპორტულია“ იმიტომ, რომ იგი მკვრივია, მოსახერხებელია და ა. შ. მე ვატარებ ტყავის ტანსაცმელს, იმიტომ, რომ სპორტული აღნაგობის ვარ – რა უნდა იყოს ამაზე ბუნებრივი? სემიოლოგიური კავშირი ხილული კაუზალური ურთიერთობის ქვეშ იმალება და ნიშნის ბუნებრიობა ყველანაირი პასუხისმგებლობისგან ათავისუფლებს აღსანიშნს.

როგორც ვხედავთ, სემიოლოგიური აზროვნება ამ ფაქტობრივი პლანიდან ღირებულებითში გადადის. ბარტს ნიშნის თავისი აქსიოლოგია აქვს და ღირებულებათა ამ სისტემაში მისი, როგორც სემიოლოგის მოღვაწეობის სიღრმისეული მამოძრავებელი ძალა უნდა დავინახოთ. იმთავითვე, თავისი მოქმედი პრინციპის გამო, ბარტის სემიოლოგია ნიშნით მოხიბლულობასთანაა დაკავშირებული, ამ ხიბლში მცირეოდენი ზიზღიც ურევია, როგორც ფლობერთან ან ბოდლერთან და იგი ძალზე გაორებულია, როგორც ნებისმიერი ვნება. ადამიანი ძალზე ბევრ ნიშანს ქმნის და ეს ნიშნები ხშირად არც ისე ჯანმრთელნი არიან ხოლმე. ბარტის ერთ-ერთ ტექსტს, რომელიც მის ,,კრიტიკულ ნარკვევებშია“ შესული, ,,თეატრალური კოსტუმის სნეულებანი“ ჰქვია და შემდეგი საინტერესო ფრაზით იწყება: ,,მინდა ისტორიის ან ესთეტიკის კი არა, უფრო პათოლოგიის ან, თუ გნებავთ, თეატრალური კოსტუმის მორალის ნარკვევი შემოგთავაზოთ, ქვემოთ მოყვანილი იქნება რამდენიმე ძალზე მარტივი წესი, რომელმაც, შესაძლოა, გაგვარკვევინოს – კარგია კოსტუმი თუ უვარგისი, ჯანმრთელი თუ ავადმყოფი“[27]. კოსტუმის ავადმყოფობა – რომელიც, რა თქმა უნდა, ნიშანია – სულ სამნაირი არსებობს და ყველა ისინი გარკვეულ ჰიპერტროფიებს წარმოადგენენ: ისტორიული ფუნქციის ფიპერტროფია, ანუ ესთეტიზმი: ფუფუნების ჰიპიერტროფია, ანუ სიმდიდრე. სხვა ტექსტში თეატრის შესახებ ბარტი რასინის სპექტაკლების დიქციას აკრიტიკებს ,,დანაწევრებულ მნიშვნელობათა ჰიპერტროფიისთვის“[28], ზედმეტი დეტალების გამო, რომელთა ცხიმშიც ტექსტი კარგავს მთლიანობას; ასეთივე, ოღონდ უფრო მწვავე მოთხოვნებს უყენებს იგი თანამედროვე მსახიობის თამაში ,,ორესტეაში“: ,,ინტენციის მრავლისმეტყველი ჟესტისა და გამოხედვის დრამატული ხელოვნება... რომლის წყალობითაც ტრაგედიაში თაღლითობა და ბო-

ლოს ვერაგულობაც აღწევს – ეს კი სრულიად ანაქრონულია ამ ჟანრისთვის"[29]. ასეთივე უხეშია რუბატოც, ასე რომ უყვარდათ პიანისტ-რომანტიკოსებს: ,,ინტენციათა ასეთ სიუხვეს შეუძლია ჩაახშოს სიტყვაც და მუსიკაც და, რაც მთავარია, ხელი შეუშალოს მათს გაერთიანებას, ეს კი ვოკალური ხელოვნების ამოცანაა"[30]. ნებისმიერი ზედმეტობა, მნიშვნელობათა ნაყროვანება – როგორც, მაგალითად, მიშლეს[31] ინგლისელი ქალების ,,რძიანი სისხლი" ან წითელსახა-აპოპლექსიური ბურგომისტრები ჰოლანდიელი მხატვრების ტილოებზე[32], ზიზღს იწვევენ, რომელშიც თავს იყრიან ლოგიკური, მორალური, ესთეტიკური და პირველ რიგში, შესაძლოა ფიზიკური ფაქტორები; ესაა გულისამრევი ზიზღი, ,,სხეულის უშუალო განსჯა"; ბარტი ყველაფერ ამის თავის მიშლესთანაც ხედავდა, რომელიც ისტორიას ,,სხეულის ტრიბუნალზე" განსჯიდა[33], ავთვისებიანი ნიშანი სივდება თავისი სიჭარბის გამო, ეს სიჭარბე კი გამოწვეულია მისი სურვილით, სინამდვილედ მოაჩვენოს თავი, ანუ იმავდროულად, ნიშანიც იყოს და საგანიც, როგორც კოსტიუმები ,,მანტეკლერის" 1910 წლის დადგმაში – დამზადებული ,,ერთმანეთზე დაწყობილი" რამდენიმე კილოგრამი ნამდვილი ბუმბულისგან[34]. კეთილთვისებიანი ნიშანი კი ნებისმიერია: ასეთებია ჩვეულებრივი სიტყვები, არსეითი სახელი ,,ხე" ან ზმნა ,,გავრბივარ", რომლებსაც მხოლოდ ღია პირობითობის გამო აქვთ მნიშვნელობა და არ ცდილობენ გაგვაცურონ, შეურიონ ამ კონვენციონალურ მნიშვნელობას საგანზე ბუნებრივი მინიშნების ირიბი უნარი. ასეთია დროშა, ჩინურ თეატრში მეომართა მთელი ლაშქარი რომ აღნიშნავს[35], ან კომედია დელ არტეს ნიღბები და კოსტუმები, ან ვთქვათ, ხალიფას წითელი ტანსაცმელი ,,ათას ერთი ღამიდან", რომელიც ნიშნავს: ,,მე განრისხებული ვარ"[36]. სანიმუშო ავთვისებიანი ნიშანი ესაა საზრისი – ფორმა – მითოსური ცნების აღსანიშნი, რადგანაც ფარულად იყენებს პირველადი საზრისის ბუნებრიობას იმისთვის, რათა გაამართლოს მეორეული მნიშვნელობა. როგორც ცნობილია, ბარტისათვის კულტურის ნატურალიზაცია წვრილბურჟუაზიული იდეოლოგიის ყველაზე მძიმე ცოდვაა და მისი მხილება კი ,,მითოლოგიების" ცენტრალური მოტივი. ასეთი ნატურალიზაციის სემიოლოგიური ინსტრუმენტი კი ნიშნის არაკეთილსინდისიერი მოტივაციაა, როცა მსახიობი ქალი რასინის ტრაგედიაში ამბობს ,,ვიწვი" და თანაც ისე, რომ მის ტონში აშკარად იგრძნობა წვა, როცა მომღერალი მღერის ,,საშინელ სევდას" და საშინლად სევდიანს ხდის თავად ამ ორი სიტყვის ჟღერადობას, მაშინ მათ ერთდროულად პლეონაზმშიც მიუძღვით ბრალი და სიცრუეშიც; აუცილებელია არჩევანი გააკეთო ფრაზასა და კივილს, ,,ინტელექტუალურ ნიშანსა და შინაგან ხმას შორის"[37], რომელიც, არსებითად, არცაა ნიშანი, არამედ – აღსანიშნის პირდაპირი მანიფესტაცია, გამოხატვა, ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით; მაგრამ პრაქტიკულად ამგვარი ეფექტე-

ბი მიუწვდომელია ხელოვნებისთვის, ისინი მთიალანდ ენაში უნდა განხორციელდნენ. ,,თუკი მართებულია ვისაუბროთ“ ,,ენის ჯანმრთელობაზე“, მაშინ ამის საფუძველი ნიშნის ნებისმიერობა უნდა იყოს. მითი კი თავიდან გვიცილებს თავისი ფსევდობუნებრიობით, მისი მნიშვნელი ფორმები ზედმეტობად იქცევიან – ასე, ზოგიერთ საგნებში უტილიტარული ბუნებრიობის სანქციის მიკერების სურვილი ნამდვილ გულისრევას იწვევს – მითი ზედმეტად გაფუჭებულა და მასში სწორედ მიტივირებულობაა გადაჭარბებული“[38]. ხელოვნების ჯანმრთელობა, მისი სიქველე და მშვენიერება პირობითობათა იმ სისტემისადმი ერთგულებაშია, რომელზედაც იგია დაფუძნებული: ,,ნიშანთა სისტემის მოქმედებაში მხოლოდ ერთი იმპერატივი არსებობს და ეს იმპერატივი თავისთავად ესთეტიკურია – ესაა სიმკაცრე“[39]; ასეთია ბრეჰტის დრამატურგია, რომელიც გაუცხოების ეფექტის წყალობით განწმენდილია ყველანაირი ზედმეტობისგან და აცნობიერებს, რომ ,,დრამატული ხელოვნების ამოცანა – არა იმდენად სამყაროს გამოსახვაა, რამდენადაც მისი აღნიშვნა:[40]; ასეთია ელენა ვაიგელის ძუნწი სამსახიობო მანერა ან მუსიკის ბუკვალისტური შესრულება პანცერასა და ლიპატის ყაიდაზე, ანიეს ვარდას ფოტოსურათების ,,სანიმუშო მოკრძალებულობა“[41] და რობ-გრიეს კათარტიკული წერის ტიპი, რომლის მიზანიცაა მოკლას ზედსართავები და აღადგინოს საგანი მისი ,,არსისეული სიმწარით“[42].

ამგვარად, მოცემულ შემთხვევაში, სემიოლოგიის ქმედითობა არ მიეკუთვნება (არც მარტოოდენ და არც უპირატესად) ცოდნის სფეროს. ბარტთან ნიშნები არასდროს არიან უანგარო შემეცნების ნეიტრალური ობიექტები, რომელზეც სოსიური ფიქრობდა, როცა სემიოლოგიურ მეცნიერებას უყრიდა საფუძველს. სადღაც ანალიტიკური დისკურსის მიღმა, ყოველთვის დგას ნორმატიული არჩევანი, ბარტის მთელ შემოქმედებაში ადვილად იკითხება მისი ეთიკური წარმომავლობა და ამას იგი თავადაც აღიარებს, როცა მითებთან მუშაობაზე საუბრობს. ,,ბრეჰტის სპექტაკლების კრიტიკა – ესაა მაყურებლის, მკითხველის, მომხმარებლის დამაჯერებელი კრიტიკა და ამას ახორციელებს არა განმმარტებელი, არამედ ის ადამიანი, რომელიც უშუალო შეხებაშია ყველაფერ ამასთან“[43]. ამგვარი პოზიციითაა აღბეჭდილი ბარტი-კრიტიკოსის მთელი მოღვაწეობა, რომელსაც საფუძვლად ყოველთვის ერთი კითხვა უდევს: ,,როგორ მოქმედებს მოცემული ნაწარმოები?” ასეთი კრიტიკა ყოველთვის ცდილობს, იყოს ღრმად, აგრესიულად სუბიექტური, რადგანაც ტექსტის ნებისმიერი წაკითხვა, ,,როგორი უპიროვნოც არ უნდა იყოს ის – საპროექციო ტესტია“[44], სადაც კრიტიკოსი ,,მთლიანად იყენებს მთელ თავის სიღრმეს, არჩევანთა, სიამოვნებათა, ზიზღისა და მიდრეკილებათა გამოცდილებას“[45]. როგორც ვხედავთ, აქ საუბარია არა ინტერსუბიექტურ თანაზიარობაზე, რომე-

ლიც, ვთქვათ, ჟორჟ პულეს კრიტიკას შთააგონებდა (როცა ყველაფერი ,,გასაკრიტიკებელი აზრის“ ინტერესებში კეთდება და მის წინაშე კრიტიკული აზრი იჩქმალება, უჩინარდება და ობიექტის მხოლოდ სივრცისა და ენის აღდგენით შემოიფარგლება). ბარტის კრიტიკაში ერთი სუბიექტი არ აიტაცებს მეორეს, ან ერთი სიტყვა – მეორეს; ესაა დიალოგი, მიზანმიმართული დიალოგი, რომელიც ,,მთლიანად ეგოისტურადაა მიმართული მოცემულ მომენტზე“. ამგვარად, ბარტი, ახალზე ,,ახალი კრიტიკის“ ეს აღიარებული წარმომადგენელი, პარადოქსულად ახერხებს, იყოს ერთადერთი, ვინც თავის შემოქმედებაში პატივს მიაგებს სიტყვა ,,კრიტიკის“ უძველეს საზრისს, რომელიც შეფასებისა და კამათის მებრძოლ აქტს აღნიშნავს. მისი ლიტერატურული კრიტიკა, რა თქმა უნდა, ლიტერატურის სემიოლოგიაა, თუმცა, თავად სემიოლოგია მისთვის მნიშვნელობათა უბრალო შესწავლა როდია, არამედ – ნიშანთა კრიტიკაც, ამ ცნების ყველაზე მწვავე გაგებით.

,,მითოლოგიების“ ბოლოსიტყვაობაში ბარტი ნიშან-მითოსის არაკეთილსინდისიერ ორობითობას მბრუნავი სტენდისას აღიარებს, რომელზედაც აღმნიშვნელი მუდამ ხან საზრისით იზამს პირს, ხან – ფორმით[46] და შემდეგ აგრძელებს, რომ ამ სატყუარადან თავის დაძვრენა, ბრუნვის შეჩერება მხოლოდ იმ შემთხვევაშია შესაძლებელი, თუკი ,,ამ ორივე ობიექტს (საზრისსა და ფორმას) ცალ-ცალკე დავათვალიერებთ, ანუ მათ სემიოლოგიური ანალიზის ობიექტად ვაქცევთ. ამგვარად, სემიოლოგია არა მხოლოდ შემეცნებისა და კრიტიკის ინსტრუმენტია, იგი ნიშნებით გარემოცული ადამიანის ერთადერთ თავშესაფარსაც წარმოადგენს. ნიშნის ანალიზირება, შემადგენელ ნაწილებად მისი დაყოფა – ერთი მხრივ, აღმნიშვნელი, მეორე მხრივ, აღსანიშნი – ესაა მოღვაწეობა, რომელიც სოსიურისთვის წმინდა ტექნიკას, მეთოდოლგიურ რუტინას წარმოადგენდა, ბარტისთვის კი იგი თავისებური ასკეზის ინსტრუმენტად, ხსნის წინაპირობად იქცა. თავისი მკაცრი დისციპლინით სემიოლოგია საზრისის თავბრუსხვევას აჩერებს და გამათავისუფლებელი არჩევანის საშუალებას იძლევა; რადგანაც მხოლოდ სემიოლოგს აქვს უფლება, ზურგი შეაქციოს აღსანიშნს და მხოლოდ აღმნიშვნელი შეისწავლოს, ისევე როგორც კრიტიკოსი, ბარტის მიხედვით, ,,მორალურ მიზნად ისახავს. . . არა საკვლევი ნაწარმოების საზრისის გაშიფვრას, არამედ – ამ საზრისის გამომუშავების წესებისა და პირობების აღდგენას“. ამით იგი თავს არიდებს ,,სუფთა სინდისსაც“ და „თავის მოტყუებასაც“[47], მისი მზერა საზრისის ზღვარზე ჩერდება და ნაბიჯსაც არ დგამს წინ; მას ამიერიდან, ისევე როგორც ლინგვისტს, საქმე ექნება მხოლოდ ფორმებთან, თუმცა, ფორმათა ასეთი უპირატესობა, უბრალოდ, მეთოდოლოგიური წესი როდია, არამედ – ეგზისტენციალური არჩევანი.

გავიხსენოთ, რომ ფორმები, რომლებიც აქ იგულისხმებიან, არც ფრაზები არიან, არც სიტყვები ან ფორმები, არამედ – საგნები და როცა სემიოლოგი საგან-ფორმაზე სემიოლოგიური რედუქციის ოპერაციას ჩაატარებს, მაშინ იგი გაფერმკრთალებული საგნის წინაშე დარჩება, საეჭვო და უმართებულო მნიშვნელობათა ბრწყინვალე დანალექის გარეშე, რომლითაც მას სოციალური დისკურსი ფარავდა; ეს საგანი უკვე თავისი არსისეული სინორჩითა და მართოსულობით წარმოგვიდგება. ფორმალისტურ ამოცანას მოულოდნელად საგანთა რეალობასთან შერწყმისკენ, თანხმობისკენ მივყავართ. ასეთი შემოვლითი გზის პარადოქსულობა და სირთულე არ გამოჰპარვია „მითოლოგიების“ ავტორს და თავისი წიგნის დასკვნითი ნაწილი მიუძღვნა მას: მითოლოგს სურს, რეალობა „გაუჩინარებისგან“ „დაიცვას“ – რომლითაც მითის გამაუცხოებელი სიტყვა ემუქრება მას – მაგრამ იგი თავადაც შიშობს, ხელი არ შეუწყოს მის გაქრობას, „ღვინის გემოვანება“ ფრანგული კულტურის ერთ-ერთი მითია, მაგრამ ამასთანავე ღვინო მართლაც გემრიელია, მითოლოგი კი განწირულია მხოლოდ მის მითიურ გემოზე ისაუბროს და არაფერს ამბობს მის რეალურ გემოზე. ასეთი თავშეკავება მტკივნეულად აღიქმება და თავად ბარტიც აღიარებს, რომ ბოლომდე ვერ იკავებს ხოლმე თავს: „ყოველთვის ძალზე ძნელი იყო გაუჩინარებულ რეალობასთან მუშაობა და მე ვიწყებდი (ზოჯგერ) მის განზრახ შედედებას, ვტკბებოდი მისი გემოთი და ხანდახან მითიური ობიექტების სუბსტანციურ ანალიზსაც ვატარებდი ხოლმე“. მაგალითად, ყოველგვარი კრიტიკული ირონიის გარეშე იგი ხოტბას ასხამს ძველებური ხის სათამაშოებს და აქ თავს იჩენს ნოსტალგიური ინტონაცია: „სამწუხაროა, მაგრამ ხე სულ უფრო და უფრო ქტება; არადა, „იგი ხომ იდეალური მასალაა, მკვრივი და ნაზი, თბილი თავისი ბუნებით... ესაა მყუდრო და პოეტური მასალა, რომელიც ბავშვის მიერ აღიქმება, როგორც ხეებთან, მაგიდასთან ან იატაკთან კონტაქტის გაგრძელება... ხისგან არსისმიერი, სრული საგნები მზადდება, საგნები ყველა დროისათვის“[48]. საქმე იმაშია, რომ ინტიმურ-მატერიალურ, „არსისმიერ“ საგნებთან შეხება აქ, ისევე, როგორც პრუსტთან, დაკარგული სამოთხის ფორმით აღიქმება, რომელიც უნდა ვეცადოთ, ისევ მოვიპოვოთ, ოღონდ შემოვლითი გზით. სემიოლოგია ბარტთან ჭეშმარიტად კათარზისის როლს თამაშობს[49], მაგრამ ასეთი ასკეზა, ისტორიით მინიჭებული საზრისის განდევნით, თავის ყაიდაზე ახორციელებს დაბრუნებას – ან დაბრუნების მცდელობას – რეალობასთან. მისი ჟესტი ლამის უპირისპირდება თანამედროვე პოეზიის ჟესტს, ენას წერის გარეშე, რომლის მეშვეობითაც ადამიანს შეუძლია „შემობრუნდეს ობიექტური სამყაროსკენ და ისტორიისა ან სოციალურ ურთიერთობათა განმავლობაში შექმნილი სახეების გარეშე უყუროს მას”[50]. სემიოლოგიური პროცედურა, პირიქით, შემოვლითი გზების აუცილებლობის აღიარებაში

მდგომარეობს, რადგანაც რეალობა მთლიანად იდეოლოგიითაა და მისი რიტორიკითაა დაფარული[51], და მათგან გათავისუფლება მხოლოდ გარღვევითაა შესაძლებელი, ამის მიხედვით კი უშუალო სიტყვის პოეტური პროექტი გარკვეული სახის უტოპია. ამგვარად, მხოლოდ გვეჩვენება, რომ მოძრაობა აღსანიშნიდან (იდეოლოგიურიდან) აღმნიშვნელამდე (რეალურამდე) საზრისზე ამბობს უარს, უფრო სწორი იქნებოდა, გვეთქვა, რომ მას იდეოლოგიური საზრისიდან, ანუ ცრუ სიტყვებიდან პოეტური საზრისისკენ მივყავართ, ანუ საგანთა მდუმარე მყოფობისაკენ. როგორც კურნონსკი[52] აღნიშნავს, ,,საჭიროა, რომ საგნებს თავის გემო ჰქონდეთ". ამ სიღრმისეული გემოს პოვნა – ესაა, ალბათ, სემიოლოგიის ამოცანა, რომელსაც იგი თავად არ აღიარებს.

ამ თვალსაზრისით შეიძლება გავიგოთ პრივილეგირებული მდგომარეობა, რომლითაც სარგებლობს ლიტერატურა ბარტის შემოქმედების მანძლზე. მისი აზრით, ლიტერატურა იყენებს ნიშნებს კაფკას გაგებით – ცდილობს, სახელი არ დაარქვას გარკვეულ საზრისს, არამედ – თავი მოარიდოს მას, ერთდროულად გამოთქვას და შეაკავოს იგი. ლიტერატურულ ნაწარმოებში სიტყვიერი ინფორმაციის ტრანზიტული სვლა ჩერდება და ,,წმინდა სანახაობას" ერწყმის[53]. ლიტერატურა ასეთ ეფექტურ წინააღმდეგობას იმიტომ უწევს საზრისის თვითგამრავლებას, რომ მისი ინსტრუმენტები მარტოოდენ სემანტიკურ ხასიათს ატარებენ და ყველა მისი ნაწარმოები ენისგანაა შექმნილი. იგი არც იმ აუტანელ ტექნიკაზე ამბობს უარს, რომელსაც ბარტი ,,საზრისის სამზარეულოს" უწოდებს და თავად მთლიანად – მაგრამ ქმედითად – ერთვება მასში, რათა უკეთ მოახერხოს მისგანვე გათავისუფლება, შეინარჩუნოს მნიშვნელობანი და ამასთანავე გამოსტაცოს ისინი თავისივე ნიშნურ ფუნქციას. ლიტერატურული ნაწარმოები ისწრაფვის თავშეკავებისა და მრავალმნიშვნელოვნების მონუმენტად იქცეს, მაგრამ ამ უტყვ ობიექტს იგი თითქოს სიტყვებისგან ქმნის და საზრისის ანულაციას მისი ეს სამუშაო, როგორც ასეთი, სწორედ სემიოლოგიური პროცესია და იგი თავადაც ექვემდებარება ანალოგიურ ანალიზს; ლიტერატურა – ესაა დუმილის რიტორიკა[54].

მთელი მისი ხელოვნება იმაში მდგომარეობს, რომ ენისგან ცოდნითა და თვალსაზრისით სწრაფი გადამცემებისგან – გაურკვევლობისა და კითხვის დასმის სივრცე შექმნას. მასში იგულისხმება, რომ სამყაროს აქვს მნიშვნელობა, მაგრამ ,,არ გვეუბნება, თუ რას აღნიშნავს იგი"[55]: აღწერს საგნებს, ადამიანებს, ყვება ამბებს, მაგრამ იმის ნაცვლად, რომ მას ზუსტი და უცვლელი მნიშვნელობები მიაწეროს, როგორც სოციალურ დისკურსში (ასევე, რა თქმა უნდა, ,,ცუდ" ლიტერატურაში), იგი ძალზე რთული და ჯერ კიდევ შეუსწავლელი, სემანტიკური თავის დაღწევის ტექნიკის მეშვეობით ტოვებს, ან უფრო სწორად, აღადგენს მათში იმ მთრთოლვარე, არაერთმნიშვნელოვან, გაურკვეველ

საზრისს, რომელიც მათივე ჭეშმარიტ არსს წარმოადგენს და ამით ლიტერატურა მხარში უდგას სამყაროს სუნთქვას, იხსნის მას სოციალური საზრისის ზეწოლისგან – გამოთქმული და ამიტომაც მკვდარი საზრისისგან[56], – და რაც შეიძლება დიდხანს ინარჩუნებს ამ ღიაობას, ნიშანთა გაურკვევლობას, რომელიც სუნთქვის საშუალებას იძლევა. ამიტომაც ლიტერატურა სემიოლოგისთვის (კრიტიკოსისთვის) მუდმივ საცდურს წარმოადგენს, მის მოწოდებას, რომლის რეალიზაციასაც ყოველთვის სამომავლოდ გადადებენ ხოლმე და რომელიც სწორედ ამ გადადებითი კილოს მეშვეობით ხორციელდება: პრუსტის მთხრობელივით, სემიოლოგიისთვის წერის, მწერლობის ,,გადავადებაა"[57] დამახასიათებელი; იგი მუდამ აპირებს წეროს, ანუ ნიშანთა საზრისის შიდაპირი გვაჩვენოს და ენა მასში დაფარულ დუმილს დაუბრუნოს; თუმცა, გადავადებულობა აქ მხოლოდ მოჩვენებითია, რადგან სწორედ წერის ეს პროექტი, ერთგვარი მოსეს მზერა მომავალ ნაწარმოებზე, წარმოადგენს ლიტერატურას.

შენიშვნები:

1. ანრი ლეფევრის წიგნის (1947) სახელწოდება.
2. Sur Racine, p. 21.
3. Essais critiques, p. 272.
4. Ibid., p.254.
5. Sur Racine, p. 256.
6. Essais critiques, p. 257.
7. Ibid., p. 272.
8. Essais critiques, p. 260.
9. Ibid., p. 218.
10. Le degre Zero de L'Ecriture, p. 8.
11. Cours de linguistique generale, p. 33.
12. Essais critiques, p. 209.
13. Communications, 4, p. 2. როგორც ვხედავთ, ამა თუ იმ კოდით წარმოდგენილ ინტერესს ბარტი მისი სოციალური სარგებლიანობით კი არ აფასებს, არამედ ,,სიღრმის" მიხედვით, ანუ ანთროპონოგიური რეზონანსით.
14. Ibid., p. 3.
15. Oeuvres (Pleiade), 11, p. 696.
16. Situatios, 11, p. 93.
17. ჟ. რ. ებერის გაზეთი 1790-1794 წლებში
18. Le Degre Zero de l'ecriture, p. 7.
19. ან უფრო მოკლედ: (,,იალქანი"=,,გემს")=პოეზიას=რიტორიკას.
20. Mythologies, p.222.
21. Ibid., p.242.

22. Ibid., p.223.
23. Essais critiques, p.155.
24. Mythologies, p.219
25. Essais critiques, p.53.
26. Sur racine, p.160.
27. Essais critiques, p.53. კურსივი ჩემია.
28. Sur racine, p. 138.
29. Essais critiques, p.74.
30. Mythologies, p.189.
31. Michelet, p.80.
32. Essais critiques, p.25.
33. Michelet, p.181.
34. Mythologies, p.28.
35. Mythologies, p.28.
36. Essais critiques, p.58.
37. Mythologies, p.28.
38. Mythologies, p.234.
39. Essais critiques, p.142.
40. Essais critiques, p.87.
41. Mythologies, p.25.
42. Essais critiques, p.34.
43. Essais critiques, p.84.
44. Sur Racine, p.161.
45. Essais critiques, p.84.
46. Mythologies, p.231.
47. Essais critiques, p.256.
48. Mythologies, p.64.
49. „რომანისტის შრომა (საუბარია რობ-გრიეზე) გარკვეული თვალსაზრისით კათარტულია: იგი ასუფთავებდა საგნებს დანალექი საზრისებისგან, რომლებსაც განუწყვეტლივ ტოვებენ ადამიანები" (Essais critiques, p.256. კურსივი ჩემია).
50. Le Degre zero de l'Ecriture, p.76.
51. „იდეოლოგია, როგორც ასეთი, კონოტატური აღმნიშვნელობით ხორციელდება, რომლებიც მათი სუბსტანციის მიხედვით განირჩევიან. დავარქვათ ამ აღმნიშვნელებს კონოტატორები, ხოლო კონოტატორთა მთლიანობას – რიტორიკა: ამგვარად, რიტორიკა – ესაა იდეოლოგიის აღმნიშვნელი მხარე" – „Rhetrorique de l'image", Communications, 4, 1964, p.49). ეს ნიშნავს, რომ „უმი" ობიექტი, როგორც დენოტატური ინფორმაცია, მნიშვნელობას მხოლოდ მაშინ იღებს, როცა სოციალური რიტორიკა მას კონოტატურ-იდეოლოგიურ მნიშვნელს მიანიჭებს და იგიც მის მძევლად, ტყვედ და გარანტად იქცევა; გათავისუფლება მხოლოდ სემიოლოგიური ანალიზითაა (რომელიც კრიტიკასაც მოიცავს) შესაძლებელი. „პოეტურმა" სიტყვამ კი – თუკი ასე ვუწოდებთ სიტყვას, რომელიც უშუალოდ ასახელებს სიღრმისეულ

საზრისს ისე, რომ წინასწარ არ უვნებელყოფს იდეოლოგიურ საზრისს – შესაძლოა, თავად მიიღოს დამატებითი საზრისი სოციალური სიტყვისგან და ამით ის საგანიც გააუცხოვოს, რომელთანაც საქმე აქვს. ბევრი პოეტური ჭეშმარიტება სარეკლამო მითად იქცა. არადა, საქმე იმაშია, რომ იდეოლოგიის ზეწოლის ქვეშ, ყველაზე უწყინარი სიტყვა ყველაზე საშიშ ვითარებაში ექცევა და ამით თავადაც ძალზე სახიფათო ხდება.

52. მორის-ედმონ კურნონსკი (1872-1956), ფრანგი გასტრონომი და მწერალი.
53. Essais critiques, p.151.
54. როგორც ცნობილია, ზოგიერთ მუსიკალურ ავტომატში გათვალისწინებულია შესაძლებლობა, იმავე ფასში შეუკვეთო დუმილის წუთები, რა ფასშიც ბოლო შლაგერი მოისმინე; თუმცა, შესაძლოა, ამ დროს მართლაც რაღაც ფირფიტა უკრავდეს, ოღონდ ჩანაწერის გარეშე, სპეციალურად ამ მიზნისთვის დამზადებული. როგორიც არ უნდა იყოს საშუალებები, ამ გამონაგონის მორალი არაორაზროვანია: ხმაურის ცივილიზაციაში სიჩუმეც უნდა გამოიმუშავო, იგი ტექნიკის პროდუქტად და კომერციის საგნად იქცევა. აზრი არა აქვს, შეარჩიო მუსიკალური ავტომატი, რომელიც სასწრაფოდ საჭიროებს ამორტიზაციას, მაგრამ გამონაკლისის სახით და გარკვეულ საფასურად შეიძლება იგი ტყუილუბრალოდაც ამუშავო. ზუსტად ასევე, საზრისის ცივილიზაციაში შეიძლება მართლაც არ იყოს ადგილი აბსოლუტურად ,,არაფრის აღმნიშვნელი" საგნებისათვის, მაგრამ რჩება შესაძლებლობა, მნიშვნელობებით დამძიმებული საგნები შექმნა, რომლებიც ისე იქნებიან მოწყობილი, რომ ეს მნიშვნელობები ანულირდეს, გაიფანტოს ან განქარდეს, როგორც მექანიკური ფუნქციები ეშბის ჰომეოსტატში. არავის შეუძლია (და არც აქვს უფლება) სრული დუმილი დაიცვას, მაგრამ მწერალს მინიჭებული აქვს განსაკუთრებული, უეჭველი და, შეიძლება ითქვას, საკრალური ფუნქცია – ილაპარაკოს ,,ისე, რომ არაფერი თქვას", ან რათა თქვას: რა?
55. Essais critiques, p.264.
56. ,,საკმარისია მან (ლიტერატურამ) თავისი სიყვარულის საგანს მოხედოს, და ხელში სახელდებული, ანუ მკვდარი საზრისი შერჩება" (Essais critiques, p.265). თუმცა, ,,საზრისი მხოლოდ იქ არის, სადაც საგნები და მოქმედებები დასახელებულია" (communications, 4, 1964, p.2). ამ ორ ფორმულას შორის ნამდვილი, ფიზიკურად განცდილი განგაში იგრძნობა. საზრისის წონა – არსებითად მკვდარი წონაა – ესაა ევდირიკეს გვამი, რომელიც მზერამ კი არა, კადნიერმა სიტყვამ მოკლა.
57. Essais critiques, p.18.

თარგმნა **† მალხაზ ხარბედიამ**

თარგმანი შესრულებულია შემდეგი წყაროდან:
Gérard Genette, „The Obverse of Signs",
in his Figures of Literary Discourse, translated by Alan Sheridan,
Columbia University Press, 1982, pp. 27-44.

მაიკლ რიფატერი
(საფრანგეთი)

ფორმალური ანალიზი და ლიტერატურის ისტორია

https://doi.org/10.62119/sjn.26.2025.9537

ლიტერატურის ისტორიას, პირველ ყოვლისა, ლიტერატურის გენეზისი აინტერესებს, მისი შინაარსი, ლიტერატურის მიმართება გარერეალობასთან და, აგრეთვე, ტექსტის მნიშვნელობათა ის ცვლილებები, რომლებიც განპირობებულია საზოგადოების იდეური ევოლუციით, ფორმალური ანალიზი კი, პირიქით, მიმართულია თვით ტექსტზე, რომელიც ნიადაგ უცვლელია; შემდგომ – სიტყვების ურთიერთმიართებაზე ტექსტის ფარგლებში (ე. ი. უფრო ფორმაზე, ვიდრე – შინაარსზე); ბოლოს, ის განიხილავს ლიტერატურულ ნაწარმოებს, როგორც გარკვეული პროცესის საწყის წერტილს (და არა როგორც ამა თუ იმ პროცესის საბოლოო პუნქტს ან პროდუქტს). ამგვარად, ესაა ორი ურთიერთშემავსებელი მიდგომა.

ამასთან, ლიტერატურის ისტორიას ემუქრება გადაგვარების საშიშროება. ის იოლად გარდაიქმნება ხოლმე იდეათა ისტორიად, სოციოლოგიად; ხშირად დაიყვანება, უბრალოდ, იმ ფაქტების ისტორიულ შესწავლამდე, რომლებიც მხოლოდ შემთხვევით გამოირჩევიან ლიტერატურული ბუნებით. ამიტომ ლიტერატურის ისტორიისთვის უკიდურესად აუცილებელია, თვითგადარჩენის მიზნით დაეფუძვნოს იმ გარანტიებს, რომლებსაც მას აწვდის ფორმალური ანალიზის ძიდითადი პოსტულატები. ამ უკანასკნელთა მიხედვით, ლიტერატურა შედგება არა ავტორთა ჩანაფიქრებისაგან, არამედ – ტექსტებისაგან; ტექსტები კი შედგება სიტყვებისაგან და არა საგნებისაგან ან იდეებისგან; ლიტერატურული ფენომენი ემყარება არა ავტორისა და ტექსტის ურთიერთმიმართებებს, არამედ – ტექსტისა და მკითხველის ურთიერთდამოკიდებულებებს.

ვინაიდან ზემოდასახელებული ორი მიდგომის ერთობლივი გამოყენება ჯერჯერობით განუხორციელებელ იდეალად რჩება, ჩემს ამოცანას წარმოადგენს ლიტერატურის ისტორიის იმ სამი კონკრეტული სფეროს შემოსაზღვრა, სადაც ფორმალური ანალიზის გამოყენებამ შეიძლება მოგვცეს ფასეული შედეგები. ესენია: 1) მიმართებები ტექსტებს შორის; ტექსტებსა და ჟანრებს შორის; ტექსტებსა და ლიტერატურულ მიმდინარეობებს შორის; 2) ტექსტის მნიშვნელობათა თანამიმდევრული ცვლილებები მკითხველთა განსხვავებული თაობების აღქმაში; 3) ტექსტის პირვანდელი საზრისი.

1. ფილიაცია და აფილიაცია

ზოგჯერ ლიტერატურის ისტორიკოსები ყურადღებას აქცევენ საკუთრივ ტექსტს, მის შემადგენელ სიტყვებს. ისინი ცდილობენ, გაარკვიონ, ვის ბაძავდა მწერალი, რომელი ლიტერატურული ფენომენების ზეგავლენამ განაპირობა ტექსტის შექმნა, როგორია მისი ჟანრული სპეციფიკა. ამგვარი კვლევისას ღირებულია ნებისმიერი გარეშე მოწმობაც, მაგრამ ტექსტების ფილიაციის შესახებ გადამწყვეტი დასკვნის საფუძვლად მიიჩნევა ლექსიკური დამთხვევები და სიტყვიერი ერთეულების ანალოგიური განაწილება. იმ შემთხვევაში, როდესაც ტექსტში შეიმჩნევა ამა თუ იმ ჟანრისთვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებების განმეორება, ლიტერატურის ისტორიკოსები ასკვნიან, რომ ტექსტი სწორედ ამ ჟანრს განეკუთვნება. ტექსტების ურთიერთშეჯერების პროცესი მით უფრო დამაჯერებელი იქნება, რაც უფრო კომპლექსური ხასიათისაა შეჯერებული ელემენტები: ერთი შეხედვთ, განმეორებათა კომპლექსურობა გამორიცხავს უბრალო თანხვედრას.

ყველა ამ პრინციპის გამოყენება გამართლებული იქნებოდა იმ შემთხვევაში, თუ განვიხილავდით საგნებს და არა სიტყვებს, ანუ იზოლირებული სიტყვები შეინარჩუნებდნენ აღნიშვნის ფუნქციას. მაგრამ მსგავსი სიტუაცია წარმოიქმნება მხოლოდ სალექსიკონო ცნობარის ხელოვნურად შექმნილ კონტექსტში: ჩვეულებრივ კი ასე არ ხდება. სიტყვები იმთავითვე (ტექსტში კოდირებამდე) არსებობენ მოლაპარაკის ცნობიერებაში გარკვეული ჯგუფების სახით. ცნობიერებაში სიტყვები წარმოქმნიან ძალზე მყარად შეკავშირებულ ასოციაციურ ჯაჭვებს. ბევრი არსებითი სახელი გამოიყენება მხოლოდ განსაზღვრულ ზედსართავებთან ან ზმნებთან ერთად, რომლებიც ახორციელებენ ამ სახელთა იმპლიციტური სქემების აქტუალიზაციას. ზოგჯერ მთელი ფრაზები იქცევიან კლიშეებად – ისინი შეიცავენ გარკვეულ სტილისტურ ფაქტებს, ეს უკანასკნელნი კი უცვლელად შენარჩუნებას საჭიროებენ. ბოლოს, სიტყვათა ყველაზე ფართოდ გავრცელებული ჯგუფები წარმოქმნიან დესკრიფციულ სისტემებს.

ასე მაგალითად, სიტყვა „ქალის“ ირგვლივ კრისტალიზებულია მოარული გამოთქმების მრავალი სისტემა. ერთ-ერთი მათგანი წარმოადგენს იდეალური ქალის მიმზიდველი ნიშან-თვისებების ნუსხას: შესიტყვებებისა და მყარი ფრაზებისგან შედგენილი ეს სისტემა ფართოდ გამოიყენებოდა ლიტერატურაში. მაგალითად, ის წარმოქმნის ერთგვარ ჩარჩოს ქალურობის ალეგორიებისთვის და რეფერენტული ფონის სახით გამოიყენება სატრფიალო ან ეროტიკულ პოეზიაში. ესაა იმდენად მკვიდრი სისტემები, რომ მათი ერთ-ერთი ლექსიკური ან სინტაქსური კომპონენტის ექსპლიცირებისას საცნაურ-

დება მთელი ანსამბლი; ფაქტობრივად, აქ ერთი კომპონენტი შეიძლება შეენაცვლოს ანსამბლს.

სწორედ ამგვარი სისტემების არსებობის გამო თვით კომპლექსური მსგავსებაც კი საკმარისი არაა, რათა ვიმსჯელოთ ფილიაციის, ე. ი. ორი ტექსტის გენეტიკური ნათესაობის შესახებ. ხშირად, ლიტერატურის ისტორიკოსები ვარაუდობენ წყაროების არსებობას იქ, სადაც მსგავსი სიტყვები ან იგივეობრივი გამოთქმები, უბრალოდ, სხვადასხვა ტექსტში ჩართული კლიშეებია. მგონი, ბოდლერის პოეზიის სპეციალისტები დარწმუნებულნი არიან, რომ სტრიქონებს Que tu vines du ciel ou de l'enfer, qu'importe, // O Beaute გააჩნიათ სავსებით კონკრეტული წყარო, დავიწყებული ავტორის რომელიღაც ლექსი (და უკვირთ კიდეც, რომ ბოდლერმა შეძლო, ამდენად მდარე წყაროში მოეძებნა ზნეობრივი განურჩევლობის გამომხატველი ეს გამოთქმა)[1]. ამასთან, სინამდვილეში, ეკვივალენტურობის ფორმულა – „ზეციდან თუ ჯოჯოხეთიდან" – სტერეოტიპული გამოწვევაა, რომელიც გვხვდება თითქმის ყველა რომანტიკოსთან. მის დანიშნულებას წარმოადგენს მშვენიერებისა და სიკეთის ცნებათა კლასიკური კავშირის გაქირდვა. ეს ფორმულა გამოიყენება ყოველი ხელსაყრელი შემთხვევისას: დამცინავი ინტონაციით – ქალის მიმართ (არ ვიცი, ანგელოზია ის თუ ეშმაკი), ტრაგიკული ინტონაციით – როდესაც საუბრობენ ბაირონის სატანიზმის შესახებ, – და ა. შ. ვარიანტები უსასრულოდ მრავალფეროვანია და მათ აერთიანებს მხოლოდ ეპოქა, რომლის სულისკვეთებასაც ისინი ასახავენ[2]. მაშასადამე, ეს ფორმულა კიდევ ერთხელ ადასტურებს ბოდლერის შემოქმედების რომანტიკულ არსს[3]. ის არ მოწმობს არავითარი ნასესხობის შესახებ, რადგან, თავის დროზე, საკმაოდ ფართოდ გავრცელებულ გამოთქმას წარმოადგენდა.

გარდა ამისა, ორ ტექსტში ერთი და იმავე დესკრიფციული სისტემის მონაწილეობა ჯერ კიდევ არ ნიშნავს, რომ პირველმა ტექსტმა ზეგავლენა მოახდინა მეორეზე. და თუნდაც ამგვარი ზეგავლენა რეალურად განხორციელებულიყო, თავისთავად დესკრიფციული სისტემების თანხვედრა ყოველთვის რელევანტური როდია ტექსტის აქტუალური საზრისისთვის (significance). დესკრიფციური სისტემა – მხოლოდ მეტყველების ნახევარფაბრიკატია, ამიტომ რელევანტური იქნება მარტოოდენ ამ სისტემის გამოვლინების ხერხი, მისი აქტუალური ფუნქცია ტექსტში. განვხილოთ ბოდლერის კიდევ ერთი ლექსი – „ბოშები". ჩვეულებრივ, რამდენადმე ნაჩქარევად ასკვნიან ხოლმე, რომ ეს ნაწარმოები წარმოადგენს ხელოვნების განსხვავებული დარგების ურთიერთქმედების ნიმუშს. ლიტერატურის ისტორიკოსთა თვალსაზრისით, „ბოშების" წყაროა ჟაკ კალოს ოფორტი[4]. მართლაც, კალოს გრავიურასა და ბოდლერის სონეტს ბევრი საერთო ნიშან-თვისება ანათესავებს. ამასთან,

სავსებით შესაძლებელია, განვმარტოთ ეს მსგავსება, როგორც ორ ნაწარმოებში ერთი და იმავე, სიტყვა bohemian (ბოშა)-სგან წარმოებული დესკრიფციული სისტემის გაშლა-განვითარება. დავუშვათ, ბოდლერის სონეტის შექმნას მართლაც გარკვეული ბიძგი მისცა კალოს ოფორტმა[5], მაგრამ ეს ზეგავლენა მაინც არარელევანტურია ლიტერატურის ისტორიისთვის.

ჯერ ერთი, ბოდლერისეულ ტექსტში არ შეინიშნება არც ერთი ელემენტი, რომელიც მკითხველს გარდუვალად აიძულებს, დაუკავშიროს სონეტის ტექსტი კალოს გრავიურას: ეს შეიძლება იყოს მხოლოდ შემთხვევითი ასოციაცია, ერუდიტის მარჯვე აღმოჩენა[6]. როგორც ფაკულტატური დანამატი, ამგვარი ასოციაცია „ამდიდრებს" ტექსტის აღქმის ჩვეულებრივ პრაქტიკას, მაგრამ არავითარ შემთხვევაში არ გამომდინარეობს უშუალოდ ტექსტიდან, არ წარმოადგენს კითხვის აუცილებელ შედეგს. მართლაც, ბოდლერისეული ტექსტის მრავალ დეტალს (ჭრიჭინობელა, რომელიც ქარავანს უმზერს, კიბელა, რომელიც ეხმარება მოხეტიალე ბოშებს და ა. შ.) არ გააჩნია პრეცედენტები კალოსთან.

გარდა ამისა, ლექსის ყველა ელემენტი (მათ შორის – ზემოდასახელებული დეტალებიც, რომლებიც ნაწარმოების წყაროში არ შეინიშნება) მიუთითებს, რომ სონეტში გაერთიანებულია ორი სტრუქტურა. თუ კალო ბოშებს მიიჩნევდა მარტოოდენ კოლორიტულ ობიექტად, ბოდლერთან ბოშების აღწერა ემსახურება სრულიად სხვა თემის – ძიებათა თემის გამოხატვას. ბოშები, ძირითადად, მომთაბარეები არიან. გარდა ამისა, ისინი განასახიერებენ კაცობრიობის ეზოთერულ მისწრაფებებს: არა მხოლოდ იმის გამო, რომ წინასწარმეტყველების მეოხებით ირჩენენ თავს, არამედ იმიტომაც, რომ XIX ს. მითოლოგია მათ აკავშირებს ეგვიპტესთან, ოკულტიზმის ამ აღთქმულ ქვეყანასთან. ბოშის დესკრიფციული სისტემიდან ბოდლერი ირჩევს ამ სიმბოლიკის წარმომჩენ ნიშან-თვისებებს. თავის ბოშებს ის უწოდებს წინასწარმეტყველთა ტომს (tribu prophetique), რომელიც მიჯაჭვულია აუხდენელი ოცნებისადმი (chimires absentes – გაუჩინარებული ქიმერები; ეს ფორმულა თავის თავში აერთიანებს წარმოსახვასა და სწრაფვას მიუღწეველი იდეალისადმი). საგულისხმოა, რომ მათი მოყვარული კიბელა (Cybele qui les aime) წარმოდგენილია მოსეს ან, თუ გნებავთ, სინის კოდით; ბოშების გულისთვის ის აიძულებს უდაბნოს, აყვავდეს; მათთვის კლდიდან წყალს ამოადინებს; ეს ბოშები გვევლინებიან როგორც ახალი ისრაელიან-ნი. ისინი მიდიან აღთქმული ქვეყნისკენ, იმისკენ, რასაც ბოდლერი უწოდებს L'empire familier des tenebres futures-ს (სამომავლო წყვდიადის მშობლიურ საუფლოს) და რაც შეიძლება მივიჩნიოთ სიკვდილად ან სამყაროს საიდუმლოდ.

ყოველივე ამის გაცნობიერების შემდეგ მკითხველი აუცილებლად დაასკვნის, რომ მის წინაშეა ცხოვრებისეულ უდაბნოში მომავალ ადამიანთა ქარავნის თემის ვარიანტი. ეს თემა ძალზე პოპულარული იყო რომანტიკოსებსა და მათს მემკვიდრეებს შორის; ცნობილია, რომ ბოდლერიც ხშირად მიმართავდა მას. ამგვარად, აშკარაა, რომ ზემოხსენებულ „ბოშურ" ვარიანტს თემა გადაჰყავს სპირიტუალურ პლანში (სულის მოგზაურობა) და, მაშასადამე, ლექსი უკავშირდება ორფიკულ ტრადიციას.

სწორედ ესაა ერთადერთი დასკვნა, რომელიც მართლაც რელევანტურია ლიტერატურის ისტორიისათვის. კალოსთან მსგავსება არ სცილდება ლექსიკურ დონეს. მაგრამ საზრისის წარმომქმნელი ღირებული მსგავსება ყოველთვის სინტაქსის, ანუ სიტყვათა არანჟირების დონეზე იჩენს თავს. თავისთავად, სიტყვები – მარტოოდენ „ბოშური რეკვიზიტია" და სხვა არაფერი: ისინი აქტუალური საზრისით აღიჭურვებიან მხოლოდ კონკრეტული სტრუქტურის საფუძველზე, ხოლო ეს სტრუქტურა ვლინდება სიტყვების განაწილებაში. სტილისტურად გამოყოფილი ყოველი ადგილი (სადაც შეინიშნება „ბოშების" დესკრიფციული სისტემისა და „ადამიანთა ქარავნის" თემატური სისტემის ურთიერთგადაკვეთა) საშუალებას იძლევა, ჩავწვდეთ აქტუალურ საზრისს და ააშკარავებს ერთადერთ მართებულ მნიშვნელობას.

მხოლოდ ლექსის სტრუქტურის შესწავლა იძლევა ტექსტის რელევანტურად დანაწევრების საშუალებას, რაც ავლენს სწორედ ამ პოეტური ნაწარმოებისთვის დამახასიათებელ ფორმებს. ანაწევრების ყოველგვარი წინასწარ შემუშავებული პრინციპების (რომლებიც ითვალისწინებს, მაგალითად, სინტაქსის უგულებელყოფის საფუძველზე სიტყვათა იზოლირებულ შედარებას) გამოყენება წარუმატებლად დასრულდება.

ეს თვალსაჩინოდ ვლინდება, როდესაც ტექსტის აქტუალური საზრისის განმსაზღვრელ ფაქტორად მიიჩნევა მისი ჟანრული სპეციფიკა. განვიხილოთ, მაგალითად, რემბოს სონეტი „ვენერა ანადიომენა"[7]. სონეტის სახელწოდებამ არ უნდა შეგვაცდინოს: ლექსში აღწერილია მახინჯი ქალი, რომელიც ამოდის არცთუ სუფთა აბაზანიდან. მის გავაზე ამოსვირინგებულია: Clara Venus. ყოველი სიტყვა გულისამრევი კონკრეტულობით გამოირჩევა და თითქოს შოკურ ეფექტზეა გათვლილი. ყოველივე მთავრდება წყლულით შემკული ანუსის მსხვილი პლანით: ესთეტიკური აპოთეოზის სახით უკანასკნელ სტრიქონში გვთავაზობენ ფისტულას.

ინტერპრეტატორთა უმრავლესობა ცდილობდა, რემბოს ამა თუ იმ ბიოგრაფიული ფაქტის მეშვეობით განემარტა ეს სკანდალური ტექსტი. ისინი საუბრობენ რემბოს ჰომოსექსუალობის შესახებ, რასაც სონეტთან არავითარი მიმართება არა აქვს: მათი ინტერპრეტაციის მიხედვით, ჩვენ წინაშეა ქალთმო-

ძულეობის გამომხატველი ნაწარმოები[8]. სხვა კრიტიკოსები, რომლებიც მთლიანად არ უგულებელყოფენ ბიოგრაფიულ მიდგომას, მეტი (და სრულიად საფუძვლიანი) ინტერესით ეკიდებიან საკუთრივ ლექსს: მათი აზრით, ეს ნაწარმოები სხვა არაფერია, თუ არა პოეტის ერთგვარი გავარჯიშება რეალიზმის, ან – თვით ნატურალიზმის სფეროში. ემყარებიან რა ტექსტის ამაზრზრენ ან, უბრალოდ, უსიამოვნო დეტალებს, ისინი მიიჩნევენ, რომ ამ დეტალების ფუნქცია შემდეგია: მკითხველი უნდა დარწმუნდეს აღწერის სისრულესა და ობიექტურობაში, მას უნდა გაუჩნდეს შეგრძნება ულმობელი სიზუსტისა, რომელიც არ ექვემდებარება არავითარ ფარისევლურ მოსაზრებებს; მკითხველმა უნდა დაიჯეროს, რომ ვერავითარი ესთეტიკური კონფორმიზმი ვერ აიძულებს პოეტ-დამკვირვებელს, კადნიერი მზერა მოარიდოს ობიექტს. ამ კრიტიკოსთა კიდევ ერთი მცდარი არგუმენტი (რომელსაც ხშირად მიმართავენ ლიტერატურის ისტორიკოსები) ემყარება ქრონოლოგიისა და მიზეზ-შედეგობრიობის ხელოვნურ აღრევას – post hoc ergo propter hoc. ამ არგუმენტის თანახმად, რემბოს მინიატურა დაიწერა მაშინ, როდესაც გონკურები უკვე ამუშავებდნენ პათოლოგიურ თემატიკას („ჟერმინი ლასერტე“ გამოქვეყნდა 1865 წ.), ხოლო ფრანსუა კოპემ ის-ის იყო, დაბეჭდა თავისი პირველი ლექსები, რომლებშიც აისახებოდა სიღატაკის, სიმახინჯისა და სიგლახაკის პათეტიკა. კიდევ ცხრა წლის შემდეგ გიუისმანსი აღწერს სამკაზმაო საამქროს მუშა ქალების ცხოვრებას – აღწერს ნატურალისტურად, მაგრამ იმგვარი იუმორით, რომელიც წარმოუდგენელია ზოლასთან. რა თქმა უნდა, რემბოსეული ვენერა გაცილებით მეტად გვაგონებს გიუისმანსის პროლეტარ ქალებს, ვიდრე – ზღვიდან ამომავალ ქალღმერთს. უკანასკნელი არგუმენტი, რომლის დანიშნულებაა ამ ტექსტის მიკუთვნება რეალისტური მიმართულებისადმი, ასეთია: რემბოს სონეტი სხვა არაფერია, თუ არა გლატინის მიერ ათი წლით ადრე გამოქვეყნებული ლექსის გადამუშავებული ვარიანტი. კოპეს ამ უიღბლო წინამორბედის ლექსთა დიდი უმრავლესობა პარნასელთა სულისკვეთებითაა გამსჭვალული, მაგრამ ზოგიერთი მათგანი ეძღვნება ავტორის მოხეტიალე ცხოვრების აღწერას: ამასთან, მელექსე დროდადრო იმ გარემოში, რომელიც მოგვიანებით თავის ტილოებზე აღბეჭდა ტულუზ-ლოტრეკმა. ამ ნარევში მართლაც შეიმჩნევა გარკვეული მსგავსება რემბოს ადრეულ ქმნილებებთან – და ეს კიდევ ერთი მიზეზია ამ ორი პოეტის მისამსგავსებლად. მაგალითად, გლატინი, კლიენტის მუხლებზე მჯდომი მეძავის აღწერისას, ახსენებს მის სვირინგს, რომელიც მოასწავებს მობანავე ქალის სვირინგს რემბოსთან. მართალია, გლატინისთან ქალს მკლავი აქვს დასვირინგებული, მაგრამ ეს მხოლოდ ხაზს უსვამს იმ ყურადღებას, რომელიც რემბომ დაუთმო ქალის სხეულს უფრო ქვედა ნაწილებს და კიდევ ერთი ნაბიჯი გადადგა „ხელოვანის გათავისუფლების

გზაზე, რომელსაც ულმობელი რეალიზმისკენ მივყავართ“[9]. საუკეთესო შემთხვევაში, მსგავსი ნიშან-თვისებების საფუძველზე შეიძლება ჩავწვდეთ სონეტის ზოგიერთი იზოლირებული კომპონენტის მნიშვნელობას და, ალბათ, ამ კომპონენტთა როლსაც უახლოეს კონტექსტში, მაგრამ ვერ მოვახერხებთ მთელ სტრუქტურაში ამ კომპონენტთა ფუნქციის გამოაშკარავებას. აქტუალური საზრისისთვის კი მხოლოდ ეს სტრუქტურაა რელევანტური და მხოლოდ ამ სტრუქტურიდან გამომდინარე უნდა ააგოს ლიტერატურის ისტორიამ თავისი მიზეზ-შედეგობრივი კონცეფციები. სწორედ ამ სტრუქტურის საფუძველზე შეიძლება, შევამჩნიოთ რემბოს ლექსში ინვერტირებული „Iaus Veneris“ – „ხოტბა ვენერას“, რომელიც ემყარება გარკვეულ დაპირისპირებას. ლექსი წაკითხულ უნდა იქნას, როგორც ქალის სილამაზის იდეალური ნიმუშის აღწერა. სურათის გაშლა-განვითარება ერთი დეტალიდან – მეორისკენ შეესაბამება ლიტერატურულ „ნიუს“ სტერეოტიპულ კომპოზიციას (ის აგრეთვე შეესატყვისება წყლიდან ამოსვლისას სხეულის ნაწილების გამოჩენის ბუნებრივ თანმიმდევრობას). ერთადერთი განსხვავება ისაა, რომ აქ თითოეული დეტალი წარმოდგენილია „მინუს“ ნიშნით. მოცემული კონკრეტული ტექსტის ინდივიდუალური გრამატიკა ექვემდებარება ამ ტექსტის სპეციფიკურ სემანტიკურ კანონს: სილამაზის ყოველი ნიშანი ნეგატიურად უნდა იქნას გამოხატული. სისტემატური ინვერსიის დამანგრეველ ეფექტს ამძაფრებს პოლარიზაცია, ვინაიდან ეს დისკურსი სიმახინჯის შესახებ ემყარება არა უბრალოდ ქალის სილამაზის კანონს, არამედ – ამ კანონის ჰიპერბოლურ ვარიანტს: აფროდიტეს დაბადებას. ნეგატიური პერმუტაციის მექანიზმის არსია ორმაგი დეკოდირება: ტექსტის წაკითხვა და, იმავდროულად, ტექსტით შენიღბული იმპლიციტური ნიმუშის წაკითხვა, რომელსაც ბოტიჩელის სურათი წარმოადგენს. ინვერტირებულია დეკორაციაც (ზღვიდან ქალღმერთის დაბადების ნაცვლად, – ნელი წამოდგომა აბაზანიდან, რომელიც უშუალოდაა მიმსგავსებული კუბოსთან). ეს ინვერსია ლექსის ძირეული, ამოსავალი ელემენტია. მისი მეშვეობით დადასტურებული იქნება შემადგენელი თითოეული კლიშეს ყოველი მომდევნო აქტუალიზაცია: თითოეული კლიშე იქცევა საკუთარ ანტიფრაზად. ასე მაგალითად, ქალის თმა უნდა იყოს ქერა, ფაფუკი და სურნელოვანი. ეს კლიშე წარმოქმნის უხვად პომადწასმული წაბლისფერი თმის (cheveux bruns fortrmrnt pomades) ცხიმიანობასა და სიუხეშეს. ზუსტად ასევე, გოტიეს პოეტურ ფანტასმაგორიაში ქერადალალებიანი სუკუბა სინამდვილეში კუდიანია, რომელსაც უხეში თმის კულულები (miches raides) აქვს[10]. სხვა სტერეოტიპები – გედისებრი თეთრი ყელი, მრგვალი მხრები, წერწეტი წელი – განუხრელი სისტემატურობით წარმოშობს ქონმოკიდებულ ბინძურ კისერს (un col gras es sris), ამოზნექილ ბეჭებს (les omoplats qui saillent), ხორკლიან წელს (le dos court et qui

resort). აუცილებელი ეროტიკული აპოთეოზი –„კიპრიდა, რომელიც მოარხევს თავის საუცხოო მრგვალ თეძოებს“ (როგორც სულ რამდენიმე თვით ადრე წერდა ჩვენი ქალთმოძულე პოეტი „მზესა და სხეულში“) წარმოშობს თავის ანტითეზას – ფართო უკანალს, იმ პათოლოგიური ნიშნით, რომელიც ადასტურებს პოლარიზაციას: large croupe Belle hideusement d'un ulcere a l'anuds (ფართო გავა, ამაზრზენად მშვენიერი, დაწყლულებული ანუსის წყალობით).

ყველა ეს დეტალი აღიჭურვება საზრისით და იპყრობს მკითხველის ყურადღებას მხოლოდ მწყობრი, ერთიანი სისტემის შემადგენლობაში. სწორედ მდგრადი და ადვილად ამოცნობადი ნიმუშის არსებობა უზრუნველყოფს მთელი ანსამბლის ერთდროული კონვერსიის შესაძლებლობას („პლუს“ ნიშნიდან „მინუს“ ნიშნამდე გადასვლას) იმგვარად, რომ მკითხველი წამითაც ვერ ივიწყებს ორიგინალს. და როგორც ეს ყოველთვის ხდება გარკვეული სტრუქტურის მოდიფიცირებისას, ერთი კომპონენტის გარდაქმნა იწვევს მთელი სისტემის გარდასახვას.

იმ ურთიერთმიმართების გათვალისწინებით, რომლებიც აკავშირებს ლექსის ყველა ნაწილს, დაუშვებელია ამ უკანასკნელთა იზოლირებული განხილვა და ინტერპრეტაცია. თუ გლატინისეული მეძავის სვირინგიანმა მკლავმა მართლაც უბიძგა რემბოს, ამოესვირინგებინა თავისი მობანავე ქალის უკანალი, აქედან მაინც ვერ დავასკვნით, რომ უკანალის მიმართება მკლავისადმი იგივეა, რაც ნატურალიზმის მიმართება რეალიზმისადმი.

ეს ბოლო დეტალი, სხვების მსგავსად, ანტიფრასტულად უნდა იქნას წაკითხული; ჩვენ წინაშე არაა ტრადიციული სვირინგი, რომელიც გარკვეულ წრეებში სიყვარულის გამოხატულებად ითვლება[11]; ჩვენ წინაშეა შებრუნებული ლიტერატურული კლიშე: უკანალზე დაჩნეული ჭდე, რომელიც სხვა არაფერია, თუ არა შუბლზე აღბეჭდილი დაღის ინვერტირებული სტერეოტიპი. შუბლი შეიძლება აღბეჭდილი იქნას გამორჩეულობით, სხივმოსილებით, ან – როგორც ნერვალის „El Desdichado“-ში: „Mon front est rouge encour du baiser de la reine“ (ჩემს შუბლზე ჯერ კიდევ წითლად ღვივის დედოფლის ამბორი“). აქ ინვერსია მით უფრო ადვილად ხორციელდება, რომ ის ექვემდებარება უფრო ზოგადს მოდელს. ეს უკანასკნელი კი აღწერს უკანალს, როგორც სახის ანალოგს, როგორც „ქვედა სახეს“. მის ნიმუშებს მრავლად იპოვით, დაწყებული შუა საუკუნეების ორსახოვანი ეშმაკებით და დამთავრებული რაბლეთი. ეს თემა დადასტურებულია უხამს ანეკდოტებშიც, რომლებიც დღესაც პოპულარობით სარგებლობს. მსგავსი ინტერპრეტაციის სისწორის შესახებ მეტყველებს ენა, რომელიც გამოყენებულია სვირინგში. უსუფთაო მობანავე ქალი რომ ნატურალისტურ პორტრეტს წარმოადგენდეს, თითოეული დეტალი რომ მიზნად ისახავდეს ჩვენს დარწმუნებას ამ ქალის რეალურობაში, მის

უკანალზე აღბეჭდილი ლათინური წარწერა სრულიად გაუმართლებელი ანომალია იქნებოდა. როგორც კი ერთი დეტალი ამოვარდება პორტრეტის ანსამბლიდან, რომელიც თითქოს ობიექტურ უტყუარობაზეა გათვლილ. მთელი დამაჯერებლობა ქარწყლდება – დამაჯერებლობის სისტემა ხომ მწყობრი ერთიანობის პრინციპს ემყარება. ამის საპირისპიროდ, ჩემს ინტერპრეტაციაში სიტყვები Clara Venus სავსებით ბუნებრივად განიმარტება: ეს წარწერა შეესაბამება ალეგორიის ან ემბლემის ლოგიკას, თუნდაც აქ კონკრეტული ხატის საზრისი იყოს ინვერტირებული.

სტრუქტურალისტური თვალსაზრისის მოხმობის შემთხვევაში მთელი ლექსი წარმოგვიდგება ორგანული მთლიანობის სახით, რომლის შემადგენელი ნაწილები ურთიერთსინონიმურია: ისინი ასახავენ უკანასკნელ სტრიქონში რეზიუმირებულ (სიტყვებითbelle hideudsement – ამაზრზენად მშვენიერია) საზრისს. დავუბრინდეთ ლიტერატურის ისტორიას: ახლა შეგვიძლია, განვსაზღვროთ ამ ნაწარმოების ჭეშმარიტი ადგილი ფრანგული პოეზიის ევოლუციური განვითარების გზაზე. აქ საქმე გვაქვს არა რეალიზმთან, არამედ – გარკვეულ ჟანრთან, რომელიც საკმაოდ პოპულარული იყო აღორძინების ხანის პოეტებს შორის. სწორედ მის წიაღში აღმოცენდა ბაროკოს პოეტიკა. ეს ჟანრი ითვალისწინებდა სიმახინჯის, ავადმყოფობის ან მთელი სხეულის (მაგრამ სიბერისგან მიხრწნილი ან სახიჩარი სხეულის) აღწერას პოეტურ ქმნილებაში. ის ემყარება სალექსო ენკომიონის წესების გამოყენებას უბარდუკი ან უსიამოვნო საგნის მიმართ. ამგვარია, მაგალითად, დიუ ბელეს ,,ჰიმნი სიყრუისადმი“. მოკლედ რომ ვთქვათ, ესაა კონტრბლაზონი[12]. რემბოს თანამედროვეობის სატირა სულაც არ შეუქმნია: ზოგიერთი კრიტიკოსის აზრით, ეს სონეტი ეპასუხება პოეტის სხვა ლექსს, სადაც რემბო ხოტბას ასხამს ძველბერძნულ სილამაზეს და ქირდავს ჩვენს რკინის საუკუნეს, როგორც ანტიკური იდეალის მრუდე სარკეს[13]. სინამდვილეში კი კონტბლაზონი ენკომიური ჟანრების პაროდირებას როდი ახორციელებს (როგორც ამას ნაჩქარევად ასკვნიან ხოლმე); კონტრბლაზონის ამოცანას არ წარმოადგენს მორალური მხილება ან ესთეტიკური პოლემიკა. რემბოს სონეტი რაიმეს საწინააღმდეგოდ კი არ დაიწერა, არამედ რაღაცის შებრუნებას ისახავს მიზნად[14]. ის არაა სატირა ან პაროდია და ერთმანეთს არ უპირისპირებს თანამედროვეობასა და ანტიკურ ეპოქას. ესაა გავარჯიშება ტრანსფორმაციაში ანუ კონვერსიის სანიმუშო მაგალითი.

ამასთან, ალბათ, სჯობდა, არ დაგვეკავშირებინა ჩვენი სონეტი შორეულ წარსულში არსებულ ჟანრთან; შესაძლოა, ჩვენ, ბევრი ლიტერატმცოდნის კვალობაზე, თავს ვერ ვარიდებთ ცივილიზაციის საცთურს. ესაა ნაკლებპერსპექტიული გზა: რემბოს სონეტი იქცევა ჟანრის რეანიმაციის მცდელობად, იმ

ჭაბუკი პოეტის პატარა tour de force-ად, რომელმაც, ეს-ესაა მიიღო კლასიკური განათლება. საფიქრებელია, რომ უფრო მართებული იქნებოდა, აღგვექვა ეს კონტრბლაზონი მომავალი ცვლილებების მომასწავებელ ნაწარმოებად, მიგვეკუთვნებინა იმავე კატეგორიისაადმი, რომელსაც მივაკუთნებთ ლოტრეამონის ინოვაციებს, ჟანრის ქმნილებებს, უფრო გვიანდელი პერიოდიდან კი – სიურეალისტების ტექსტებს. რემბოს ,,ვენერა ანადიომენა“ უკვე წარმოადგენს ლექსიკური ასოციაციების პოტენციალზე და სრულიად ფორმალურ შემოქმედებაზე მთლიანად დაფუძნებულ ლიტერატურას, სადაც სიტყვების თანმიმდევრობა აშკარად ემყარება წმინდა ვერბალურ მოდელს (და არა რეალობას). ესაა სარკისებრი წერა, რომელიც სხვა ტექსტს ასახავს. ფიზიკოსი გაიაზრებს ანტიმატერიას მატერიის ცნობილი თვისებების საფუძველზე. ზუსტად ასევე გაიაზრებს რემბო ანტირეპრეზენტაციას.

ზემოთქმული ააშკარავებს, რომ იზოლირებული სიტყვების, იზოლირებული ფრაზების ან თვით იზოლირებული დესკრიფციული სისტემებს ურთიერთშეჯერებაზე დამყარებული ყოველგვარი ისტორიული შედარება ელემენტარული და ყალბია. ლიტერატურული ზეგავლენის არსებობის დამტკიცება და ისტორიული კლასიფიკაციის შემუშავება შესაძებელია მხოლოდ სტრუქტურათა პარალელიზმის გამოვლენის საფუძველზე. ამისთვის აუცილებელია არა ტექსტის შემადგენელი ნაწილების, არამედ – მათი ფუნქციების შედარება.

2. ცვალებადი წაკითხვების ისტორია

კლასიფიკაციის საკითხებს (ტექსტის მიკუთვნებას გარკვეული კატეგორიის, მიმართულების ან ჟანრისადმი), რა თქმა უნდა, ძალზე არსებითი მნიშვნელობა ენიჭება, მაგრამ ისინი მაინც პროფესიული და მეორეხარისხოვანი პრობლემებია ტექსტის არსებობის მოდუსთან შედარებით: რა საშუალებებით უნდა გამოვლინდეს ტექსტის მექანიზმების ქმედუნარიანობა? ვერავითარი სოციოლოგიური დეფინიციები, ვერავითარი (ესთეტიკურ კრიტერიუმებზე დაფუძნებული) შეფასებები ვერ შეცვლიან ერთადერთ ღირებულ ტესტს – კერძოდ, ნაწარმოების ქმედუნარიანობის ტესტს. ტექსტი არ წარმოადგენს მხატვრულ ნაწარმოებს, თუ ის არ იტაცებს მკითხველს, თუ არ იწვევს აუცილებელ რეაქციას, თუ, გარკვეულწილად, არ აკონტროლებს აღმქმელი სუბიექტის ქცევას. ეს რეაქცია ყოველთვის მყისიერად როდი ვლინდება: ზოგჯერ ისტორიული პირობების ზეგავლენით ის გადავადდება ხოლმე, მაგრამ ადრე თუ გვიან აუცილებლად ჰპოვებს გამოხატულებას, რაც მთლიანად აიხსნება ტექსტის ფორმალური თავისებურებებით. მკითხველის საპასუხო რეაქცია

ტექსტზე – ესაა ერთადერთი მიზეზ-შედეგობრივი მიმართება, რომელსაც შეიძლება დავეყრდნოთ ლიტერატურული ფაქტების განმარტებისას.

ტექსტის ქმედუნარიანობა წარმოადგენს მისი აღქმადობის ფუნქციას. რაც უფრო მძლავრად იპყრობს მკითხველის ყურადღების ტექსტი, მით უფრო მტკიცედ ეწინააღმდეგება ის მცდარ ინტერპრეტაციებს (აგრეთვე – დაღლასა და ცვეთას სხვადასხვაგვარი წაკითხვისგან), მით უფრო მონუმენტურია, მით უფრო მძაფრად განსხვავდება კომუნიკაციის ეფემერული აქტისგან და, ბოლოს, მით უფრო ლიტერატურულია. ამასთან, ტექსტის აღქმადობის ბუნება იცვლება ისტორიული ეპოქების ცვალებადობის შესაბამისად.

მკითხველთა პირველმა თაობამ უნდა გადაწყვიტოს გაცილებით უფრო ნაკლები რაოდენობის პრობლემები, ვიდრე მომდევნო თაობებმა. სამწუხაროდ, ისტორიკოსები ამ მიზეზით უპირატესობას ანიჭებენ სწორედ ტექსტის პირვანდელ წაკითხვას, როგორც გარკვეულ სტანდარტს, ხოლო გვიანდელი ინტერპრეტაციები არასრულფასოვან წაკითხვად მიიჩნევა. ეს არსებითი შეცდომაა. ტექსტ-მონუმენტის ურთიერთგანსხვავებული განმარტებები განუყოფელია მისი მონუმენტურობისგან. თუ მონუმენტის ბუნება მდგომარეობს მის ხანგრძლივობაში, მაშინ ის გულისხმობს ახალ-ახალ რეაქციებს მკითხველთა ყოველი მომდევნო თაობის მხრივ. ამასთან, ნებისმიერი გვიანდელი წაკითხვა ისევე ლეგიტიმურია, როგორც თავდაპირველი ინტერპრეტაცია: ორივე მათგანი წარმოადგენს ერთიანი ფენომენის ნაწილს.

უამრავი ნაშრომი მიეძღვნა ლიტერატურული ნაწარმოებების ,,ბედ-იღბალს“, მაგრამ მათს უმრავლესობაში გვიანდელი ინტერპრეტაციები გამოყენებულია მხოლოდ მოცემული ტექსტის პოპულარობის ამსახველი მრუდის ასაგებად. ამ მრუდის კლაკნილი ფორმა განიმარტება ხოლმე იმ ეპოქის კულმინაციური ზემოქმედებით, რომელსაც მემკვიდრეობით გადაეცა ტექსტი: კერძოდ, ამბობენ, რომ ესა და ეს ავტორი დაჩრდილეს კონკურენტ-ეპიგონებმა ან, ზოგჯერ, მწერალს ხოტბას ასხამენ ორიგინალურობის გამო, რომელიც მხოლოდ მისი მიმბაძველების ფონზე წარმოჩნდება. იხსენიებენ აგრეთვე გემოვნების რევოლუციას, სოციალური კონტექსტის ევოლუციას, ახალი ესთეტიკური დოქტრინების აღმოცენებას. ამასთან, იგნორირებული ან მინიმიზებულია ძირითადი ფაქტორი – ენის ევოლუცია. და აქ კვლავ აუცილებელ მაკორექტირებელ ინსტრუმენტად გვევლინება ფორმალური ანალიზი.

არსებობს აღქმადობის ორი ტიპი: ისინი განისაზღვრება განსხვავებით ენობრივ კოდებს შორის. მწერლის თანამედროვე მკითხველთა ენობრივი კოდი მაქსიმალურად უახლოვდება ტექსტის კოდს. მოგვიანებით კი მათ შორის განსხვავება სულ უფრო იზრდება. ეს განსხვავება ძალზე მკვეთრად შეიგრძნობა, თუ ტექსტში გამოყენებულია სპეციალური კოდი – მაგალითად, ფრან-

გული კლასიციზმის პირობითი ენა: ამგვარ შემთხვევაში წყვეტა გაცილებით უფრო ღრმაა, ვიდრე ენის თანდათანობითი ევოლუციისას (აღსანიშნავია, რომ კოდების წყვეტის მომენტი არ თანხვდება პოლიტიკურ რევოლუციებს; ის ყოველთვის არ თანხვდება ახალი ლიტერატურული მიმდინარეობების ჩასახვის პერიოდებსაც; საფრანგეთის რევოლუციას არავითარი ზეგავლენა არ მოუხდენია კლასიციზმზე, რომანტიკოსებმა კი ერთბაშად როდი გარდასახეს კლასიცისტური დისკუსი). დესკრიფციული სისტემები და კლიშეები ეწინააღმდეგებიან ცვლილებებს, მაგრამ მთლიანად, მაინც ვერ აღწევენ თავს მათი ლექსიკური კომპონენტების სემანტიკურ ევოლუციის შედეგებს და კიდევ უფრო ნაკლებად – კულტურულ გარემოსთან ურთიერთმიმართებების ევოლუციას. რა თქმა უნდა, მთელი ეს პროცესი არ შეეხება ტექსტს, რომლის უცვლელი ფორმა ინარჩუნებს ავტორის მიერ გამოყენებული კოდის სტრუქტურლ ერთიანობას. ,,ნაწარმოების მრავალსაუკუნოვანი სიცოცხლის“ შესწავლა შესაძლებელია მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ ის გაითვალისწინებს სწორედ ამ მზარდ დისტანციას ტექსტის უცვლელ კოდსა და მკითხველთა გამუდმებით ცვალებად კოდს შორის. ფორმალური ანალიზი – იდეალური საშუალებაა ერთი და იმავე ფრაზის ორგვარი წაითხვის (კონტექსტის[15] კოდის საშუალებით წაკითხვისა და გვიანდელი მკითხველის კოდის მეშვეობით წაკითხვის) შესადარებლად.

ზოგჯერ – არც ისე ხშირად – მკვლევარს უხდება ენობრივი კოდის ისეთივე ღრმა ცვლილებების კონსტატირება, რომლებიც შეუძლებელს ხდიან ტექსტის ორმაგ წაკითხვას: ასეთ შემთხვევებში ტექსტობრივსა და ენობრივ კოდებს შორის წარმოქმნილი უფსკრული გადაულახავია. ამ მომენტიდან დაწყებული, ტექსტი კვდება. ვიქტორ ჰიუგოს ერთ-ერთ ადრინდელ ოდაში აღწერილია სახელგანთქმული საზღვაო ბრძოლად საბერძნეთსა და თურქეთს შორის. თურქეთის ფლოტილიის აღმოსავლური სიჭრელისა და ქაოტურობის გადმოსაცემად პოეტი გემებისა და ნავების ყოველგვარ ნაირსახეობას იყენებს. ის ასახელებს ჯონქებსა და იახტებს, რომლებიც ნამდვილად ვერ იქნებოდა თურქეთის ფლოტში, მაგრამ ეს შეუსაბამობა თვალსაჩინოა მხოლოდ დღევანდელი მკითხველისათვის[16]. ,,აღმოსავლური მოტივების“ პირველი მკითხველებისთვის ადგილობრივი კოლორიტის დამაჯერებლობა, რეალობის ეფექტი, ,,თურქულობის“ შეგრძნება მთლიანად ემყარება მხოლოდ ერთ რამეს; უჩვეულო ჟღერადობისა და იერის მქონე მორფემებს. სიტყვა იახტა (Yacht) ასოცირდებოდა ,,საზღვარგარეთულობასთან“, ხოლო ,,თურქულ“ კონტექსტში წარმოადგენდა ეგზოტიკურობის ნიშანს, უბრალოდ იმიტომ, რომ მის დაწერილობაში (საწყისი Y პლუს სამთანხმოვნიანი ჯგუფი) სიმბოლიზებული იყო არაფრანგული რეალობა. ჯონქა (Jonque) სრულიად უნიკალურად ჟღერ-

და: თუ გავითვალისწინებთ საწყის თანხმოვანს, ეს სიტყვა არ ერითმება არც ერთ სხვა სიტყვას, ხოლო თუ მას უგულებელვყოფთ, შეიძლება მოვძებნოთ სულ ექვსი სარითმო სიტყვა. მათგან ორი უკვე აღარ იხმარება, დანარჩენი ოთხი კი დამხმარე სიტყვებია, რომლებიც დამოუკიდებლად არ გამოიყენება. ჰიუგოს მიერ აღწერილი ფლოტი დამაჯერებელი აღარაა თანამედროვე მკითხველისთვის, პირველ ყოვლისა, იმიტომ, რომ მათი გემოვნება ვეღარ იტანს ამ ტიპის ეპიკურ ლექსებს – თუმცა, შეიძლებოდა, მოდა შეცვლილიყო და, თეორიულად რომ ვთქვათ, გამოეწვია მოცემული ტექსტის რეაბილიტაცია. ეს კი, ფორმალური მიზეზების გამო, შეუძლებელია. Yacht და Jonque მორფოლოგიურად, ფონეტიკურად ჩვენთვის კვლავინდებურად უცხოა, მაგრამ ისინი ახლა სხვაგვარად აღიქმება. ფრანგი მკითხველი ამჟამად უკეთაა გათვითცნობიერებული უცხო ცივილიზაციებში, ვიდრე 1829 წელს – უფრო ზუსტად, ის სარგებლობს გეოგრაფიულად უფრო დიფერენცირებული დესკრიფციული სისტემებით, როდესაც საუბარია საზღვარგარეთის შესახებ. წინ Yacht და Jonque ტიპის სიტყვების მორფოლოგიური ანომალიურობა წარმოადგენდა ,,უცხოურობის" ნიშანს, რომელიც კონტექსტზე არ იყო დამოკიდებული. ახლა, საგზაო ჩანაწერების ჟანრის მასობრივი გავრცელებისა და სპორტული ლექსიკონის ათვისების (რამაც ახლებური მიმართულება მისცა ანგლომანიას) შემდეგ, ეს სიტყვები აღარ იწვევს ბუნდოვანი ეგზოტიკურობის შეგრძნებას და მიუთითებენ სრულიად გარკვეულ, კონტექსტით მარკირებულ უცხო გარემოზე (მაგალითად, ,,ტექნიკური" სიტყვათხმარებისას).

შესაძლოა, სტილისტური ეფექტი მთლიანად გაქარწყლდეს, თუმცა კონტექსტს, გარკვეულწილად, ძალუძს მისი კომპენსირება. ამ მხრივ ძალზე მგრძნობიარეა ნეოლოგიზმები: ზოგჯერ ისინი ტექსტის პუბლიკაციის მომენტიდან გასული დროის განმავლობაში სასაუბრო მეტყველების ნაწილებად იქცევიან და ნეოლოგიზმებად აღარ აღიქმებიან. თუ ამ ნეოლოგიზმების დანიშნულებას წარმოადგენდა ტექსტის სტილისტური სტრუქტურის აქტუალიზაცია, მათი ათვისება შემდგომ იწვევს მთელი სტილისტური სტრუქტურის ნეიტრალურ აღქმას. ზოგიერთ შემთხვევაში ის, რაც ტექსტის თანამედროვე მკითხველები ნეოლოგიზმებად მიიჩნევენ, მოგვიანებით არქაიზმებად აღიქმება; ეფექტი კვლავინდებურად შენარჩუნებულია, მაგრამ მისი შინაარსი ან, უფრო ზუსტად, მისი ორიენტაცია ახლა უკვე სხვაგვარია. საფრთხე ემუქრება არქაიზმებსაც; სიტყვა, რომელიც XVII საუკუნეში აღარ იხმარებოდა, ან, ყოველ შემთხვევაში, მოძველებული იყო და სწორედ ამის წყალობით ახდენდა ეფექტს (მაგალითად, კომიკურ ეფექტს), შეიძლება განზავებულ იქნას კონტექსტში, რომელიც, დღევანდელი მკითხველის თვალსაზრისით, თვითონაც სავ-

სებით მოძველებულია. იგივე ბედი ხშირად ეწვევა ხოლმე ლიტერატურულ ალუზიებს.

მაგრამ თუნდაც კოდის ცვლილებებმა გაანადგურონ სტილისტური სტრუქტურის ერთ-ერთი კომპონენტი, ტექსტში მაინც რჩება ამ კომპონენტთან დაკავშირებული ფორმები. ეს ფორმები უმეტესად ჯერ კიდევ ახდენენ შესამჩნევ ეფექტს: ისინი ინარჩუნებენ აქტიურობას, თუმცა მათი ინტერპრეტაცია უკვე სრულიად ახლებურია (და, შესაძლოა, ეს ინტერპრეტაცია გააკვირვებდა ავტორსა და პირველ მკითხველებს). ამასთან, კონტექსტში, ჩვეულებრივ, შეიმჩნევა მათი პირვანდელი ეფექტის ნაკვალევი; ისევე, როგორც ამ უკანასკნელის საფუძველზე აღმოცენებული მეორეული ელემენტები, რომლებიც გაბნეულია პირვანდელი ეფექტის გაუქმების შემდეგ გაჩენილი ნაპრალის ნაპირებზე.

ამის ნიმუშს წარმოადგენს სიტყვასთან basalte (ბაზალტი) და ბაზალტის მღვიმის (grotte basaltique) მოტივთან დაკავშირებული სიტუაცია. ეს სიტყვა და ეს მოტივი ხშირად გვხვდება ფრანგული რომანტიზმის ადრეულ ტექსტებში; ამასთან, მათ ვერ მივაწერთ რამენაირ საგანგებო სიმბოლიკას. თვით ბოდლერიც კი ჯერ კიდევ იყენებს ამ მოტივს, როდესაც აღწერს მოგონების ჯადოსნურ აურას (ლექსი „წინაარსებობა“):

> I'ai longtemps habite sous de vastes portiques
> Que les soleils marins teignaient de mille feux,
> Et que leurs grands piliers, droits et majestueux,
> Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques.

აქ კომენტატორები თავიანთ გარდაუვალ მოვალეობად მიიჩნევენ, განგვიმარტონ, რომ ბოდლერმა, უბრალოდ, ისარგებლა ვიქტორ ჰიუგოს ლექსის ორი სტრიქონით[17]. იგულისხმება, რომ ბოდლერისეული შედარება მარტოოდენ ორნამენტია, რომელიც ვერაფერს მატებს საზრისს. ამგვარი განმარტება ვერ აუქმებს პრობლემას, რადგან ჰიუგოსთან მღვიმე მოიხსენიება ლიტერატურული თემის სახით, როგორც პოეზიის განსაზღვრული ტიპის ნიმუში.

მაგრამ ამგვარი მღვიმე ლიტერატურაში ხშირად მოიხსენიება და ყოველთვის გულისხმობს პოზიტიურ სიმბოლიკას – ესაა მშვენიერების ხატი. ლიტერატურის ისტორია გვატყობინებს ამ სტერეოტიპის წყაროთა შესახებ: ისინი უკავშირდება ოსიანიზმს, რომლის წყალობით ფინგალის მღვიმე მთელი ევროპისთვის ცნობილი გახდა. მაგრამ განა ეს ხატი განიძარცვება თავისი მაგიური ხიბლისგან, როდესაც მკითხველი კარგავს ოსიანთან მისი დაკავშირების უნარს? სწორედ ასეთია ისტორიკოსის პოზიცია. ის ყოველთვის ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ოსიანი ყველამ დაივიწყა და თანამედროვე მკითხ-

ველს ის სრულიად არ აინტერესებს. და მაინც, ბოდლერის მიერ შექმნილი ხატი ძალზე შთამბეჭდავია. ეს მყარი ეფექტი განპირობებულია ენობრივი და სემანტიკური მარკებით, რომლებიც არსებობენ ტექსტის კოდში და მაშინაც კი აღიქმებიან, როდესაც სტაფის მღვიმე აღარავის ახსოვს. პირველ ყოვლისა, უნდა აღვნიშნოთ, რომ სტაფის კუნძულზე არსებული ბაზალტის მღვიმე პოეტურ მოტივად იქცა და ამ სახით შემთხვევით როდი გამოიყენებოდა უფრო დიდხანს, ვიდრე მთელი დანარჩენი ოსიანისეული რეკვიზიტი: XVIII საუკუნიდან მოყოლებული, გეოლოგია მოდურ ლიტერატურული თემად იქცა და ამ მოდამ ტექნიკური ტერმინებით გაამდიდრა პოეტური ლექსიკა, განსაკუთრებით – მეტაფორათა ფონდი. ყველაზე დიდი წარმატებით სარგებლობდა ორი სიტყვა – გრანიტი და ბაზალტი: ბაზალტი როდესაც ლიტერატურული სიტყვაა, რადგან ესაა საგანგებო ტერმინი, ახლაც კი, როდესაც მისი ტექნიკური არსი აღარ შეიგრძნობა. Basalte ერითმება სულ შვიდ სიტყვას, თანაც ყველა ისინი უცხო ენებიდანაა ნახსენები[18]. გარდა ამისა, ბაზალტის მღვიმეს აღმოაჩნდა ავტონომიური არსებობის უნარი (კალედონიური რეალიებისგან დამოუკიდებლად), რადგან მისი დესკრიფციული სისტემა ემყარება ორი ურთიერთსაპირისპირო ფენომენის – ბუნებისა და ხელოვნების გამაერთიანებელ მეტად საგულისხმო სტრუქტურას. ესაა სწორედ ის სტრუქტურა, რომელიც კლიშეს – architecture naturelle (ბუნებრივი არქიტექტურა[19]) – საფუძველს წარმოადგენს. მისი ქმდეითობა განპირობებულია coincidentia oppositorum. და თუ თემა გაქრა, შესაბამისი სტრუქტურა ხელუხლებელია. ის კვლავ ზემოქმედებს მკითხველზე, თუმცა ეს უკანასკნელი არ იცნობს მითოლოგიას, საიდანაც მოცემული სტრუქტურის მააქტუალიზებელი სიტყვები.

3. რეკონსტრუქცია

როდესაც ლიტერატურის ისტორია ესწრაფვის ტექსტის პირვანდელი მნიშვნელობის რეკონსტრუირებას, ის გულისხმობს ტექსტში ავტორის მიერ ჩაქსოვილ საზრისს. ჩემი პოზიცია სრულიად განსხვავებულია: ვფიქრობ, ფორმალური ანალიზი შეიძლება გამოყენებულ იქნას ლიტერატურის დიაქრონული შესწავლისადმი იმდენად, რამდენადაც (მისი პოსტულატების მიხედვით) არსებითია მხოლოდ ტექსტის ზემოქმედება მკითხველზე. ამიტომ დროს არ დავკარგავ იმ მეთოდის განხილვაზე, რომელიც უგულებელყოფს ავტორის მიერ გაუთვალისწინებელ ყოველგვარ ეფექტს. ჩემი აზრით, ტექსტის ჭეშმარიტი და ერთადერთი პირვანდელი მნიშვნელობა ის მნიშვნელობაა, რომელიც ემთხვევა ტექსტის აღქმას მისი პირველი მკითხველების მიერ (იმისდა მიუხედავად, თანხვდება თუ არა ეს აღქმა ავტორის ჩანაფიქრს). სწო-

რედ პირველი მკითხველების რეაქცია გვაძლევს საშუალებას, გამოვააშკარავოთ ტექსტის თავდაპირველი მნიშვნელობა. რა თქმა უნდა, ჩვენ ვერ მოვახერხებთ პირველ მკითხველთა კოდის სრულ აღდგენას, რადგან ზედმიწევნით ზუსტად არ ვიცით, როგორი იყო მათი რაქციები. წინამორბედ თავში მოყვანილი მაგალითები ცხადყოფს, რომ კოდის ევოლუცია ზემოქმედებს, პირველ რიგში, სემანტიკის სფეროზე. შესაბამისად, აქ პრობლემა ისაა, რომ დაკარგული გვაქვს კონტაქტი ტექსტში იმთავითვე გამიყენებულ დისკრიფციულ სისტემებთან. ჩვენთვის უცნობია, რომელი სიტყვები წარმოშობდა ამა თუ იმ სისტემას; არ ვიცით, რომელ სიტყვებს ძალუძს, მეტონიმიურად შეენაცვლონ მთელ სისტემას. ჩვენ ვკითხულობთ იმავე ფრაზას, რომელსაც ეცნობოდნენ პირველი მკითხველები, მაგრამ მისი მეშვეობით აღძრული რეაქციები ჩვენთვის მიუწვდომელია. ლიტერატურის ისტორიას აქ შეუძლია, მოძებნოს ერთადერთი გამოსავალი – მიმართოს თემატოლოგიას, მაგრამ ეს მხოლოდ ნაწილობრივ შველის საქმეს. ნაწილობრივ იმიტომ, რომ თემატოლოგია – stoffgeschichte – დაკავებულია მარტოოდენ სტილისტურად უკვე გამოყოფილი (სიმბოლურობის, ამა თუ იმ ჟანრისადმი მიკუთვნებულობის და ა. შ. წყალობით) თემებისა და მოტივების, ე. ი. ნარატიული ან დესკრიფციული ჯაჭვების რეკონსტრუქციით.

საჭიროა თემატიკის ხელახლა შესწავლა ფორმალური ანალიზის საფუძველზე, მათ შორის – ყველა დესკრიფციული სისტემის მითითება, მათი ტიპოლოგიური კლასიფიკაცია, ყოველი სისტემის ჟანრულ რელევანტურობისა და კანონზომიერი ქრონოლოგიური შეფარდებულობის ცხადყოფა[26]. ეს სისტემები წარმოდგენილ უნდა იქნას არა სქემატური ფორმით, არამედ მათი სტერეოტიპების, დამახასიათებელი ფრაზული ტიპების, შესაძლო სუბსტიტუტების, მეტონომიური მექანიზმების და ა. შ. მეშვეობით. მოკლედ, მეცნიერულად შინაარსიანმა კვალიფიკაციამ უნდა მოიცვას: 1) სტრუქტურები; 2) მათი მააქტუალიზებელი სიტყვები; 3) ამ სიტყვებით გამოწვეული ასოციაციები.

აქ ვერ შემოვიფარგლებით ერთეულთა კორპუსის უბრალო გავრცობით. თემატოლოგიას ყოველთვის ბრალად სდებდნენ გენერალიზაციის სიჭარბეს – და არცთუ ისე უსაფუძვლოდ. მართლაც, თემების გამოყოფისა და კლასიფიცირებისას თემატოლოგია მიისწრაფის, უკუაგდოს სპეციფიკური და უნიკალური ნიშნები, რომლებითაც გამოირჩევა თემის კონკრეტული აქტუალიზაცია ტექსტში. ისტორიული მიზეზების ძიებას მივყავართ ტექსტიდან ავტორისკენ, შემდეგ კი – მითოლოგიისა და ენობრივი გამოთქმებისკენ, რომლებმაც ავტორს მიაწოდეს მოცემული თემები. ამგვარი განმარტება მთლიანად განეკუთვნება გენეზისის სფეროს: ის ააშკარავებს ტექსტში გამოყენებულ მასალებს, მაგრამ უგულებელყოფს ამ მასალების საფუძველზე შექმნილ ლიტერა-

ტურულ ნაწარმოებს. ისტორიკოსს არ ძალუძს თემის იმ კომპონენტების გამოვლენა, რომლებიც არსებითია თემის მააქტუალიზებელი ტექსტისთვის – ის იმთავითვე არ ითვალისწინებს მოცემული აქტუალიზაციის უნიკალურ ნიშან-თვისებებს, რათა გამოავლინოს მისთვის საინტერესო ინვარიანტი.

ფორმალური ანალიზი კი სრულიად საპირისპირო ხასიათის პროცედურაა. ანალიტიკოსი ემყარება ტექსტს, მიჰყვება კითხვის ბუნებრივ პროცესს და გზას იკაფავს თემისკენ ან, უფრო ზუსტად, მისი დესკრიფციული სისტემისკენ. ამ დროს ის არა მარტო განსაზღვრავს, რომელ ინვარიანტს შეესაბამება განსახილველი ტექსტი, ვარიანტი, არამედ არკვევს კიდეც, ამოსავალი მოდელის რომელი კომპონენტები არ მონაწილეობენ ამ ტექსტში. თუმცა ზოგიერთი ლექსიკური ,,უჯრედი" ასეთ შემთხვევაში ცარიელი აღმოჩნდება, მაგრამ სისტემის სტრუქტურა ინარჩუნებს სიმყარეს და ააშკარავებს მიმართებებს შევსებულ უჯრედებს შორის. ეს მიმართებები კი განსაზღვრავენ უჯრედების შემავსებელი სიტყვების აქტუალურ საზრისს. დავუშვათ, ერთ-ერთი უჯრედი დაკავებულია მოცემული სისტემის მიმართ უცხო სიტყვით, მაშინ ეს სიტყვა აღიჭურვება ახალი საზრისით იმ ფუნქციის ხარჯზე, რომელიც შეესაბამება სისტემაში ამ სიტყვის მიერ დაკავებულ ადგილს. არსებითად, ესაა სიმბოლოს ფუნქციონირების ძირითადი მექანიზმი.

მაგალითად, ბოდლერისეული ,,საცთურის" პირველ სტროფში შეინიშნება სამი დესკრიფციული სისტემის (ტყის, ტაძრისა და ადამიანის) ფრაგმენტების ურთიერთშეხამება:

> Grands bois, vous m'effrayez comme des cathedrals;
> Vous hurlez comme l'orgue; et dans nos coeurs maudis,
> Chambres d'eternel deuil ou viprent se vieux rales,
> Repondent les echos de vos De profundis.

თუ ეს დესკრიფციული სისტემები რეკონსტრუირებული არაა, მკითხველს შეუძლია, დაეყრდნოს მხოლოდ ტექსტის პირდაპირ მნიშვნელობას. მის წინაშეა გამონათქვამი, რომელსაც ის, სურვილისამებრ, დაეთანხმება ან უკუაგდებს. მკითხველის გადაწყვეტილებასა და ემოციურ რეაქციას ტექსტზე განაპირობებს მხოლოდ ტყეებისა და ტაძრების შესახებ მისი ცოდნისა და, მეორე მხრივ, ამ საგნების შესახებ სონეტში მოცემული ინფორმაციის შემთხვევითი თანხვედრა. სავარაუდოა, რომ ლექსის პათოსს ის ახსნის ავტორის მეტისმეტად პესიმისტური სულისკვეთებით – ასეთ შემთხვევაში მკითხველი შეეცდება თავისი ინსტინქტური რეაქციის რაციონალიზებას და ბოდლერისეულ შედარებებს თვითნებურობასა და უსაფუძვლობას დასწამებს.

თემატოლოგია, ყოველ შემთხვევაში, საშუალებას იძლევა, ეს შედარებები მივაკუთნოთ რომანტიკულ თემათა განსაზღვრულ კლასებს: ტყე, როგოც ეკლესია, ბუნება, როგორც ღვთის ტაძარი, ან, პირიქით, გოთიკური ტაძარი, როგორც ტყე – ტიპურად რომანტიკული მოტივებია. ისინი უკავშირდება იდეას იმის შესახებ, რომ საკრალური არქიტექტურა წარმოიშვა ბუნების ტაძრის მიბაძვით, აქედან კი გამომდინარეობს მისი უშუალო რელიგიური ექსპრესიულობა. ამის შემდგომ უსაფუძვლობის შთაბეჭდილება რამდენადმე სუსტდება: მსგავსება ტყესა და გოთიკურ ტაძარს შორის აღარ წარმოგვიდგება ადამიანის სუბიექტურ თვალსაზრისად. ჩვენ წინაშეა გარკვეული კოდი, რომელსაც მყარი ადგილი უკავია ფრანგული მითოლოგიის კორპუსში; ამ კოდით გარანტირებულია შედარების კონვენციური სტატუსი. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ლიტერატურის ისტორია ააშკარავებს ტექსტში წარმოდგენილი ხატების მისაღებობას მკითხველისთვის და მიუთითებს, რომ ისინი დაკანონებულია ტექსტის მიმართ გარეშე სივრცეში. ლიტერატურის ისტორია გვატყობინებს ლექსში გამოყენებული დესკრიპციული სისტემების სიხშირისა და განაწილების შესახებ, გვამცნობს, რომ ისინი პრესტიჟით ან პოპულარობით სარგებლობდნენ ტექსტის შექმნის ეპოქაში. მის შემდეგ, მკითხველს უკვე ძალუძს, დაუბრონოს ლექსის შემადგენელ სიტყვებს ის ღირებულება, რომელიც გამომდინარეობს მოცემული სისტემისადმი მათი კუთვნილებიდან; ის ხვდება, რატომ მიიპყრო ამ კოდმა ბოდლერის ყურადრება, რატომ მოიწონეს 1860 წლის დროინდელმა მკითხველებმა ბოდლერისეული არჩევანი და ბოლოს, რატომ შეძლეს მათ ამ არჩევანში გარკვეული პოეტური ჟანრის ამოცნობა.

ამასთან, ესაა გარეშე (ტექსტის მიმართ) რეკონსტრუქცია: ის გვიჩვენებს მხოლოდ ბოდლერის ხელთ არსებული მასალის შესაძლებლობებსა და საზღვრებს, მაგრამ არ გვაუწყებს, რატომ გამოიყენა ბოდლერმა სწორედ ეს მასალა სახელდობრ ამ კონტექსტში. ის მხოლოდ გადაანაცვლებს თვითნებურობის პრობლემას და გამოაქვს ეს უკანასკნელი, საერთოდ, რომანტიზმის დონეზე, იმის ნაცვლად, რომ თვითნებურობა ბრალად დასდოს პირადად ბოდლერს.

ფორმალური ანალიზი, პირიქით, მიმართულია მოცემული ტექსტის სპეციფიკურ ნიშან-თვისებებზე, თემის რელევანტურობაზე კონტექსტში. ფორმალური ანალიზი ავლენს, რომ ტაძრის სისტემა და ტყის სისტემა სისრულით არ გამოირჩევიან. ნაკლული ელემენტების განსაზღვრის შემდეგ ფორმალური ანალიზი ააშკარავებს შენარჩუნებული ელემენტების ღირებულებას. მოცემულ შემთხვევაში გამორიცხულია სწორედ ის ელემენტები, რომელთა მეშვეობითაც შესაძლებელი იქნებოდა პანთეიზმისა და ანიმიზმის (თემის პირდაპირი განვითარებისას) ან არქიტექტურის (თემის უკუგანვითარებისას) სიმბოლიზება. შენარჩუნებულ იქნა ერთადერთი კომპონენტი – მუ-

სიკა. ორღანი (orgue) წარმოადგენს ხეებში მოგუგუნე ქარის დამაჯერებელ ან, ყოველ შემთხვევაში, მისაღებ ანალოგს. ის მისაღებია იმდენად, რამდენადაც მსგავსებას მოეპოვება ბუნებრივი საფუძველი და, რაც უფრო მთავარია, იმიტომ რომ შედარება იქცა კლიშედ. მაგრამ მუსიკას ესაჭიროება აუდიტორია, ხოლო ტაძრის (cathedrale) სისტემაში მუსიკისა და აუდიტორიის კავშირი შეიძლება მარკირებული იყოს ნეგატიური ან პოზიტიურად (უკანასკნელ შემთხვევაში მუსიკის კონოტაციას წარმოადგენს აღმაფრენა, სულის ლტოლვა ზეცისადმი. ბოდლერის სონეტში საწყისი პოსტულატი (vous m'effrayez) – თქვენ მე მაშინებთ) განაპირობებს ნეგატიური ვარიანტის შერჩევას. აქედან სრულიად ბუნებრივად – ე. ი. მოცემული სისტემის კლიშეთა ერთობლიობის შესაბამისად – გამომდინარეობს ასპროცენტიანი მოტივირებულობა მეტაფორისა „გული – სამგლოვიარო ოთახია" (chamber de deuil). მართლაც, ტაძრის დესკრიფციულ სისტემაში ბგერების (ზარების, ორღანის ან გუნდის ხმების) ყოველგვარი მოხსენიება დიამეტრულად უპირისპირდება კრიპტის მოხსენიებას. ესაა ან ოპოზიცია მუსიკა – სიჩუმე შატობრიანის იმ ფრაგმენტის მსგავსად, რომელმაც საფუძველი ჩაუყარა მოცემული თემის პოპულარობას:

„...მაშინ, როდესაც ზევით ბრინჯაოს ზარი გუგუნებს, თაღოვან მიწისქვეშეთში – სიკვდილის საუფლოში, თქვენ ფეხთქვეშ, სრული სიჩუმე სუფევს"[27].

ან კიდევ – ოპოზიცია მუსიკა – ექო, როგორც ლამარტინთან:

Ie chertien dans ses basiliques
Reveilant l'echo souterrain
Fait gemir ses graves cantiques.[28]

ამ მეორე ფორმამ განსაკუთრებით ფართო გავრცელება ჰპოვა, ალბათ, გოთიკური რომანის „პირქუში" კლიშეების ზეგავლენით, სადღაც ჭექა-ქუხილს გარდუვალად ეხმიანებოდა მიწისქვეშეთის ექო. ამ კლიშეს ორივე ფორმაში სიკვდილი ეპასუხება ღვთისმსახურების ხმებს და თავისებურ ანტიფონიას წარმოქმნის მლოცველებთან. ამგვარად, გულის, როგორც კრიპტის მეტაფორა აქ სრულიად გამართლებულია. ტაძრის სახეობრივი სისტემის ლოგიკა განაპირობებს კონტექსტის შესაბამის ინტერპრეტაციას: ის, ვინც უსმენს მუსიკას, ცოცხალ აკლდამას წარმოადგენს[29].

თემის პოტენციურ ლექსიკაზე ინტერფერირებული დესკრიფციული სისტემა უკუაგდებს ზოგიერთ ელემენტს და გამოყოფს სისტემის იმ სიტყვებს, რომელთაც თემატური ანალოგიები მოეპოვებათ. ინტერფერენცია აქ მოქმედებს ერთგვარი ბადის მსგავსად: ის ახორციელებს თემას ვალენტობების, მისი კონოტაციების (ტექსტის ისტორიული განზომილება) კონცენტრაციას იმ

სიტყვებზე, რომელთა ვალენტობა უკვე აქტუალიზებულია კონტექსტის მეშვეობით (ტექსტის სტილისტური განზომილება). ტექსტის აღქმისას ეს ბადე უზრუნველყოფს ორმაგ წაკითხვას – ტექსტის დონეზე და თემის დონეზე; პოეტური ტექსტის პოეტურობა წარმოიქმნება გამოყოფილი ადგილების საფუძველზე: ის ვლინდება იმ წერტილებში, სადაც ხორციელდება ისტორიული ღერძის (მითოლოგიისა) და სინტაქსური ღერძის (ფრაზის) ურთიერთგადაკვეთა. ვიმედოვნებ, ყველა ზემოთ მოყვანილი ნიმუში საკმაოდ მკაფიოდ ააშკარავებს შემდეგს: მასალა, რომელზეც მუშაობს ლიტერატურის ისტორია, ენობრივი ბუნებისაა – იქმნება ეს თემები, მოტივები, თხრობა თუ აღწერა. ამგვარად, ლიტერატურის ისტორია უუნარო მეცნიერებად დარჩება მანამ, სანამ არ იქცევა სიტყვათა ისტორიად.

შენიშვნები:

1. იხ. ა. ადანის კომენტარი: : Baudelaire Ch., Les Fleurs du Mal, Ed. critique par A. Adam. P. Classique Garnier, 1961. p. 301-302.
2. აქ საუბარია იროდიადაზე, ჰაინეს „ატა ტრიოლიდან“(19). Bბაირონზე საუბრობს ლამარტინი („პოეტური სჯანი“, II, 2-4). იხ. აგრეთვე ბალზაკის მიერ „მოდესტა მინიონისადმი“ წამძღვარებული მიძღვნა; ; Gaultier, Le Capitane Fracasse, P.: Garnier, 1961. p. 194; Mademoiselle de Maupin, P.: Charpentier, 1904, p.61; etc.
3. რაც, უეჭველია, დამტკიცებას აღარ საჭიროებს, თუმცა, მაინც აუცილებელია იმის გამოაშკარავება, რომ აქ საქმე გვაქვს კლიშესთან. მაგალითად, მ. ა. რიუფის აზრით, ეს ფორმულა განეკუთვნება პირადად ბოდლერს, რის საფუძველზეც მეცნიერი ურთიერთს ამსგავსებს ბოდლერის მორალურ სისტემას და ნეტარი ავგუსტინეს ეთიკას. იხ. Ruff M. A. L'Esprit du Mal et l'esthetique baudelairienne. P., 1955. p. 335.
4. იხ. Menemencioglu M., Le Theme des Bohemiens en voyage dans la peinture et la poesie de Cervantes a Baudelaire. Cahiers de l'association internationale des Etudes francaises, 18, 1966. P. 227-238; Fu glister R.L., Baudelaire le theme des Bohemiens. Etudes baudelairiennes, 2, 1971. p. 99-143.
5. ეს ვარაუდი სარწმუნოა, რადგან ბოდლერთანაც და კალოსთანაც ბოშები შეიარაღებულნი არიან. ცნობილია, რომ ბოშის დესკრიფციული სისტემა არ მოიცავს იარაღს.
6. ეს აღმოაჩინა ჟან პომიემ. იხ. Pommier J., Dans les chemins de Baudelaire. P., 1945. p. 293.
7. სონეტი დათარიღებულია 1870 წ. ივლისით. ამ პერიოდში რემბოს ჯერ კიდევ არ ჰქონდა შემუშავებული ესთეტიკური პროგრამა, რომელიც საფუძვლად დაედო „ერთ ზაფხულს ჯოჯოხეთში“ და „ნათელხილვებს“.
8. იხ. Plessen J., Promenade et Poesie. La Hay 1967. p. 37, 121, 158.
9. S. Bernard, ed. critique des Oeuvres de Rimbaud. P., 1960. p. 373. გლატინის ლექსი „არაჯანსაღი მღვიმეები“ (კრებ.„Les Vignes folles“, 1860; „les antres malsains“, II-III) მითითებულია Gengoux J., La pensee poetique de Rimbaud. P., 1950. p.18: „Son bras, qui

dans le vide au hazard se balotte,//Merveille de blancheur, et de force, est orne//De ces mots au poincon graves": PIERRE ET LOLOTTE,//Et d'un...

10. პოემა „ალბერტუსი", 1832, სტროფი CV. Fortement pomades ფიგურირებს გლატინის ნატურალისტურ ჩანახატში (Vignes folles, p.78), და, რა თქმა უნდა, ამგვარი დამთხვევა გვაფიქრებინებს, რომ ჩვენ წინაშეა მართლაც რემბოს წყარო, მაგრამ ესაა ლიტერატურის ისტორიის საკითხი და ამ ისტორიის ფაქტი. სავსებით შესაძლებელია, რომ სინამდვილეში ჩვენ წინაშეა კლიშე, რომელიც ორივე ავტორმა გამოიყენა ურთიერთისგან დამოუკიდებლად: შდრ. რემბოს „გული სუტანის ქვეშ" („Un Coeur dous une sutane"), რომელსაც არავითარი კავშირი არა აქვს გლატინისთან (16 ივნისის ჩანაწერი): „une meche de cheveux raides et fort pomades lui cinglant la face comme une balafre". არც ისე არსებითია, აითვისა თუ არა რემბომ ეს კლიშე უშუალოდ, უზუსიდან, თუ – გაშუალებულად, გლატინის ტექსტიდან: მთავარი ისაა, რომ რემბოსთან ეს კლიშე ახორციელებს სრულიად სხვა სტრუქტურის აქტუალიზაციას, ვიდრე გლატინისთან; ამ კლიშეს აქ საგანგებო ფუნქცია ეკისრება. სიტყვათა ნასესხობანი განეკუთვნება ისტორიის (ანეკდოტური ისტორიის) სფეროს, ლიტერატურის ისტორიას კი აინტერესებს მარტოოდენ ფუნქციათა ნასესხობა.
11. იხ. სოდომისტური სვირინგი პრევერთან: კრებ. „La pluie et le beau Temps", leqsi Sceaux d'hommes egaux morys".
12. ეს ჟანრი არსებობდა რენესანსამდეც, სხვა სახელწოდებებით – მაგალითად, la sotte chamson (იხ.. Bec P., La Lyrique frabcaise au Mogen Age. Contribution a une typologie des genres poetique medievaux. P., 1977. T.1, p. 158-162. მაგრამ ჩემთვის უფრო მისაღებია სიტყვა კონტრბლაზონი, ვინაიდან ის გულისხმობს ბლაზონის ნიშან-თვისებათა პერმუტაციას.
13. ეს მახვილგონიერი ინტერპრეტაცია შემოთავაზებულია წიგნში: Frochock W.M Rimbaud's Poetic Practice. Cambridje. Mass., 1963. p.52-53. რა თქმა უნდა, ეს მოტივი არსებობს: მას ვპოულობთ კოპესთან (იხ.A.Adams, ed. de Rimbaud, in Oeuvres Complates, Pleiade. P.657), მე კი მას ვამჩნევ ლექსში „J'aime le souvenir de ces époques nues" („მიყვარს მოგონება იმ შიშველ საუკუნეთა...").
14. ასეთივეა „შებრუნებული სამყაროს" ბაროკოსეული თემები (იხ.Genette G., Figures. P. Seuol, 1966. p. 9sq).
15. „კონტექსტად" მიმაჩნია სიტყვიერი სინტაგმები, რომლებიც წინ უსწრებს ან მოსდევს მოცემულ ფრაზას ტექსტში. ამ ტერმინს არასოდეს ვიყენებ ენობრივი ან ტექსტობრივი დონის არასიტყვიერი გარემოცვის აღსანიშნავად.
16. იხ. „აღმოსავლური მოტივები", ოდა „ნავარინი", 175-ე და 181-ე სტროფები. კომენტატორები (იხ. მაგალითად, ე. ბარინოს კრიტიკული გამოცემა: P.Didier, 1952. T.l. p.97-98) ხაზგასმით აღნიშნავენ, რომ ჰიუგო გათვიცნობიერებული არ იყო იმაში, რაც აღწერა ლექსში, ან კიდევ – არ აინტერესებდა ეს; მათი აზრით, ეს აღწერა მხატვრული მარცხის ნიმუშია. ამ ლოგიკის მიხედვით, ევოკაცია მიზანს ვერ აღწევს, თუ ის ჭეშმარიტებას არ შეესაბამება, ხოლო რეალურობის ეფექტი გულისხმობს სინამდვილის ზუსტ რეპროდუქციას.

17. ვ. ჰიუგო, ოდები და ბალადები. ლექსი „ფერია და პერი“, 1824. ფერია, დასავლური პოეზიის თემათა ჩამოთვლისას, ამბობს: „J'ai la grotte enchantee aux piliers basaltique,//Ou la met de Staffa brise un flot inegal“. კომენტატორები აგრეთვე აუცილებლად აგვიხსნიან, სად მდებარეობს კუნძული სტაფა და რატომ ეწოდება ნაწარმოებში მღვიმეს ფინგალის სასახლე.
18. უფრო მეტიც: თუ არ ჩავთვლით, სიტყვას halte (სადგომი), ყველა ეს სიტყვა ნასესხებ სიტყვებად აღიქმება.
19. და მისი დესკრიფციული ვარიანტებისა, ბუნების მრავალრიცხოვანი სურათებისა (უცნაური ფორმის კლდეები, ღრუბლები და ა. შ.), რომლებიც იყენებენ ადამიანური არქიტექტურის კოდს „ფანტასტიკური არქიტექტურის“ რაციონალიზაციის მეშვეობით.
20. ნიშანდობლივია, რომ განმარტებითი ლექსიკონები შეიცავენ სიტყვა ემბრასურე-ის ილუსტრირების ერთადერთ ხერხს: „მან ამბრაზურაში მესაუბრა“ (Dictionnare de l'Academic). „წყნარი საუბარი ამბრასურაში“ (Grand Dictionnare de XIX siecle, 1870). ამავე ფუნქციით იყენებს სიტყვა embrasure-ს ბალზაკი (ერთ-ერთი მსგავსი ნიმუში განიხილა რ. ბარტმა Barthes R., S/Z. P.Ed. du Seuil, 1970, p. 28-35, თუმცა ბარსმა ვერ შეამჩნია ამ ხერხის სტერეოტიპულობა). რთული ინტრიგების გაბმის მიზნით ფანჯრის ამბრაზურის გამოყენების შესანიშნავ ნიმუშს ვპოულობთ ზოლას რომანში „მისი აღმატებულობა ეჟენ“ (Zola E., Romabs. Ed. H.M.Mitterand, Pleiade. T.2. p.33, 49-51).
21. Saint-Beuve. Nouveaux Lundis. P., 1863. T.l. p.398.
22. სინამდვილეში ამ ლიტერატურულ მოდას წინ უძღოდა საკუთრივ არქიტექტურული გატაცება XVIII ს. იხ. მაგალითად, Baldensperger F. 7 Le Kiosque de Stanislas a Luneville. Dector et suggestion d'Orient. Revue de literature compare, 14, 1934. p. 183-189. ეს სიტყვა ძალზე სწრაფად იქცა ტიპურად აღმოსავლური პეიზაჟის მეტონიმიად – მაგალითად, დელილთან: „Des deserts africains... enterrent en groundant les kiosques,//... La riche caravane et ses nompreux chameaux“ (Les Trios Regnes, II). შემდგომ სიტყვის ფუნქცია ფართოვდება: კიოსკი იქცევა ოცნებათა სამყაროს ნიშნად – ნერვალიდან (Aurelia, II, 6) (Pleiade, T.l. p.106) koodelamde: „En ce lieu fictic le spectayeur devieny roman lui-meme“ (Jules ou l'homme-aux-deux-cravates. Ouevres en prose, Pliade. P.857).
23. იხ. ფლობერის „ანბანურ ჭეშმარიებათა ლექსიკონში“: „კიოსკი – განცხრომისთვის განკუთვნილი თავშესაფარია ბაღში“.
24. იხ. მაგალითად, ბალზაკის „ქალის მეორე სილუეტი“. Balzac. Ed. Bounteron, Pleiade. T.III. p.228.
25. ჩემს სხვა ნაშრომში გამოვავლინე მექანიზმები, რომელთა მეშვეობითაც ტექსტი ინარჩუნებს ნეოლოგიზმთა ეფექტებს, ყოველდღიურ მეტყველელებაში ამ ნეოლოგიზმების ასიმილაციის მიუხედავად: Riffaterre M., La duree de la valuer stilistique du noelogisme. Romanic Review 44 (1953). P. 282-289.
26. ეს სრულიადაც არ მოითხოვს ტიტანურ ძალისხმევას და ბევრწილად განხორციელებადია ჩვეულებრივი ლექსიკონის დახმარებით. ლექსიკოგრაფების მიერ მოყვანილი მაგალითებისა (პიერ ლარუსის „XIX საუკუნის დიდი ლექსიკონი“ ფრანგული კულტურის მითების შესანიშნავი წყაროა) და ჰუმანისტების მიერ შეკრებილი

exempla-ს (რავიზიუს ტექსტორის, როდინგის და ა. შ. კრებულები) საფუძველზე შეიძლება შეიქმნას შესანიშნავი ამოსავალი ბაზა.

27. ქრისტიანობის გენია,. III, 1, 8, ,,გოთიკური ტაძრების შესახებ".
28. კრებ. Harmonies poetiques et religiuses, ლექსი ,,La Priere de femme" (ed. Guyard, Pleiade. P. 1230). მეორე ლექსში ლამარტინი სიტყვა-სიტყვით აღწერს ტაძარს, როგორც ბგერითს რეზონატორს, როგორც მლოცველთა ხმების გამაძლიერებელ მოწყობილობას (Harmonies, ,,Hymned u soir dans les temples", Pleiade. P.317 sq). იხ. აგრეთვე: Dellile, L'imagination, 1806, chapitre VII – აგრეთვე ამ თემის რელიქტები ლაფორგთან: L'imitation de Notre-Dame de la Lune, ,,Climat, faune et flore de la lune", vol. 8-9: ,,climat de silence, echo de l'hyrogee d'un ciel otone".
29. ეს მიმსგავსება მით უფრო ეფექტურია, რომ სხვა ლექსებში ბოდლერი აქცევს ტყის ხმაურს მოგონების სიმბოლოდ და იყენებს სამგლოვიარო გამოთქმებს მტანჯველი მოგონებების გადმოცემისას. იხ. ,,გედი", 1, სტრ.50-ე; ,,კაენანი", II სტრ. 5-10 და შმდ.

თარგმნა **† მალხაზ ხარბედიამ**

თარგმანი შესრულებულია შემდეგი წყაროდან:
Майкл Риффатерр. Формальный анализ и история литературы (пер. и прим. С. Козлова). Литературное новое обозрение. Теория и история литературы, критика и библиография, 1992, №1, стр. 20-41.
Michael Riffaterre. Formal analysis and history of literature (translated and noted by S. Kozlov). NLO (Literary New Review). Theory and history of literature, criticism and bibliography, 1992, no. 1, pp. 20-41.

უმბერტო ეკო
(იტალია)

ომარ კალაბრეზეს „ნეობაროკო: დროთა ნიშანი“

https://doi.org/10.62119/sjn.26.2025.9538

მივესალმები წიგნს *„ნეობაროკო: დროთა ნიშანი“*, ჯერ ერთი, იმის გამო, რომ მისი ავტორი ჩემი მეგობარი და კოლეგაა ბოლონიის უნივერსიტეტში, ვისთანაც კვლევები, სემინარები და სტუდენტები მაკავშირებს. მივესალმები ამ წიგნს იმიტომაც, რომ იგი კოლეგა-სემიოლოგის ნაშრომია და თანაც ისეთი სემიოლოგის, ვინც საკითხების კვლევას სემიოლოგიის საშუალებებით კი არ იწყებს, არამედ ჯერ მათ გარეშე იკვლევს საკითხს და მხოლოდ ამის შემდეგ იყენებს თავის სემიოლოგიურ ცოდნას, ხოლო როცა ხვდება, რომ სემიოლოგია არაა საკმარისი, მაშინ მიმართავს სოციოლოგიას, კულტურის ისტორიას, იდეების ისტორიას და ა.შ. შესაძლოა ამ მოქნილობას იმის გამოც ახერხებს, რომ იგი სოციოლოგია. ასეა თუ ისე, არაა დოგმატური სემიოლოგი და ამიტომაც მომწონს იგი. ამასთანავე, მასმედიაში არსებულ გარკვეულ მოვლენებს იმიტომ კი არ იკვლევს, რომ სემიოლოგიის პროფესორია, არამედ იმიტომ, რომ გაგიჟებითაა (ამ სიტყვის საუკეთესო გაგებით) გატაცებული მათით. უფრო სწორად, შეგნებული აქვს, რომ ისეთ კულტურაში ცხოვრობს, რომელშიც ეს მოვლენები არა მხოლოდ არსებობენ, არამედ ამასთანავე ჩვენი აზროვნების წესს მაშინაც კი განაპირობებენ, უნივერსიტეტის კამპუსის სპილოს ძვლის კოშკებში რომ გამოიკეტო, სულაც არ გხიბლავდეს „კოკა კოლა“ და პლატონი უფრო გიზიდავდეს, ვიდრე მედისონ ავენიუ. კალაბრეზეს ეს შეგნებული აქვს და კარგად იცის, რომ ჩვენზე და ჩვენს სტუდენტებზე, ვინც პლატონს კითხულობენ (თუკი მართლა კითხულობენ), ტელესერიალ „დალასის“ არსებობა მაინც ახდენს ზეგავლენას და თანაც მათზეც, ვინც არასოდეს უყურებს მას. ამიტომაა ჩართული მის მსჯელობაში ჩვენს გარშემო არსებული ამგვარი მოვლენები.

ასეთია ის მიზეზები, რომელთა გამო სიამოვნებით ვწერ ამ წინათქმას, თუმცა რეცენზირების გარკვეული ეთიკური წესების გამო ამისაგან თავს უნდა ვიკავებდე.

მიუხედავად იმისა, რომ არაერთ საკითხზე განსხვავებული შეხედულება გვაქვს, ჩვენ შორის საერთოც ბევრია და შეგიძლიათ პირუთვნელ მსაჯულად ჩამთვალოთ. ამასთანავე ამ რამდენიმე გვერდის დაწერა კიდევ ერთმა საგულისხმო გარემოებამ განაპირობა, რასაც თავად კალაბრეზეც აღნიშნავს თავისი წიგნის შესავლის ბოლოს. ეს ფაქტი ასეთია: გამოითქვა მოსაზრება, რომ მის წიგნს რაღაც შეხება აქვს ჩემს ერთ ადრინდელ ნაშრომთან *„ღია ნაწარმოები: განუსაზღვრელი ფორმა თანამედროვე პოეტიკაში“*, რომელიც 1962 წელს იტალიაში გამოიცა და ჩემს 1958 წლიდან გამოქვეყნებულ და შემდეგ გა-

დამუშავებულ ესეებს შეიცავს. ძნელად თუ გაახსენდებოდა ვინმეს ეს წიგნი, ჰარვარდის უნივერსიტეტის გამომცემლობას რომ ეთარგმნა და არ გამოეცა 1989 წელს *„ღია ნაწარმოები“*-ს სათაურით. 1965 წელს იგი ფრანგულადაც გამოიცა აქა-იქ სტილისტური შესწორებითა და მომდევნო წლებში დაწერილი რამდენიმე ნაშრომის დამატებით, რომლებშიც ძირითადად ჩემ მიერ 1950-იან და 1960-იან წლებში გამოთქმული იდეები მეორდება. მხოლოდ იმ პირობით დავთანხმდი მის თარგმნას, რომ ვინმე (დევიდ რობი) დაწერდა წინათქმას იმ კულტურული გარემოს შესახებ, რომელშიც ეს წიგნი შეიქმნა.

მსჯელობა იმაზე, თუ რით განსხვდება ერთმანეთისაგან *„ღია ნაწარმოები“* და *„ნეობაროკო: დროთა ნიშანი“* ისეთ საკითხთა რიგს როდი განეკუთვნება, რაზეც ომარ კალაბრეზესთან ფაკულტეტის წევრთა კლუბში მწვადის ან ჭიქა ლუდის წინ ვისაუბრებდი. თუ ამ საკითზე მაინც ვისაუბრებდით, წამოიჭრებოდა კითხვა: 1958-1962 წლებში რომ ემუშავა თავის წიგნზე, შექმნიდა თუ არა ომარ კალაბრეზე (საბედნიეროდ, ჩემზე ახალგაზრდა) ისეთ წიგნს, რომელიც ჰგავს წიგნს *„ღია ნაწარმოები“* (ყოველ შემთხვევაში, მისდა სასარგებლოდ ვიმედოვნებ, რომ ასეც იქნებოდა) და *„ღია ნაწარმოები“* ახლა რომ დამეწერა, როგორი მსგავსება იქნებოდა ჩემს წიგნსა და *„ნეობაროკო: დროთა ნიშანს“* შორის (თუნდაც პრობლემის წამოჭრისა და მაგალითების შერჩევის თვალსაზრისით). ეს არა ვიწრო ხასიათის, არამედ ისეთი პრობლემაა, რომელიც ჩვენი საუკუნის კულტურულ კლიმატს შეეხება (და შესაძლოა, სხვაობას მოდერნიზმსა და პოსტმოდერნიზმს შორის, თუმცა თავს ვიკავებ ასეთ ბუნდოვან და სახიფათო სფეროში შეჭრისაგან).

1950-იანი წლების დამლევს ასეთი ვითარება დამხვდა: იმ დროის ხელოვნებაში უკიდურესობამდე იყო მიყვანილი ისტორიის მთელ მანძილზე ყველა ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი ის ნიშან-თვისება, რასაც მოგვიანებით რეცეპციის ესთეტიკამ და მკითხველზე ორიენტირებულმა კრიტიკა ცხადად წარმოაჩინეს, რომ თუ გზავნილი, მესიჯი მისი ავტორის გამზრახვებისგან განსხვავებულ ინტერპრეტირებას ექვემდებარება ან თუ ავტორი შეგნებულად ცდილობს „ღიაობა“ მიანიჭოს თავის მხატვრულ ნაწარმოებს, რათა შესაძლებელი იყოს მისი სხვადასხვაგვარად ინტერპრეტირება, მაშინ ეს ღიაობაა ამ ესთეტიკური გზავნილის არსებით მახასიათებელს წარმოადგენს. საუკუნის პირველი ნახევრის ხელოვნებაში ეს ტენდენცია იმდენად გამოკვეთილია, რომ ზოგერთი ნაწარმოები (განსაკუთრებით ე. წ. პოსტ-ვებერნული მუსიკა) მათ შემსრულებლებს (და აუდიტორიას) ელემენტთა ნაკრების სახით წარედგინა, რათა მათი სხვადასხვაგვარ ად დალაგება ყოფილიყო შესაძლებელი.

ამასთანავე, როცა 1962 წელს ჩემს წიგნს ვწერდი, როგორც გარკვეული ფაქტი, ასევე ფილოსოფიური წინამძღვარი უნდა გამეთვალისწინებინა. ფაქტი კი ის იყო, რომ *ღიაობა,* რომელიც თავს იჩენდა ავანგარდში, უცხო იყო მასმე-

დიის სამყაროში გავრცელებული გზავნილებისთვის. მე კი გზავნილის მიმღების აღქმასა და ნაწარმოების სტრუქტურას შორის დიალექტიკა მაინტერესებდა. უბრალოდ რომ ვთქვათ, ჯოისის „ულისე“ შეძლება მრავალ ინტერპრეტაციას დაექვემდებაროს, მაგრამ არა ყველანაირს; ზოგიერთი ინტერპრეტირება სხვებზე ნაკლებ ცუდია და მათი ავკარგიანობის დასადგენად, რაგინდ ღია იყოს იგი, კვლავ ტექსტის ბუნებას უნდა მივმართოთ. თითოეულ შემთხვევაში ინტერპრეტირების საგანი „ულისე“ უნდა იყოს და არა, ვთქვათ, „ოდისეა“.

კალაბრეზეს ყურადღება ორი მიზეზის გამო სხვა მიმართულებითაა მიპყრობილი. ჯერ ერთი, მას აღარ უწევს შეხება ორ უნივერსალიასთან, ავანგარდთან და მასმედიასთან, ვინაიდან მანძილი ამ ორ სფეროს შორის მნიშვნელოვნადაა შემცირებული. ახლა მისი ყურადღება მიმართულია არა ნაწარმოებებისა და მათი ინტერპრეტატორებისადმი, არამედ იმ პროცესებისადმი, დინებებისა და ინტერპრეტაციათა ძვრებისადმი, რომლებიც არა ცალკეულ ნაწარმოებებს, არამედ კომუნიკაციის არეალში განფენილი გზავნილების მთლიანობას მოიცავენ. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ის „მკითხველი“, რომელზეც ვსაუბრობდი ჩემს წიგნში *„ღია ნაწარმოები“*, ისეთ ავტორს ხვდება, ვინაც მას თავის გზავნილს აწვდის, ხოლო დასკვნა მან თვითონ უნდა გამოიტანოს.

რაც შეეხება კალაბრეზეს „მკითხველს“, მას ხელში დისტანციური მართვის მოწყობილობა უჭირავს, რომელიც შეუძლია საკუთარი გზავნილის შესაქმნელად გამოიყენოს უსაზღვრო შეტყობინებათა ამონარიდების საშუალებით, რომლებიც მას თავს ესხმიან ყოველ მხრიდან. მეტისმეტად გავამარტივე საკითხის არსი, მაგრამ მიმაჩნია, რომ ეს მაგალითი ერთადერთი საშუალებაა იმის დასადგენად, თუ რით განსხვავდება ის, რასაც ახლა კალაბრეზე იკვლევს, იმისაგან, რაც მე მაშინ მაღელვებდა. ამ მუტაციით მხოლოდ ჩვენ ორნი ღა არ ვართ დაინტერესებულნი. ეს ინტერესი საყოველთაოა. კალაბრეზეს დებულებებმა ყველა მისი მკითხველი კიდევაც რომ არ დააკმაყოფილოს, უდავოა, რომ პრობლემა, რომელსაც ის განიხილავს, ამ ბოლო ოცდაათი წლის განმავლობაში მომხდარ უღრმეს კულტურულ გარდაქმნებს ეხება. მიმაჩნია, რომ საჭიროა ყურადღება გავამახვილოთ ამ მუტაციათა მნიშვნელობაზე და მათთვის გარკვეული განსაზღვრების მინიჭებაზე. ვინაიდან ეს წიგნი კალაბრეზემ დაწერა და არა მე, სრული უფლება მაქვს მკითველს მისი რეკომენდაცია გავუწიო იმ იმედით, რომ ისეთივე ინტერესით, გაფაციცებითა და კითხვების წამოჭრის ისეთივე სულისკვეთებით წაიკითხავს, როგორც მე ვკითხულობდი.

ინგლისურიდან თარგმნა **ირაკლი კენჭოშვილმა.**
თარგმანი შესრულებულია შემდეგი წყაროდან:
Omar Calabrese. Neo-Baroque A Sign of the Times.
With a Foreword by Umberto Eco. Princeton Uuniversity Press,
New Jersy, 1992.

ომარ კალაბრეზე
ნეობაროკო: დროთა ნიშანი

თანამედროვე მსოფლიოში არიან ისეთი ცნობისმოყვარე ადამიანიები, ვისაც არ ეზარება, დაფიქრდეს იმაზე, არის თუ არა რამე კავშირი გულის ფიბრილაციის შესახებ უკანასკნელ მეცნირულ აღმოჩენასა და ამერიკულ საპნის ოპერას შორის და ვინც აცნობიერებს, რომ არის რაღაც საერთო რთულ ავანგარდულ რომანსა და ჩვეულებრივ საბავშვო კომიქსს შორის და ვინც ხედავს ურთიერთობას ფუტურისტულ მათემატიკურ ჰიპოთეზასა და პოპულარული ფილმის პერსონაჟებს შორის. ამ წიგნის წერით მიზნად ვისახავ, ადამიანთა ამ წყებას შევუერთდე და მათი სულისკვეთების კვალად თანამედროვე „გემოვნების“ ის ნიშან-თვისებები მოვიძიო, რომლებიც საერთოა სრულიად განსხვავებულ მოვლენებს შორის მეცნიერების, მასობრივი კომუნიკაციების, ხელოვნებისა და ყოველდღიური ჩვევების ჩათვლით. მე უკვე მესმის საყვედურით შეძახილები: „მოცლილი ხარ, თუ დონალდ დაკსა და დანტეს ვერ განასხვავებ და ისეთ კავშირებს ეძებ, რომლებზეც არანაირი მტკიცებულება არ არსებობს!“.

ამიტომ იძულებული ვარ excusatio non petita-თი დავიწყო, რომელიც შემდეგ ორ პრინციპს გულისხმობს. ჯერ ერთი, თანამედროვე კულტურულ მოვლენათა აღწერისას მათ „ხარისხს“ არ შევეხები, თუ „ხარისხში“ ღირებულების განსჯას ვგულისხმობთ. საკითხი ეხება არა იმის დადგენას, თუ ხელოვნების რომელი ნაწარმოებებია უკეთესი, არამედ უბრალოდ, საერთო გონება-განწობის, გემოვნების კვლევას. ვინაიდან ღირებულებითი შეფასებები თავისთავად გემოვნების შედეგია, მირჩევნია ამ გემოვნების ზოგადი განმარტებით დავიწყო და არა მისი ზეგავლენის კვლევით.

მეორეც, სავსებით მართებულია კავშირების დანახვა ერთმანეთისგან მიზანმიმართულად დაშორებით შექმნილ ობიექტებს შორის. ასე რომ არ იყოს, უნდა დაგვესკვნა, რომ მოვლენათა აღწერისას მათი შემქმნელის განზრახვაა მთავარი, რაც ყოველთვის ასე არაა. ყველა ჩვენგანმა იმაზე მეტი ვიცით, ვიდრე გვგონია, რომ ვიცით და იმაზე მეტს ვამბობთ, ვიდრე გვგონია, რომ ვამბობთ.

ამა თუ იმ ეპოქის კულტურა მეტ-ნაკლებად და სხვადასხვა სიღრმით ნებისმიერი ხასიათის ნაწარმოებებში ვლინდება. სწორედ ტექსტებს შორის იერარქიების უგულებელყოფისა და მათი განცალკევების გარეშე არის შესაძლებელი იმ მყარი ტენდენციების გამოვლენა, რომლებიც „ჩვენს“ ცნობიერებას (ჩვენს შემთხვევაში – „გემოვნებას“) სხვა ეპოქათა ცნობიერებისაგან განასხვავებენ. მხოლოდ ნაკლებად სავარაუდო კავშირების ძიებით აღმოვაჩენთ იმას, თუ როგორ ყალიბდება ეს ცნობიერება და გემოვნება. მაგრამ არსებობს კი და

როგორია ჩვენი ეპოქის გაბატონებული გემოვნება, რომელიც ეგზომ აბურდულია, დანაწილაკებული და ამოუცნობია? მჯერა, რომ მივაგენი მას და მინდა მას სახელად *ნეობაროკო* ვუწოდო. მაგრამ აქვე უნდა განვაცხადო, რომ ეს სახელი არ ნიშნავს იმას, რომ ბაროკოს "დავუბრუნდით". არც იმას ვგულისხმობ, რომ ის, რასაც „ნეობაროკოს“ ვუწოდებ, ჩვენი საზოგადოების ესთეტიკურ მონაპოვართა უმთავრეს ან დადებით ასპექტებს სრულად მოიცავს. უბრალოდ რომ ვთქვათ, „ნეობაროკო“ „ეპოქის სულისკვეთებაა“, რომლითაც გამსჭვალულია მრავალი ამჟამინდელი კულტურული მოვლენა ცოდნის ყველა დარგში, რის გამოც მათ შორის რაღაც საერთო მყარდება და რაც მათ ამასთანავე მეტად თუ ნაკლებად შორეული წარსულის კულტურული მოვლენებისაგან განასახვავებს.

სწორედ ამ სულისკვეთების წყალობით ვახერხებ ზოგიერთი თანამედროვე თეორიის (კატასტროფების, ფრაქტალების, დისპაციური სტრუქტურების, ქაოსისა და სირთულის და ა.შ.) დაკავშირებას ხელოვნების, ლიტერატურის, ფილოსოფიის და თვით კულტურული მოხმარების გარკვეულ ფორმებთან. ეს იმას არ იშნავს, რომ მათ შორის უშუალო კავშირი არსებობს. უბრალოდ, ეს ნიშნავს, რომ ერთნაირია მათი გამომწვევი მიზეზი და რომ ამ მიზეზმა განაპირობა კონკრეტული ფორმა ყოველ ინტელექტუალურ სფეროში.

სულაც არაა ძნელი იმის თქმა, თუ რას მიშნავს „ნეობაროკო“: ძიებასა და მნიშვნელობის ზრდას ისეთი ფორმების, რომლებიც ცხადყოფენ მთლიანობის, ტოტალურობისა და სისტემატურობის დაკარგვას არასტაბილურობის, მრავალზომილებიანობისა და ცვლილებების სასარგებლოდ. აი რატომაა, რომ რყევებსა და უმდგრადობასთან დაკავშირებული მეცნიერული თეორია მუტანტებზე ფანტასტიკურ ფილმს ენათესავება: ორივე მათგანი გემოვნების ერთნაირ ორიენტაციას ამჟღავნებს. ქაოსის არსი გაურკვეველი დარჩა არა იმიტომ, რომ ეს თითქოს შეუძლებელი იყო, არამედ იმიტომ, რომ ამის გაკეთება საკმარისად არავის აინტერესებდა. ისევე ,როგორც ურჩხული ფილმში „უცხო“.

მაგრამ როგორ დავადგინოთ, რომელია ის მახასიათებლები, რომლებიც ერთმანეთთან ეგზომ განსხვავებულ მოვლენებს აკავშირებენ? მათი ჩამონათვალის შესადგენად შეგვიძლია ჩვენს ალღოსა და ინტუიციას მივენდოთ, მაგრამ ვერცერთ ეტაპზე ვერ ავცდებით საგულისხმო ცთომილებათა რიგს. სამაგიეროდ შეგვიძლია, და მეც ამის გაკეთებას ვაპირებ, იმთავითვე ასეთი ზოგადი პრინციპით ვიხელმძღვანელოთ: თუ ვამჩნევთ „მსგავსებებსა“ და „განსხვავებებს“ ერთმანეთისგან უაღრესად დაცილებულ მოვლენებს შორის, ეს იმას ნიშნავს, რომ „მათ უკან რაღაც“ არსებობს, რომ ზედაპირს მიღმა აბსტრაქტული ფორმა მდებარეობს, რაც შედარებისა და დაკავშირების საშუალებას იძ-

ლევა; დიახ – ფორმა; მოვლენების აბსტრაქტული წყობა, რომელიც მათ ურთიერთობათა შიდა სისტემას მართავს.

ამრიგად, ამ წიგნის ამოსავალ და ძირითად პრინციპს მივადექით, რომელიც ჩვენი დროის გემოვნების ამოცნობის არა მხოლოდ სურვილს, არამედ მის *მეთოდურ ნათელყოფასაც* გულისხმობს. ამ წიგნის სარჩევიც კი გარკვეული კრიტერიუმის მიხედვითაა დალაგებული: თითოეული თავის სათაური „ნეობაროკოს“ არა მხოლოდ ფორმალურ კონცეფციაზე, არამედ ამასთანავე მის მეცნიერულ შინაარსზეც მიგვანიშნებს. მიზეზი ცხადია: აღნიშნული ფორმალური კონცეფცია ფიზიკის ან მათემატიკის დარგის თეორიის ანალოგიურია. ჩემი მხრიდან ეს აკვიატება როდია. კულტურული მოვლენათა ფორმის აღწერის ჩემი არჩევანი ფაქტობრივად შეესაბამება ჩემ მიერ კლევისათვის მომარჯვებული თეორიების ბუნებას. ყველა ეს თეორია სივრცობრივ კრიტერიუმებს ეფუძნება. ისინი არა მხოლოდ „გვანან“ ფორმალურ კონცეფციებს, არამედ მათ ამასთანავე ამ უკანასკნელთა ახსნაც შეუძლიათ. ამ გზით კიდევ ერთ მიზანს ვაღწევთ: თანმიმდევრულ და მეთოდურ აღწერილობათა შექმნას.

ჩემი ნაშრომის შედეგისგან სრულიად დამოუკიდებლად, ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა აღწერილობებში თანმიმდევრულობისა და შესატყვისობისაკენ სწრაფვა სავსებით მართებულად მიმაჩნია. ამ ბოლო დროს ჰუმანისტური აზროვნების სამყაროს ანტიმეთოდური იერი დაჰკრავს, რაც ნამდვილად არ მმომწონს. მაგრამ რაციონალურობის ეს კვდომა არ უნდა მივიჩნიოთ რაციონალურობის გარკვეული ფორმების დაკნინების ნიშნად. პირიქით, მათმა დაკნინამ რაციონალურობისათვის შესაძლოა უფრო შესაბამისი ახალი ფორმების ძიება განაპირობოს. როგორც ჩანს, ეს სულ უფრო და უფრო აუცილებელი ხდება ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში, თუ გვინდა თავი დავაღწიოთ იმ განცდას, რომ აღარ ვიღწვით მოვლენათა შეცნობისათვის ამ შემაშფოთებელ „ლაქლაქის ხანაში“.

სწორედ ამიტომ, პირველ თავში, სანამ უშუალოდ არგუმენტებს შევეხები, მკითხველს მეთოდის ვრცელი განხილვის ატანა მოუწევს. ასევე, სწორედ ამიტომ, ყველა ზოგადი მიდგომიდან, რომლითაც „ნეობაროკოს“ შესწავლა შეიძლება, მე ყველაზე რთული – ესთეტიკა ავირჩიე, რომლის ყველა განსაზღვრება ცხადყოფს, რომ ესთეტიკა, როგორც ჩანს, ურთულესი სფეროა ანალიზისათვის ინტუიციის მოხმობის გარეშე.

და ბოლოს, სწორედ ამიტომ დავურთე უკვე ნახსენებ საკითებს სხვა ერთი შეხებით ნაკლებად შესაბამისი მაგალითები: უჩვეულო ძიების განცდის გამძაფრების მიზნით და იმ რისკების უფრო ნათლად წარმოსაჩენად, რომლებსაც ვერ ავცდებით „ნაკლებსავარაუდო კავშირების“ სფეროში შეჭრისას.

და სულ უკანასკნელი განმარტება: ეს წიგნი უპირველესად იმ საშუალებებს შეეხება, რომლებითაც თანამედროვე საზოგადოება თავის ინტელექტუალურ ქმნილებებს აწარმოებს მათი სივკარგისა და ფუნქციისგან დამოუკიდებლად. მეორეც, მასში გაცხადებულია, რომ ამ ქმნილებებს შორის საერთო ის სულისკვეთებაა, რომლითაც ხდება მათი წარმოება, გადაცემა და მიღება.

ამ წიგნის ერთი ფრაზით შეჯამება რომ დამჭირებოდა, ასე ვიტყოდი: იგი „სოციალური ესთეტიკის“ დადგენის მცდელობაა. მინდა მადლობა გადავუხადო პაოლო ფაბრის იმისათვის, რომ მან მოიფიქრა ეს ფრაზა, რომელიც აფართობს ჩვენს წარმოდგენას ამ წიგნის მიზანდასახულობაზე.

ტერმინი „პოსტმოდერნი“

კაცმა რომ თქვას, ჩვენი განსჯის სფეროს უკვე მოეპოვება ყოვლისმომცველი ტერმინი, რომელიც ფართოდ გამოიყენება თანამედროვე ტენდენციის განსასაზღვრებისათვის, კერძოდ, ერთობ მცდარად ხმარებული „პოსტმოდერნი“. ამ ტერმინმა დაკარგა თავის თავდაპირველი მნიშვნელობა და სრულიად სხვადასხვაგვარი შემოქმედებით წარმონაქმნების ერთგვარ აბრად თუ ეთიკეტად იქცა. იგი ფაქტობრივად გაურკვეველი და თანაც გენეტიკური ტერმინია. მას თანაბრად იყენებენ სამი კულტურული კონტექსტის მიმართ, რომლებიც ხშირად ერთმანეთში ერევათ. ამ ტერმინის პირველი, არსებითად ამერიკული, გამოყენება 1960-იან წლებს განეკუთვნება, როდესაც იგი ლიტერატურისა და კინოსათვის იხმარებოდა. ამ კონტექსტში იგი ზოგიერთ ისეთ მხატვრულ ნაწარმოებებს გულისხმობდა, რომლებიც არა ექსპერიმენტებს („მოდერნიზმის“ მნიშვნელობით), არამედ წინამორბედი ლიტერატურული (ან კინემატოგრაფიული) მემკვიდრეობის გადამუშავებას, პასტიშსა და დეკონსტრუირებას ეფუძნებოდა.

ამ ტერმინის მეორე კულტურული კონტექსტი მკაცრად ფილოსოფიურია და გულისხმობს ჟან-ფრანსუა ლიოტარის ცნობილ ნაშრომს *„პოსტმოდერნული მდგომარეობა“*, რომელიც თავდაპირველად კვებეკის სახელმწიფო საბჭოსთვის მომზადებულ მოხსენებას წარმოადგენდა მოწინავე დასავლურ საზოგადოებებისა და მათში ცოდნის განვითარების შესახებ.

განსაზღვრება „პოსტმოდერნული“ ფართოდ აიტაცეს ამერიკელმა სოციოლოგებმა 1960-იან წლებში, როდესაც მისი კონცეფციად გააზრება და ორიგინალურ ფილოსოფიურ ცნებად გარდქმნა მოხდა. თვითონ ლიოტარი წერს: *„იგი აღწერს კულტურის მდგომარეობას XIX საუკუნის დამლევიდან მეცნიერების, ლიტერატურისა და ხელოვნების მარეგულირებელ წესებში მომხდარი გარდაქმნების შედეგად. ეს გარდაქმნები ნარატივებში, გადმოცემებში არსე-*

ბულ კრიზისთანაა დაკავშირებული [...]. რაც შეიძლება უკიდურესად თუ გავამარტივებთ, „პოსტმოდერნულად“ უნდა მივიჩნიოთ ჩვენი უნდობლობა მეტანარატივებისადმი“.

მესამე და ბოლო კონტექსტი არქიტექტურასა და დიზაინს მოიცავს. ამ სფეროში ეს ტერმინი წარმატებით იქნა გამოყენებული უპირველესად იტალიასა და შეერთებულ შტატებში. მას სათავე დაუდო «Strada Novissima»-სადმი მიძღვნილმა ცნობილმა ვენეციის ბიენალემ, რომლის კატალოგს პაოლო პორტოგესის რედაქტორობით „პოსტმოდერნი“ ერქვა.

ამ მესამე კონტექსტში „პოსტმოდერნმა“ თანდათან მკვეთრი იდეოლოგიური მნიშვნელობა შეიძინა, როდესაც დაუპირისპირდა ფუნქციონალიზმისა და რაციონალიზმის პრინციპებს, რომლებიც Modern Movement-სათვის („თანამედროვე მოძრაობა“) იყო დამახასიათებელი. როგორც ვხედავთ, შეხება ამ სამ კულტურულ კონტექსტს შორის ,მართალია, არსებობს, მაგრამ ის უაღრესად სუსტია.

ლიტერატურაში ტერმინი „პოსტმოდერნი“ ანტიექსპერიმენტალიზმს აღნიშნავს; ფილოსოფიაში – საყოველთაოდ აღიერებულ გადმოცემებზე დაფუძნებული კულტურის მიმართ დაეჭვებას გულისხმობს; არქიტექტურაში იგი ნიშნავს წარსულის ციტირებასა და დეკორირების დაბრუნებას და ობიექტის ზედაპირის ისეთ გააზრებას, რაც არ შეესაბამება მის სტრუქტურას ან დანიშნულებას. მოკლედ, ჩვენ წინაშე სამი შედეგია. ამასთამავე არც ერთი მათგანი არაა სათანადოდ განსაზღვრული, ვინაიდან ერთი ეტიკეტის ფარგლებში სრულიად განსხვავებული მოვლენებია მოქცეული. ასე, მაგალითად, მთავარ მახასიათებლად ციტირების პრაქტიკაა მიჩნეული, მაგრამ იმის აუხსნელად, თუ რა ტიპისაა იგი (თუ მხედველობაში მიიღებთ იმ გარემოებას, რომ ლიტერატურაში ან კინოში ციტირების ხელოვნება სულაც არაა ახალი მოვლენა); ასევე, ყურადღება გარეგნული იერსახისადმი რაიმე სპეციფიკის გამოვლენის გარეშეა დატოვებული; და ბოლოს: „მოდერნიზმისადმი“ დაპირისპირებაზე საუბრისას არაა გათვალისწინებული, რომ ხსენებული თეორიული ჩარჩო (ლიოტარი) როდი უარყოფს ექსპერიმენტების ღირებულებას ე. წ. „ავანგარდში“. ამ კონტექსტში განიხილავს თავად ლიოტარი თავის ახალ წიგნში „ბავშვის გზამკვლევი პოსტმოდერნიზმის შესახებ“ პოსტმოდერნულ მოდას შვიდი წლის განმავლობაში და არ იზიარებს საყოველთაოდ გავრცელებულ რწმენას მოდერნიზმის შემდეგ წარმოშობილი ან მისადმი დაპირისპირებული აზროვნების ან სტილის არსებობის შესახებ. ფრანგი ფილოსოფოსი უარყოფს როგორც მისი თვითმარქვია მოწაფეების, ასევე მოწინააღმდეგეების მცდელობას ქებით ან კრიტიკით უგულებელყონ ამ საუკუნის დასაწყისიდან მოყოლებული აზროვნების ყველა დარგში გამოვლენილი ექსპერიმენტულო-

ბა. მოკლედ, „პოსტმოდერნი“ გაურკვეველ ტერმინად რჩება. ბევრისთვის მან ნამდვილი პროგრამისა თუ მანიფესტის მნიშვნელობა შეიძინა, მაშინ როცა, ლიოტარის აზრით, იგი ანალიზის კრიტერიუმად იყო გამიზნული. ასევე ბევრისთვის იგი კლასიფიკაციის ათვლის წერტილად იქცა, რომელიც ერთად უყრის თავს ისეთ თვალსაჩინო მიმდინარეობებსა და „იზმებს“, როგორებიცაა ტრანსავანგარდი, ნეოექსპრესიონიზმი, ნეოფუტურიზმი და ა.შ. მაგრამ განა საკმარისია, რათა ეს გარკვეულ გენეზისზე მიმანიშნებელი პროგრამა (რეაქცია მოდერნიზმის წინააღმდეგ) დღეს არსებულ მხატვრულ, სამეცნიერო და სოციალურ მოვლენათა რთულ წყებათა აღსანიშნად გამოვიყენოთ? და განა საკმარისია იგი იმისათვის, რომ მისი სახით ავამგარდიზმისა და ექსპერიმენტალიზმის დასასრული პოსტმოდერნული ქმნილებების დამახასიათებელ ნიშან-თვისებად გამოვაცხადოთ? სათანადო ინტერპრეტაციისათვის რაღაც მეტია საჭირო. იგი, სულ მცირე, ინტერპრეტაციის საგნის თანმიმდევრული აღწერითა და გამოყენებული აღწერილობითი მეთოდების განმარტებით უნდა დაიწყოს.

ამიტომაც ვაპირებ, განსხვავებული ეტიკეტი შემოგთავაზოთ ჩვენი ეპოქის ზოგიერთი (და არა აუცილებლად იმ ერთეულების, რომლებიც „პოსტმოდერნულად“ არის მიჩნეული) კულტურული ქმნილებისთვის. ეს ეტიკეტი არის *„ნეობაროკო“*. მინდა ამთავითვე განვმარტო, რომ ეს ტერმინი მაინცდამაინც დიდად არ მხიბლავს. სხვების მსგავსად, ესეც, უბრალოდ, ეტიკეტია, მაგრამ იგი გარკვეულწილად იმ მნიშვნელობას შეიცავს, რომელიც მსურს მივანიჭო მას.

ჩემი ზოგადი დებულება ასეთია: ჩვენი დროის მრავალი მნიშვნელოვანი კულტურული მოვლენა განსაკუთრებული შინაგანი „ფორმით“ ხასიათდება, რომელიც ბაროკოს გვახსენებს. ჩვენ მიერ შემოთავაზებულ ამ ტერმინს შეიძლება არაერთი წუნი დაედოს. დავიწყოთ პრეფიქსით "ნეო", რომელიც, ისევე როგორც „პოსტ“ ტერმინში „პოსტმოდერნი“ მოდერნიზმის „შემდგომის“ ან „საპირისპიროს“ იდეას ბადებს, ასევე „ნეო“-მ შეიძლება ტერმინ "ბაროკო"-ში ნაგულისმევი ისტორიული პერიოდის გამეორების, დაბრუნების ან გადამუშავების აზრი წარმოშვას. ბუნებრივია, ბაროკოზე მინიშნება ანალოგიას გულისხმობს და მეც კიდევაც ვეცდები ხოლმე ამ ანალოგიის ნათელყოფას. მაგრამ ეს არავითარ შემთხვევაში არ გულისხმობს პერიოდის ჰიპოთეტურ „აღორძინებას“. ისევე, როგორც უარი უნდა ეთქვას ცივილიზაციის შიგნით პროგრესის იდეას როგორც ზედეტერმინისტულს, ასევე მიუღებლად უნდა იქნას მიჩნეული ციკლურობის იდეა როგორც იდეალისტური და მეტაისტორიული. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ვერასოდეს შევალთ ორჯერ ერთსა და

იმავე მდინარეში“. ასევე აუცილებელია ნათელვყო, რას ვგულისხმობ სიტყვაში *„ბაროკო“*.

ამ მიზნით მინდა სარდუის მივმართო. ის „ბაროკოს“ განსაზღვრავს არა მხოლოდ ან არა მთლიანად როგორც კულტურის ისტორიის გარკვეულ პერიოდს, არამედ როგორც იმ ობიექტების ზოგად ურთიერთმიმართებას და ფორმალურ თვისებას, რომლებშიც ეს ურთიერთმიმართება ვლინდება. ამ გაგებით, ბაროკო შეიძლება ჩვენი ცივილიზაციის ნებისმიერ ეპოქაში მოიძებნოს.

„კლასიკურისაგან“ განსხვავებით „ბაროკო“ ლამის სულის კატეგორიად გვევლინება. მაგრამ ვინაიდან არ ვაპირებ აქ რამე ახალი მეტაისტორიულ მიდგომის შემუშავებას, მინდა სარდუის იდეა სხვაგვარად გავიაზრო.

მაგალითად, თუ შევძლებთ კულტურულ მოვლენებში საბაზისო ფორმებისა და მათი სტრუქტურული განვითარების არსებობის ჩვენებას და ასევე, თუ შევძლებთ იმის ნათელყოფას, რომ ეს ფორმები სხვაგვარი ბუნებისა და შინაგანი მდგრადობის მქონე ფორმებთან კონფლიქტურ ვითარებაში თანაარსებობენ, მაშინ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ, მაგალითად, „ბაროკოს“ გარკვეულ მორფოლოგიურ ღირებულებას, ხოლო „კლასიკურს“ მისგან განსხვავებით სხვაგვარ მორფოლოგიურ ღირებულებას ვანიჭებთ. ასეთ შემთხვევაში „ბაროკო“ და „კლასიკური“ უკვე არა სულის, არამედ ფორმის (გამოხატვის ან შინაარსის) კატეგორიები იქნება. ამ გაგებით, ნებისმიერი მოვლენა ან კლასიკური იქნება ან ბაროკოული, და იგივე ბედი უნდა ელოდეს ნებისმიერ ხანას ან ეპისტემას, რომელშიც ამათგან ერთი ან მეორე წარმოიშობა. ეს არ გამორიცხავს იმ ფაქტს, რომ ნებისმიერი ისტორიული მომენტის გამოვლინებები, რამდენადაც ისინი კონკრეტული შემთხვევებია, თავიანთ თავისებურებასა და განსხვავებულობას ინარჩუნებენ.

მართალი გითხრათ, თქვენ წინაშე ტერმინ „ნეობაროკო“-ს გამოყენების პირველი შემთხვევა როდია. მაგალითად, იგი გამოყენებული აქვს ჯილო დორფლესს [Dorfles] თავის ნაშრომში *„ბაროკო თანამედროვე არქიტექტურაში“*, ხოლო თავად დორფლესმა ეს ტერმინი ადოლფ ბრინკმანისგან [Brinnckmann] აიღო; მეტიც, დორფლესი თავის წიგნში *“დისჰარმონიის ქებათა ქება“*, მართალია, ამ ტერმინს არ იყენებს, მაგრამ მასში მეტ-ნაკლებად აღძრულია ზოგიერთი ის პრინციპი, რომლებიც შემდგომ განვითარებას პოვებენ წინამდებარე ნაშრომში.

დორფლესი ფაქტობრივად თანამედროვე ეპოქაში წესრიგისა და სიმეტრიის ყველა მახასიათებლის უარყოფას (ან დაცემას) წარმოაჩენს და (არა ყოველთვის პოზიტიური, თუმცა არც აუცილებლად უარყოფითი) დისჰარმონიისა და ასიმეტრიის მომძლავრებაზე მიუთითებს.

უთუოდ არაერთი მსგავსებაა დორფის მიერ გამოყენებულ და ჩვენს ნაშრომში განვითარებულ ისეთ კონცეფციებს შორის, როგორიცაა, მაგალითად, ახლებური მიდგომა ზოგიერთი ხელოვნებათმცოდნისადმი (ვოლფლინი, დ'ორსი, ანჩესკი, ფოსიიონი). მაგრამ ჩვენ შორის არის ასევე ზოგიერთი არსებითი სხვაობა.

დორფლესი იმის მომხრეა, რომ „ნეობაროკო“ კონკრეტულ ისტორიულ პერიოდს, კერძოდ, უკვე განვლილ მეოცე საუკუნეს მიეკუთვნოს, რომელიც შეიცავს ისეთ მიმდინარეობებს, როგორებიცაა კუბიზმი, ორგანიზმი ან ნეოიმპერიალიზმი არქიტექტურაში. ის ასევე აცხადებს, რომ „პოსტმოდერნიზმი“ მომდევნო მოვლენაა. ჩვენს წიგნში არ იქნება მთლიანად გაზიარებული არც ისტორიაში სტილთა მონაცვლეობის არც ასეთი პრინციპი და არც ისტორიული „რიტმისა თუ ციკლურობის“ იდეა (რაც მისაღებია ფოსიიონისა და ველფლინისათვის). ჩვენ მიერ „კლასიკური“ და „ბაროკოსეული“ ფორმალური კონსტანტებისა და აგრეთვე ამა თუ იმ ერთ პერიოდში მათი დომინირების მნიშვნელობით იქნება გამოყენებული. ამასთანავე უარყოფილი იქნება მათი მონაცვლეობის პრინციპი. ორი მუდმივის, ორი კონსტანტის მონაცვლეობა (რასაც ვოლფლინი და ფუსიიონი ამტკიცებენ), თუ იგი იძულებით არ განხორციელდა, უცხოა ისტორიისათვის და იგი არც იმ დასკვნის გამოტანისაკენ გვიბიძგებს (თუ გაუმართლებელ ნაძალადევ გონებრივ სვლებს არ მივმართავთ) რომ კლასიკური ის წერტილია, სადაც კულტურული სისტემა თავის სრულყოფილებას აღწევს, ხოლო ბაროკო - მისი გადაგვარებული შესაბამისობაა (როგორც ამას ფოსიიონი ამტკიცებს).

დორფლესის კიდევ ერთი ელემენტი, რომელიც არ იქნა გაზიარებული ჩვენს გამოკვლევაში, მის მიერ ბაროკოს შეფასების საკითხია. 1950-იანი წლების სხვა კრიტიკოსების მსგავსად, დორფლესი, ისევე როგორც სარდუი, ბაროკოს „ახლებურად იაზრებს“ – როგორც სპეციფიკურ ეპოქას და ამასთანავე მას ფორმის კონსტანტად მიიჩნევს. ჩვენს შემთხვევაში საუბარია არა შეფასებაზე, არამედ ამ მუდმივი აღორძინების აღიარებაზე. ჩვენ ამ კონსტანტის არა შეფასებას,, არამედ მის ხელახლა გაჩენას აღვნიშნავთ, უფრო სწორად, იმის გააზრებასა თუ ახსნას ვახდენთ, თუ რატომ შეიძლება არსებობდეს გემოვნების დადებითი ან უარყოფითი გამოვლინებანი.

ინგლისურიდან თარგმნა **ირაკლი კენჭოშვილმა.**

თარგმანი შესრულებულია შემდეგი წყაროდან:
Omar Calabrese. Neo-Baroque A Sign of the Times.
With a Foreword by Umberto Eco. Princeton Uuniversity Press,
New Jersy, 1992.

გეორგ ლუკაჩი
(გერმანია)

მარქსისა და ენგელსის შრომები ესთეტიკის შესახებ
(შესავალი)

https://doi.org/10.62119/sjn.26.2025.9539

ჩვენ გვსურს მკითხველს ორ თვალსაზრისზე გავუმახვილოთ ყურადღება. პირველი მდგომარეობს იმაში, რომ მარქსისტული სისტემა – თანამედროვე ბურჟუაზიული ფილოსოფიის საპირისპიროდ – არასოდეს ემიჯნება ისტორიის ერთიან პროცესს (**„von dem einheitlichen Prozeß der Geschichte“**). მარქსის და ენგელსის მიხედვით, არსებობს მხოლოდ ერთადერთი ერთიანი მეცნიერება: ეს არის ისტორიის მეცნიერება (**„Wissenschaft der Geschichte“**), რომელიც ბუნების, საზოგადოების, აზროვნებისა და ა. შ. განვითარებას ერთიან ისტორიულ პროცესად გაიაზრებს და რომლის ამოცანაა, ისტორიის ცალკეული პერიოდების ფარგლებში ამ პროცესის ზოგადი და კერძო კანონზომიერებანი წარმოაჩინოს. ეს კი ნიშნავს, – და ეს მეორე თვალსაზრისია, – რომ დაუშვებელია ისტორიული რელატივიზმი (**„einen historischen Relativismus“**). ამ პუნქტში მარქსიზმი მკვეთრად უპირისპირდება თანამედროვე ბურჟუაზიულ აზროვნებას. დიალექტიკური მეთოდის არსი კი სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ მის ფარგლებში აბსოლუტური და რელატიური განუყოფელი მთლიანობაა: აბსოლუტურ ჭეშმარიტებას თავისი რელატიური, – ადგილზე, დროსა და გარემოებებზე მიბმული – ელემენტები აქვს, ხოლო, თავის მხრივ, ეს რელატიური ჭეშმარიტება, ვინაიდან ის რეალური ჭეშმარიტებაა და სინამდვილეს (**„Wirklichkeit“**) ზედმიწევნით ზუსტად აირეკლავს (**„widerspiegelt“**), აბსოლუტური ღირებულებისაა *(ე. ი., თავის მხრივ, ეს კერძო, ცალკეული აბსოლუტურზე „ზემოქმედებს“, ანუ დამატებითი ცოდნა შემოაქვს მასზე: მაგ., თუ ისტორიის დენაში პოლიტიკურ და ეკონომიკურ ფორმაციათა აღმავალი ხაზით განვითარებაა მოცემული და ისტორიის გაზისი ესაა, მაშინ სხვადასხვა ეპოქის ლიტერატურა ამ პოლიტიკურ და ეკონომიკურ ცვლილებებს აუცილებლად ასახავს, „აირეკლავს“, ანუ გადმოსცემს ამ ისტორიულ ცვლილებათა ან სტაგნაციათა თუ „საზოგადოებრივი წარმოების საერთო ისტორიის“ თავისებურებებს, გადმოსცემს პოლიტეკონომიკური განვითარების პერსპექტივებს და, ამგვარად, წარმოაჩენს ამ განვითარების ახალ წახნაგებს – მთარგმ. შენ.).*

ამ თვალსაზრისიდან კი აუცილებლობით გამომდინარეობს ის, რომ მარქსისეული შეხედულება (**„Anschauung“**) არ აღიარებს მეცნიერებათა დარგების მკაცრ დაყოფასა და ერთმანეთისაგან იზოლირებას, რაც ასე მოდურია ბურჟუ-

აზიულ სამყაროში. არც მეცნიერებას, ზოგადად, და არც მის ცალკეულ დარგებს, ასევე, არც ხელოვნებას არ გააჩნია იმანენტური, თვითკმარი, საკუთრივ თავისი შინაგანი დიალექტიკიდან მომდინარე ისტორია. თითოეული მათგანის განვითარება განპირობებულია საზოგადოებრივი წარმოების საერთო ისტორიის (**„Gesamtgeschichte der gesellschaftlichen Produktion“**) მსვლელობით; მხოლოდ ამ საერთო ნიადაგზეა შესაძლებელი ცალკეულ დარგებში აღმოცენებული ცვლილებების, განვითარების, მართლაც, მეცნიერული ახსნა.[1] ცხადია, მარქსისა და ენგელსის ეს თვალსაზრისი, რომელიც ბევრ თანამედროვე მოდერნულ (**„modern“**) სამეცნიერო სტერეოტიპს უკუაგდებს, მექანიკურად არ უნდა იქნას გაგებული, რასაც მრავალი ფსევდომარქსისტი, ვულგარული მარქსისტი (**„Vulgärmarxisten“**) სჩადის. ჩვენ ქვემოთ დეტალურად გავაანალიზებთ აღნიშნულ პრობლემას. აქ მხოლოდ იმას გავუსვამთ ხაზს, რომ

---

[1] აი, სწორედ აქ მივდივართ იმ პუნქტთან, სადაც მარქსისტული ლიტთეორია, ლიტმცოდნეობა და ლიტერატურის ისტორია, ერთი მხრივ, და მარქსისტული ისტორიოგრაფია თუ საკუთრივ *მარქსიზმი*, როგორც *აბსოლუტური* >>ჭეშმარიტება<<, მეორე მხრივ, ერთმანეთის მიმართ *დიალექტიკური* უნდა იყოს და მათ ერთმანეთი უნდა მოიცვან: კერძოდ, ამ ვითარებაში >>ზე-ჭეშმარიტებაა<< მარქსიზმი (შესაბამისად, *მარქსისტული ისტორიოგრაფია* – „ისტორიის მეცნიერება“), ვითარცა >>აბსოლუტი<<, რომელიც იქვემდებარებს *ლიტთეორიას, ლიტმცოდნეობასა და ლიტერატურის ისტორიას* როგორც >>რელატიური ჭეშმარიტების<< მატარებელ ცალკეულ სამეცნიერო დარგებს, ვინაიდან ლიტთეორია, ლიტმცოდნეობა და ლიტისტორია *ცალკეულ* გარემოებებზე, ანუ კონკრეტულ დროსა და სივრცეში კონკრეტული ისტორიული და საზოგადოებრივი გარემოებების ფარგლებში შექმნილ ტექსტზე, ლიტერატურულ ჟანრზე, ლიტერატურულ ეპოქასა თუ ლიტერატურულ მიმდინარეობაზეა ორიენტირებული; ხოლო ეს >>რელატიური ჭეშმარიტება<<, ანუ ლიტმცოდნეობა, ლიტისტორია თუ ლიტთეორია, თავის *ცალკეულ* გამოვლინებაში, თავის *კერძო* სწრაფვაში *აირეკლავს* აბსოლუტურ >>მარქსისტულ ჭეშმარიტებას<<, რომ ნებისმიერი ეპოქის ლიტერატურა, ნებისმიერი ავტორის ლიტერატურული ტექსტი თუ ნებისმიერი ლიტერატურული მიმდინარეობა აუცილებლობით ასახავს, „აირეკლავს“ („widerspiegelt“) *კლასთა ბრძოლას* (პროლეტარიატს, წვრილ და მსხვილ ბურჟუაზიას შორის ბრძოლას), პოლიტიკურ ფორმაციათა *რევოლუციურ* ცვლილებას (ან ცვლილების მცდელობას) და ისტორიის მატერიალისტურ გაგებას, ანუ პროდუქციის მწარმოებელი ძალებისა (პროლეტარიატი, წვრილი და მსხვილი ბურჟუაზია) და წარმოებული საერთო პროდუქციის გადანაწილების დიალექტიკას (*ბაზისსა* და *ზედნაშენის* დიალექტიკა). თუმცა, ლუკაჩისავე აზრით, ამ „არეკვლისას“, ამ „ბაძვისას“, ამ ასახვისას *ლიტერატურას* თავისი ეთიკური იმპულსი, კერძოდ, ადამიანის *ჰუმანისტად* აღზრდის დიდაქტიკა შეაქვს *ისტორიაში*. ამგვარად, ლუკაჩის მიერ ლიტერატურული ტექსტი გააზრებულია, ერთი მხრივ, ამ ისტორიულ და ეკონომიკურ პროცესთა „ამრეკლავ“, „მიმბაძველ“, ამსახველ ფენომენად, მეორე მხრივ – დიდაქტიკურ ფენომენად; ხოლო ლიტერატურული ტექსტის გაგებისას სანქცირებულია მხოლოდ ერთადერთი საინტერპრეტაციო მეთოდი – *დიალექტიკური მატერიალიზმის მეთოდი*. ამ ვითარებაში კი ჰეგელის აბსოლუტურ გონს ჩაანაცვლებს მარქსის *აბსოლუტური პოლიტეკონომია* (მთარგმ. შენ.).

მარქსს და ენგელსს არასოდეს უარუყვიათ ადამიანის მოღვაწეობის ცალკეული დარგების – სამართლის, მეცნიერების, ხელოვნების – მეტ-ნაკლები დამოუკიდებელი განვითარება, არასოდეს უარუყვიათ, რომ, მაგალითად, ცალკეული ფილოსოფიური თვალსაზრისი წინამორბედს უკავშირდება, მას სრულჰყოფს, გადაძლევს, შეასწორებს და ა. შ. მარქსი და ენგელსი მხოლოდ იმას უარყოფენ, თითქოს შესაძლებელი იყოს, მეცნიერებისა თუ ხელოვნების განვითარება მხოლოდ და მხოლოდ მათ ფარგლებში მოქმედი იმანენტური ურთიერთმიმართებებით აიხსნას. მეცნიერებისა თუ ხელოვნების შიგნით მოქმედი იმანენტური ურთიერთმიმართებანი, ცხადია, არსებობენ ობიექტურ სინამდვილეში, მაგრამ ისინი არსებობენ, როგორც საერთო ისტორიულ ურთიერთმიმართებათა ცალკეული მომენტები, როგორც საერთო ისტორიული განვითარების ცალკეული გამოვლინებანი და ამ საერთო ისტორიული განვითარების ფარგლებშიც, ცხადია, ეკონომიკურ ფაქტორს – რთული კომპლექსის შიგნით არსებულ ურთიერთზე ზემოქმედ მწარმოებელ ძალთა **(„Produktivkräfte“)** განვითარებას – პირველადი როლი ენიჭება.[1]

ლიტერატურის არსებობა, რაობა, წარმოქმნა და ზემოქმედება, ამგვარად, მხოლოდ საერთო, ერთიან ისტორიულ სისტემასთან მიმართებით **(„im gesamthistorischen Zusammenhang des ganzen Systems“)** უნდა აიხსნას და ლიტერატურის არსი სწორედ ამ ერთიანი სისტემითაა განპირობებული. ამიტომ ლიტერატურის წარმოქმნა და განვითარება ერთიანი, საერთო საზოგადოებრივი ისტორიული პროცესის ნაწილია **(„ein Teil des gesamthistorischen Prozesses der Gesellschaft“)**. ლიტერატურულ თხზულებათა ესთეტიური არსი, ესთეტიური ღირებულება და, შესაბამისად, მათი ზემოქმედება ამ საყოველთაო და მრავალმხრივი საზოგადოებრივი პროცესის ნაწილია და ამ პროცესის ხელშეწყობითაა განპირობებული, რომელ პროცესსაც ადამიანი საკუთარი ცნო-

---

[1] ამგვარად, აქ ლუკაჩი მარქსსა და ენგელსზე დაყრდნობით უარყოფს კარლ ფილიპ მორიცისაგან, იოჰან ვოლფგანგ გოეთესაგან, გერმანელი რომანტიკოსებისაგან და მოდერნისტებისაგან მომდინარე მწერლობის/ხელოვნების *ავტონომიურობის* პოსტულატს. ამ ტექსტის დაწერიდან სულ რაღაც ორიოდ დეკადაში დასავლეთში ჩასახულმა და შემდგომ განვითარებულმა პოსტმოდერნისტულმა ხელოვნებამ და ლიტერატურამ კი კვლავ დასტურყო მწერლობისა და ხელოვნების ავტონომიურობის შესაძლებლობა და გარდაუვალობა, რომ ლიტერატურა არაა მხოლოდ ისტორიის „ამრეკლავი“, ისტორიის *ამსახველი* და დიდაქტიკური დისკურსის გამტარებელი ფენომენი. ლუკაჩის მიერ სანქცირებული ცალკეული დარგების ეს „მეტ-ნაკლები დამოუკიდებელი განვითარება“ („die relativ selbstständige Entwicklung“) კი გულისხმობს ოდენ იმ ვითარებას, როდესაც, მაგ., ლიტერატურის ფარგლებში განვითარდა და ჩამოყალიბდა ლიტერატურული გვარები, ჟანრები, ქვეჟანრები, ლიტერატურლი მიმდინარეობანი და სკოლები და მისთ., ანუ განვითარდა ის, რაც >>ზედნაშენია<< (მთარგმ. შენ.).

ბიერების საფუძველზე უღებს ალღოს. ამგვარად, მარქსისტული ესთეტიკა, ხელოვნებისა და ლიტერატურის მარქსისტული ისტორია ისტორიული მატერიალიზმის **(„der historische Materialismus“)** ნაწილია და იყენებს დიალექტიკური მატერიალიზმის მეთოდს. თუმცა აქ ცხადია ისიც, რომ მარქსისტული ესთეტიკა, ხელოვნებისა და ლიტერატურის მარქსისტული ისტორია ამ მთლიანობის **(„dieses Ganzen“)** (*ანუ ისტორიული მატერიალიზმის* – მთარგმ. შენ.) განსაკუთრებული, თავისებური ნაწილია, რომელსაც მისთვის დამახასიათებელი კანონზომიერებანი და ესთეტიკური პრინციპები აქვს.

ცნობილია, რომ ისტორიული მატერიალიზმი ეკონომიკურ ქვედნაშენში/ეკონომიკურ საფუძვლებში/ეკონომიკურ ბაზისში **(„im wirtschaftlichen Unterbau“)** ჭვრეტს ისტორიული განვითარების კანონზმიერებასა და ისტორიული განვითარებისათვის მიმართულების მიმცემ პრინციპებს. იდეოლოგიები – მათ შორის, ლიტერატურა და ხელოვნება – ამ პროცესში ფიგურირებენ როგორც მეორადი ზედნაშენები, მეორეულად განმსაზღვრელი ზედნაშენები **(„als sekundär bestimmender Überbau“).**

ამ საფუძველმდები თვალსაზრისიდან ვულგარულ მატერიალიზმს მექანიკურად გამოჰყავს მცდარი და ყალბი საბოლოო დასკვნა, თითქოს ქვედნაშენსა (ბაზისსა)**(„Unterbau“)** და ზედნაშენს **(„Überbau“)** შორის მარტივი კაუზალობა არსებობდეს, რომლის ფარგლებშიც პირველი მხოლოდ მიზეზია, ხოლო მეორე – ოდენ შედეგი. შესაბამისად, ვულგარული მარქსიზმისთვის ზედნაშენი მწარმოებელ ძალთა **(„Produktivkräfte“)** განვითარების მექანიკური, კაუზალური შედეგია. მსგავს ურთიერთმიმართებას კი დიალექტიკური მეთოდი საერთოდ არ ცნობს. დიალექტიკა უარყოფს, რომ თითქოს სადღაც სამყაროში მიზეზისა და შედეგის ცალმხრივი ურთიერთმიმართება არსებობდეს; ის თვით უმარტივეს ფაქტებშიც კი აღიარებს მიზეზებისა და შედეგების ურთულეს ურთიერთმიმართებებს, ურთიერთზემოქმედებას **(„Wechselwrkungen“).** და ისტორიული მატერიალიზმიც განსაკუთრებული სიმძაფრით უსვამს ხაზს, რომ ისეთ მრავალშრიან და მრავალმხრივ პროცესში, როგორიც საზოგადოების ერთიანი, საერთო განვითარების პროცესია, ეს ერთიანი, საერთო ისტორიული და საზოგადოებრივი განვითარება ყველგან ფუძნდება ურთულეს ურთიერთმიმართებათა და ურთიერთზემოქმედებათა პროცესად. მხოლოდ ასეთი მეთოდითაა შესაძლებელი, რომ თავად იდეოლოგიების (*აქ: ლიტერატურა, ხელოვნება და მისთ.* – მთარგმ. შენ.) პრობლემაც გახდეს განხილვის საგანი. ვინც იდეოლოგიებში მხოლოდ ეკონომიკური პროცესების პასიურ და მექანიკურ პროდუქტს ჭვრეტს, მას საერთოდ არ ესმის ამ იდეოლოგიების არსი და წარმოდგენაც არა აქვს მათი განვითარების თავისებურებებზე; ის

მარქსიზმის წარმომადგენელიც კი არაა, არამედ მარქსიზმის კარიკატურულ, დამახინჯებულ სურათს გადმოსცემს.

ამ საკითხზე ენგელსი თავის ერთ-ერთ წერილში ამბობს: *„პოლიტიკური, სამართლებრივი, ფილოსოფიური, რელიგიური, ლიტერატურული, სახელოვნებო და ა. შ. განვითარება ეკონომიკურ განვითარებას ეფუძნება. მაგრამ თითოეული მათგანი ურთიერთზე და ეკონომიკურ გაზისზე რეაგირებს. ამიტომ ისე არ არის, თითქოს მხოლოდ ეკონომიკური ვითარებაა აქტიური მიზეზი, ხოლო სხვა ყველა დანარჩენი თითქოს პასიურად რეაგირებს ეკონომიკურ ვითარებაზე, არამედ ყველა ამ დარგს შორის ისეთი ურთიერთმიმართებაა, რომელიც ამ უკანასკნელ ინსტანციას* (ანუ ეკონომიკას, ეკონომიკურ განვითარებას – მთარგმ. შენ.), *ვითარცა მუდმივად წინა პლანზე გამომავალ ეკონომიკურ აუცილებლობას, უკანასკნელ მომენტში ეფუძნება“.*

სწორედ ამ მარქსისტული მეთოდოლოგიური მიდგომის წყალობით ენიჭება დიდი და განსაკუთრებული როლი სუბიექტის შემოქმედებით ენერგიას, მის ქმედებას, აქტივობას **(„Tätigkeit“)** ისტორიის განვითარების საქმეში, ისტორიისათვის ბიძგის მიცემის საქმეში. ისტორიის პროგრესიის შესახებ მარქსიზმის ეს უმთავრესი დებულება აქ, თავის მხრივ, აფუძნებს თვალსაზრისს, რომ ადამიანი სწორედ თავისი შრომის წყალობით გადაიქცა ცხოველიდან ადამიანად **(„daß der Mensch durch seine Arbeit vom Tier zum Menschen wurde“)**. ამგვარად, ადამიანის შემოქმედებითი როლი ვლინდება იმაში, რომ ადამიანი, – ვისაც განსაზღვრავს თავისივე შრომა, ამ შრომის ძირეული ნიშანთვისებანი, ვისაც განსაზღვრავს შესაძლებლობანი, განვითარების დონე და ა.შ., ანუ ვისაც განსაზღვრავს ობიექტური და ბუნებრივი საზოგადოებრივი გარემოებანი – თავის თავს თავად ქმნის, ადამიანი თავის თავს ადამიანად თავად აყალიბებს.

მარქსი და ენგელსი მთელი სიცოცხლის მანძილზე თავს იცავდნენ საკუთარი ნაშრომების გამარტივებული და ვულგარული ინტერპრეტაციებისაგან, რასაც მათი ეგრეთ წოდებული მოწაფეები ეწეოდნენ: ნაცვლად იმისა, რომ მათ კონკრეტული ისტორიული პროცესი კონკრეტულად შეესწავლათ, ისინი გვთავაზობდნენ ისტორიის ისეთ გაგებას, რომელიც ეფუძნება წმინდად კონსტრუირებულ დანასკვებს და ანალოგოსებს (*ანუ წმინდად თეორიულ სპეკულაციებს* – მთარგმ. შენ.), ხოლო დიალექტიკის ფარგლებში მოცემულ რთულ და კონკრეტულ ურთიერთმიმართებებს უკუაგდებდნენ და მათ ჩაანაცვლებდნენ მექანიკური ურთიერთმიმართებებით. ამ მეთოდის (*ანუ დიალექტიკური მეთოდის* – მთარგმ. შენ.) ბრწყინვალე გამოყენებას ვხვდებით პაულ ერნსტისადმი ენგელსის წერილში, რომელშიც ენგელსი პაულ ერნსტის მცდელობის წინა-

აღმდეგ მკაცრად ილაშქრებს, როდესაც ერნსტმა იბსენის „წვრილბურჟუაზიულობა“ „წვრილბურჟუაზიის“ ზოგადი ცნების საფუძველზე განსაზღვრა და იბსენის „წვრილბურჟუაზიულობა“ გერმანიის წვრილი ბურჟუაზიის **(„Kleinbürgertum“)** ანალოგიით აგო/აწყო **(„konstruiert“),** ნაცვლად იმისა რომ ამ საკითხის გარკვევისას ნორვეგიის კონკრეტული ისტორიული განვითარების კონკრეტულ თავისებურებებს ჩაღრმავებოდა.

ხელოვნებისა და ლიტერატურის დარგში მარქსისეული და ენგელსისეული ისტორიული კვლევები მოიცავენ ადამიანური საზოგადოების მთელს განვითარებას. მსგავსად იმისა, როდესაც ისინი ცდილობენ მეცნიერულად შეისწავლონ ეკონომიკური განვითარებისა და საზოგადოებრივი ბრძოლების საკითხები, აქაც *(ანუ ხელოვნებისა და ლიტერატურის არსის გააზრებისას, შესაბამისად, ხელოვნებისა და ლიტერატურის ჭრილში, კონტექსტში ეკონომიკური საკითხების გააზრებისას – მთარგმ. შენ.)* მათი ინტერესი უმთავრესად მიმართულია იმაზე, რომ თანამედროვეობის, ამჟამინდელი დროების **(„die Jetzt-Zeit“),** მოდერნული განვითარების **(„die moderne Entwicklung“)** არსებითი ნიშან-თვისებები ბოლომდე შეიცნონ და გაიაზრონ. თუკი ჩვენ ამ ჭრილში ლიტერატურის მარქსისტულ გაგებას განვიხილავთ, კიდევ უფრო ნათლად დავინახავთ, თუ რაოდენ გასათვალისწინებელია ამა თუ იმ პერიოდის თავისებურებათა გააზრებისას რაიმეს განხილვა არათანაბარი განვითარების პრინციპს **(„dem Prinzip der ungleichmäßigen Entwicklung“)** არ დაეფუძნოს, რაიმეს განხილვა არათანაბრად არ წარიმართოს (*ანუ როდესაც რაიმე საკითხის განხილვა დაუბალანსებელია სინთეზის პრინციპის გაუთვალისწინებლობის გამო და ამიტომ ობიექტის კვლევისას მისი ან ერთი, ან მეორე წახნაგის განხილვაა წინა პლანზე წამოწეული* – მთარგმ. შენ.). მართალია, კლასობრივი საზოგადოებების განვითარების ისტორიაში საქონლის კაპიტალისტური წარმოება უმაღლესი ეკონომიკური საფეხურია, თუმცა, მარქსის მიხედვით, სწორედ ისაა საეჭვო, რომ ეს სასაქონლო წარმოება თავისი არსით გამოუსადეგარი და შეუსაბამოა ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარებისათვის, რომ კაპიტალისტური სასაქონლო წარმოება ხელს არ უწყობს ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარებას. მარქსი არც პირველია და არც ერთადერთი, ვინც საგანთა ეს წყობა აღმოაჩინა და წარმოაჩინა. მაგრამ ამ გარემოებათა ნამდვილი მიზეზები მხოლოდ მარქსთან წარმოჩნდა სრული სრულყოფილებით, ვინაიდან მხოლოდ მისეულ ყოვლისმომცველ, დინამიურ და დიალექტიკურ გააზ-

რებას ძალუძს ამ ვითარების სრული სურათის ჩვენება. ცხადია, ჩვენ ამ საკითხს აქვე ქემოთ ჩავუღრმავდებით.[1]

სწორედ აღნიშნული საკითხის (*ანუ ლიტერატურისა/ხელოვნებისა და ეკონომიკის, კერძოდ, ლიტერატურისა/ხელოვნებისა და კაპიტალიზმის ურთიერთმიმართების* – მთარგმ. შენ.) განხილვისას ხდება მკითხველისათვის განსაკუთრებით ცხადი და ნათელი, რომ მარქსისტული ლიტერატურის თეორია და მარქსისტული ლიტერატურის ისტორია ერთი დიდი მთლიანობის ნაწილია – ისტორიული მატერიალიზმის ნაწილია. საერთოდ მარქსი ხელოვნებისმოძულე კაპიტალისტურ სასაქონლო წარმოებას ესთეტიკური თვალთახედვიდან არ განიხილავს. და თუკი ჩვენ აღნიშნულ საკითხზე მარქსის გამონათქვამებს ქვანტიტატიურად და სტატისტიკურად მივუდგებით – რასაც ჩვენ, ცხადია, არ ვიზამთ, თუკი გვინდა მართებულ დასკვნამდე მივიდეთ – მაშინ შესაძლოა გვეთქვა, რომ ეს პრობლემა მარქსს თურმე საერთოდ არ აინტერესებდა. მაგრამ ვინც მარქსის „კაპიტალი“ და მისი სხვა ნაშრომები დაკვირვებით შეისწავლა და სწორად გაიგო, ნახავს, რომ ყოვლისმომცველი მთლიანობის **(„des umfassenden Ganzen“)** პერსპექტივიდან გამოყვანილი მისი ცალკეული მითითებანი და დაკვირვებანი პრობლემის არსში უფრო ღრმად გვახედებენ, ვიდრე რომანტიკოსი ანტიკაპიტალისტების ნაშრომები, რომლებიც მთელი თავიანთი სიცოცხლის მანძილზე ესთეტიკის საკითხებს შეისწვლიდნენ. ეკონომიკის, – რაც საზოგადოებრივი ცხოვრების საფუძველია, – მარქსისტულ გაგებას ყოფიერების/ყოფის ეკონომიკურობის კატეგორია **(„die Kategorie des wirtschaftlichen Seins“),** ყოფიერების/ყოფის ეკონომიკური გააზრება სწორედ იქ შეაქვს, სადაც ეს ეკონომიკურობა თავისი ნამდვილი სახით ვლინდება, კერ-

---

[1] ამგვარად, აქ ლუკაჩი მიუთითებს ლიტერატურის ისტორიული როლის არასაკმარისად წარმოჩენას და ხაზგასმას ორთოდოქსი, დოგმატიკოსი მარქსისტების (იგივე „ვულგარული მარქსისტების“) მიერ, ამ როლის დაკნინებას ორთოდოქსი, დოგმატიკოსი მარქსისტების მიერ, ვინაიდან, ლუკაჩის აზრით, დოგმატური, „ვულგარული“ მარქსიზმი ლიტერატურას მკაცრად და ცალმხრივად უქვემდებარებს გლობალურ ეკონომიკურ პროცესებს, მაშინ როდესაც თავად ლიტერატურასაც შეუძლია ზეგავლენა იქონიოს ეკონომიკურ განვითარებაზე ეთიკური თვალსაზრისით – კერძოდ, ლუკაჩის რწმენით, ლიტერატურას შეუძლია აღზარდოს *ჰუმანისტი* ადამიანი; ასევე, თვით ძველ ლიტერატურასაც (იგივე, ჰომეროსის ტექსტებსაც) კი დღესაც აქვთ ცალკე აღებულ ინდივიდზე ესთეტიური ზემოქმედების უნარი. შესაბამისად აქ, – ეკონომიკისა და ლიტერატურის ურთიერთმიმართების შესწავლის საკითხშიც, – ლუკაჩი ხაზს უსვამს, რომ გათვალისწინებული უნდა იყოს *დიალექტიკური მატერიალიზმის* მეთოდი, რის საფუძველზეც უკუგდებული იქნება ეს „არათანაბარი განვითარება“, ანუ ლიტერატურაზე ეკონომიკის, ან პირიქით, ეკონომიკაზე ლიტერატურის ცალმხრივი აღმატებულების ხაზგასმა. ასე კი დაბალანსდება ლიტერატურისა და ეკონომიკის ურთიერთმიმართების საკითხის განხილვა. (მთარგმ. შენ.).

ძოდ, ვლინდება ადამიანებს შორის ურთიერთობებში, შემდგომ, ვლინდება ბუნებისადმი საზოგადოების დამოკიდებულებაში. თუმცა, ამავდროულად მარქსი იმასაც წარმოაჩენს, რომ ეკონომიკურობის კატეგორია კაპიტალიზმში აუცილებლად განივთებულია, აუცილებლად განივთებული ფორმებით **(„in verdinglichten Formen“)** ვლინდება და ეს ნივთადქცევა, განივთება ეკონომიკურობის კატეგორიას თავის ნამდვილ არსს აკარგვინებს, ვინაიდან ეს განივთება, ნივთადქცევა უკვე ადამიანებს შორის ურთიერთობებზე, ადამიანურ ურთიერთობებზე მაღლა დგება. ადამიანური ყოფის ამ საფუძველმდები კატეგორიის თავდაყირა დაყენება კი (*ე. ი. ყოფის ეკონომიკურობის კატეგორიის ფარგლებში ადამიანური, ჰუმანური ურთიერთობების უგულვებელყოფა* – მთარგმ. შენ.) კაპიტალისტური საზოგადოების შიგნით აუცილებლობით განვითარებული საგნების/ნივთების ფეტიშიზაციის შედეგია. ამ დროს ადამიანის ცნობიერებაში სამყარო სულ სხვაგვარად წარმოჩნდება, ვიდრე ის სინამდვილეშია, კერძოდ – ადამიანისათვის სამყაროული წყობა (*გნებავთ, სამყაროს ჰარმონიული წყობა* – მთარგმ. შენ.) უკვე დაშლილია, სამყაროს შიგნით ნამდვილი კავშირები მორღვეულია. ამ ვითარებაში კი აუცილებელია გონების განსაკუთრებული ამუშავება, აუცილებელია განსაკუთრებული დაფიქრება, რათა კაპიტალიზმის პირმშო ადამიანმა ეს ფეტიშიზმი/ფეტიშიზება საფუძველშივე კარგად განჭვრიტოს, რათა კაპიტალიზმის პირმშო ადამიანი საკუთარი ყოფა-ცხოვრების/ყოველდღიურობის განმსაზღვრელი განივთებული/ნივთადქცეული კატეგორიების (საქონელი, ფული, ფასი და ა. შ.) **(„Ware, Geld, Preis usw.“)** მიღმა კატეგორიათა ნამდვილ არსს სწვდეს: კერძოდ, გააცნობიეროს საზოგადოებრივი ცხოვრების მდინარებაში ადამიანებს შორის ადამიანური ურთიერთობის აუცილებლობა.

ჰუმანიზმი **(„Humanität“),** ე. ი. ადამიანის არსის, ადამიანის რაობის ვნებიანი, ენთუზიაზმით აღსავსე **(„leidenschaftlich“)** შესწავლა, ყოველგვარი და ყველანაირი ლიტერატურის, ყოველგვარი და ყველანაირი ხელოვნების არსებითი შემადგენელია. ყოველი ხელოვნება, ყოველი ლიტერატურა კი მაშინაა კარგი/კეთილისმყოფელი **(„gut“)** და ჰუმანისტური **(„humanistisch“),** როდესაც ის არა მარტო ადამიანს, არა მარტო მის ნამდვილ ადამიანურ არსს შეისწავლის დიდის ვნებით, არამედ, ამავდროულად, დიდი ენთუზიაზმით იცავს ადამიანს, ადამიანობის შეურყვნელობას, იცავს ადამიანს, ადამიანობას ყოველგვარი აგრესიული, ღირსებისამყრელი, გამანადგურებელი ტენდენციისაგან. და ვინაიდან ამ ტენდენციებს, განსაკუთრებით კი, ადამიანის მიერ ადამიანის ჩაგვრას და ძარცვას, არცერთ საზოგადოებაში ისეთი არაადამიანური ფორმები არ მიუღია, – თითქოსდა მათ განივთებული/გასაგნებული **(„verdinglicht“)**

ობიექტური თვისებები ჰქონოდეთ, როგორც ამას ვიეთნი ღაღადებენ – როგორც კაპიტალისტურ საზოგადოებაში, ამიტომაც ყველა ნამდვილი ხელოვანი, ყველა ნამდვილი მწერალი, თვით ინსტინქტის დონეზეც კი, ეწინააღმდეგება ჰუმანისტური პრინციპების ამგვარ გათელვასა და აღმოფხვრას, მიუხედავად იმისა ბოლომდე აქვთ მათ ეს გაცნობიერებული თუ არა.

ჩვენს მიერ აქამდე მოყვანილი თვალსაზრისები ცხადყოფენ, თუ რა ნეგატიურად ზემოქმედებდნენ ლიტერატურაზე კაპიტალისტური ეკონომიკის საფუძვლები, თუ რა ნეგატიურად ზემოქმედებდა ლიტერატურაზე კაპიტალისტური საქონელთწარმოების ორგანიზება და ეს ყოველივე, მიუხედავად მწერალთა უნიკალური ინდივიდუალიზმისა. მარქსი და ენგელსი შორს არიან იმისაგან, რომ ეს უკანასკნელი გარემოება ოდნავადაც კი უგულვებელჰყონ. ჩვენს შემდგომ წიაღსვლებში ისევ დავუბრუნდებით და დეტალურად ჩავუღრმავდებით აქ წამოჭრილ საკითხს (*აქ ლუკაჩი გულისხმობს ლიტერატურასა/ხელოვნებასა და კაპიტალისტურ ეკონომიკურ ურთიერთობებს შორის არსებულ ანტაგონიზმს, ლიტერატურასა/ხელოვნებასა და კაპიტალიზმს შორის არსებულ ანტაგონისტურ ურთიერთდამოკიდებულებას* – მთარგმ. შენ.). ახლა კი გვინდა მხოლოდ ერთ გარემოებაზე გავამახვილოთ ყურადღება. საშუალო სტატისტიკური ბურჟუა მწერლის ერთ რომელიმე კლასზე, ამ კლასის სტერეოტიპებზე და კაპიტალისტურ საზოგადოებაზე მიტმასნება მას მხდალ, მშიშარა არსებად გადააქცევს; ამიტომ ის რეალური პრობლემების თემატიზებას, რეალურ პრობლემებში ჩაღრმავებას უფრთხის და გაურბის. XIX საუკუნის 40-იან წლებში მსოფლმხედველობრივ და ლიტერატურულ ბრძოლებში ჩაბმული ახალგაზრდა მარქსი თავის დეტალურ ანალიზში მკაცრად აკრიტიკებდა იმჟამად გერმანიაში უაღრესად პოპულარულ და გავლენიან ეჟენ სიუს (Eugène Sue) რომანს „პარიზის საიდუმლოებანი“. ჩვენ აქ სწორედ იმაზე გვინდა გავამახვილოთ ყურადღება, რომ მარქსი პრინციპულად, აი, ამ ვითარებას ამხელს ყველაზე მძაფრად: კერძოდ, მარქსის თანახმად, ფრთხილი და მხდალი ეჟენ სიუ მორცხვად ეტმასნება ზედაპირულ კაპიტალისტურ საზოგადოებას და ოპორტუნისტული პოზიციებიდან რეალობას ჩქმალავს და აყალბებს. ამიტომაც, თავისთავად ცხადია, რომ დღეს აღარავინ კითხულობს სიუს. არადა, ყოველ ათწლეულში გამოჩნდებიან ხოლმე მოდური ავტორები, რომლებიც გარდასული საუკუნის ბურჟუაზიულ განწყობებს ეხმიანებიან და ახმოვანებენ; ამიტომაც მათ მიმართ – ცხადია, შესაბამისი ვარიაციებით – დღესაც ძალაშია მარქსისეული კრიტიკა.

როგორც ხედავთ, ჩვენი ანალიზი, რომელიც ლიტერატურის წარმოქმნისა და განვითარების განჩხრეკვით წამოვიწყეთ, ნელ-ნელა, შეუმჩნევლად

გადავიდა ესთეტიკის (ამ სიტყვის ვიწრო გაგებით) საკითხების გარკვევაშიც და ამით ჩვენ ხელოვნების მარქსისტული გაგების მეორე პუნქტს მივადექით. ლიტერატურის წარმოქმნისა და განვითარების ანალიზისას მარქსს მნიშვნელოვნად მიაჩნდა მისი წარმოქმნის ისტორიული და საზოგადოებრივი წინაპირობების კვლევა, მაგრამ მარქსი არასოდეს ამტკიცებდა, რომ, სულ მცირე, ამით ამოიწურებოდა ლიტერატურის პრობლემების კვლევა: *„სირთულე იმის გაგებაში კი არ მდგომარეობს, რომ გერძნული ხელოვნებისა და ეპოსის აღმოცენება კონკრეტული საზოგადოებრივი ფორმების განვითარებაზეა დამოკიდებული. სირთულე იმაში მდგომარეობს, რომ გერძნული ხელოვნება და ეპოსი ჩვენ დღემდე გვანიჭებს სახელოვნებო ტკბობას და ის დღემდე მიჩნეულია მიუწვდომელი და მაღალი ხელოვნების ნიმუშად“.*

თავისსავე წამოჭრილ საკითხზე მარქსი პასუხად კვლავ ისტორიულ კონტექსტს მიმართავს და მოიმარჯვებს. ის მიუთითებს, რომ ძველი საბერძნეთი, ვითარცა კაცობრიობის ბავშვობის ხანა, უფრო გვიან დაბადებული ადამიანების, შემდგომი თაობების სწორედ სულიერ ცხოვრებას ეხმიანება. შესაბამისად, ანალიზი მიმართულია არა საზოგადოების წარმოქმნის პრობლემის გახსნაზე, არამედ საკითხი უტრიალებს ესთეტიკის საფუძველმდებ პრინციპებს, თანაც არა ფორმალისტური თვალსაზრისით, არამედ ყოვლისმომცველი დიალექტიკის ჭრილში. პასუხი, რომელიც მარქსმა აქ მოგვცა, თავის მხრივ, წამოჭრის საკითხთა ორ დიდ კომპლექსს, რომლებიც უკავშირდება ამა თუ იმ ეპოქაში შექმნილი ხელოვნების ნაწარმოების **(„Kunstwerk“)** ესთეტიურ არსს: რა მნიშვნელობა აქვს სახელოვნებო არხებით გადმოცემულ სამყაროს კაცობრიობის/ადამიანის არსის **(„Menschheit“)** განვითარებისათვის? და შემდეგი კითხვაც: როგორ გადმოსცემს ხელოვანი კაცობრიობის/ადამიანის არსის **(„Menschheit“)** განვითარების კონკრეტული საფეხურის თავისებურებებს?

ამ პუნქტიდან კი უკვე მივდივართ სახელოვნებო ფორმების განსაზღვრის პრობლემისაკენ. ცხადია, ამ საკითხს პასუხი მხოლოდ დიალექტიკური მატერიალიზმის საყოველთაო პრინციპების ფარგლებში გაეცემა. დიალექტიკური მატერიალიზმის საფუძველმდები თეზა კი ის არის, რომ გარესამყაროს საგანთა და მოვლენათა ყოველი გაცნობიერება **(„Bewußtwerden“)** სხვა არაფერია, თუ არა ცნობიერებისაგან დამოუკიდებლად არსებული სინამდვილის ადამიანის აზრებში, წარმოდგენებში, აღქმებში, შეგრძნებებში და ა. შ. არეკვლა/ასახვა **(„Widerspiegelung“)**. აქ ცხადია ის, რომ დიალექტიკური მატერიალიზმი, რომელიც ამ საყოველთაო საფუძველმდებ დებულებაში მატერიალიზმის ნებისმიერ მიმართულებას აღიარებს, ხოლო იდეალიზმის ნებისმიერ მიმართულებას უპირისპირდება, მკვეთრად ემიჯნება მექანიკურ მატერიალზმს

(„vom mechanischen Materialismus“). როდესაც ლენინი ამ მოძველებულ, ყავლგასულ მატერიალიზმს აკრიტიკებს, ის ხაზს უსვამს, რომ ეს მოძველებული მატერიალიზმი უძლურია, მიმეზისის/ასახვის/ბაძვის თეორია **(„Theorie der Widerspiegelung“)** დიალექტიკურად შეიმეცნოს.

შესაბამისად, ხელოვნების ქმნილება/სახელოვნებო შემოქმედება **(„die künstlerische Schöpfung“),** ვითარცა ადამიანის ცნობიერებაში გარესამყაროს მიმეზისის/ბაძვის/ასახვის ერთ-ერთი სახეობა, დიალექტიკური მატერიალიზმის ფარგლებში ჩამოყალიბებულ შემეცნების ზოგად თეორიას მიეკუთვნება. მაგრამ სახელოვნებო შემოქმედება/ხელოვნების ქმნილება, საკუთარი თავისებურებების გამო, დიალექტიკური მატერიალიზმის განსაკუთრებული, თავისებური ნაწილია, სადაც სხვა სფეროებისაგან მკვეთრად განსხვავებული კანონზომიერებანი იყრიან თავს და ეს განსხვავებანი უნდა მივიღოთ კიდეც მხედველობაში. ქვემოთ ჩვენ ვისაუბრებთ იმ რამდენიმე თავისებურებაზე, რომლებიც გარესამყაროს ლიტერატურული და სახელოვნებო „არეკვლისას“/ასახვისას/მიბაძვისას/ მიმეზისისას ჩნდება; და აქ შევეცდებით საკითხთა მთელი ეს კომპლექსი ერთგვარად შევაჯამოთ კიდეც.

ესთეტიკაში მიმეზისის/ასახვის/ბაძვის თეორია **(„Theorie der Widerspiegelung“)** ახალი რამ სულაც არ არის. სახე/ხატი **(„das Bild“),** ასახვა/ბაძვა **(„die Widerspiegelung“),** როგორც ხელოვნების, შემოქმედების არსის გამომხატველი ერთგვარი მეტაფორები, შექსპირის წყალობით გახდა ცნობილი: ის „ჰამლეტში“, კერძოდ, მოხეტიალე დასის სცენებში, ხელოვნების სწორედ ასეთ გაგებაზე მიანიშნებს, რითაც შექსპირმა ხაზი გაუსვა, რომ ასახვა/ბაძვა საკუთარი ლიტერატურული თეორიის და პრაქტიკის არსია. მაგრამ ხელოვნებაში, შემოქმედებაში ასახვის/მიბაძვის/მიმეზისის იდეა ბევრად ძველია. ის ჯერ კიდევ არისტოტელეს ესთეტიკის ცენტრალური საკითხია და მას მერე – ხელოვნების დეკადენტურ პერიოდებს თუ არ ჩავთვლით (*ლუკაჩისთვის ხელოვნების „დეკადენტური პერიოდები“, ცხადია, არის რომანტიზმი, მოდერნიზმი, ავანგარდიზმი როგორც ანტიმიმეტური ხელოვნების ეპოქები და როგორც ანტიმიმეტური და „ფორმალისტური“ ესთეტიკური დოქტრინები* – მთარგმნ. შენ.) – თითქმის ყველა დიდ ესთეტიკურ დოქტრინაშია გაბატონებული. მიმეზისის თეორიის ისტორიის გადმოცემა ჩვენი შესავლის ამოცანა არაა. აქ მხოლოდ მივუთითებთ, რომ თავად მრავალი იდეალისტური ესთეტიკაც კი სწორედ ამ თეორიას ეყრდნობა, ცხადია, თავის ყაიდაზე (მაგ., პლატონის). აქ უმთავრესი ის თვალსაზრისია, რომ მსოფლიო ლიტერატურის ყველა დიდი მწერალი ინსტინქტურად თუ მეტ-ნაკლები გაცნობიერებით მიმეზისით ქმნიდა და იმისკენ ისწრაფვოდა, საკუთარი შემოქმედების მთავარი პრინციპები შეგნებულად

დაეფუძნებინა ასახვის/ბაძვის თეორიაზე. ყველა დიდი მწერლის მიზანი იყო სინამდვილის პოეტური რეპროდუქცია, ხელახლა შექმნა („die dichterische Reproduktion der Wirklichkeit"); ყველა დიდი მწერლისთვის (შექსპირი, გოეთე, ბალზაკი, ტოლსტოი) სინამდვილისადმი ერთგულება და დიდი ვნებით და გატაცებით სინამდვილის ყოვლისმომცველი და ავთენტური ხელახლა ასახვა/ხელახლა გადმოცემა („wirkliche Wiedergabe der Wirklichkeit") უმაღლესი მწერლობის ჭეშმარიტი კრიტერიუმი იყო.

ის, რომ ამ ცენტრალური საკითხის განხილვისას მარქსისტული ესთეტიკა რადიკალური განახლების მოთხოვნით არ გამოდის, მათთვისაა სიურპრიზი, ვინც საქმის რეალური ცოდნის გარეშე, ყოველ მიზეზგარეშე პროლეტარიატის მსოფლმხედველობას რაღაც „რადიკალურად ახალს", რაღაც სახელოვნებო „ავანგარდიზმს" უკავშირებს; ისინი ფიქრობენ, რომ კულტურის საფუძველზე, კულტურული მუშაობით პროლეტარიატის საბოლოო გათავისუფლება წარსულის სრულ უარყოფას ნიშნავს. მარქსიზმის კლასიკოსები და ფუძემდებლები არასოდეს იდგნენ ამ თვალსაზრისზე. მათი აზრით, თავისუფლებისათვის მებრძოლი მუშათა კლასი, მისი მსოფლმხედველობა იმემკვდირევებს ყველაფერ იმას, რაც მრავალი ათასი წლის მანძილზე კაცობრიობამ შექმნა ჭეშმარიტი ღირებულებების სახით.

თუკი აღნიშნული საკითხის კიდევ სხვა მნიშვნელოვანი ასპექტების გარკვევაც გვსურს, შემდგომ უნდა დავსვათ ასეთი კითხვა: რა არის ის სინამდვილე, რაც ლიტერატურამ ზედმიწევნით ზუსტად უნდა ასახოს/აირეკლოს, რასაც ლიტერატურამ ზედმიწევნით ზუსტად უნდა მიბაძოს? აქ, უპირველეს ყოვლისა, პასუხის ნეგატიური მხარეა მნიშვნელოვანი. პასუხი კი ეს გახლავთ: ეს სინამდვილე მხოლოდ უშუალოდ აღქმული და შეგრძნებული („unmittelbar empfundenen") გარესამყაროს ზედაპირისაგან არ შედგება, შემთხვევითი, წამიერი მოვლენებისაგან არ შედგება. ამასთან, თუკი მარქსისტული ესთეტიკა თავის ხელოვნების თეორიაში რეალიზმს („Realismus") ცენტრალურ ადგილს მიუჩენს, მაშინ ის პრინციპულად უარყოფს ნატურალიზმს („Naturalismus"), მის ყველანაირ გამოვლინებას, რომელიც მხოლოდ გარესამყაროს უშუალოდ აღქმადი ზედაპირის ფოტოგრაფიული გადმოცემით კმაყოფილდება. ამ საკითხში მარქსისტული ესთეტიკა რადიკალურად ახალს კვლავ არაფერს ამბობს, არამედ ყველაფერი ის, რაც ძველი დროიდან მოყოლებული ძველი დიდი ხელოვანების თეორიასა და პრაქტიკაში ცენტრალური იყო, აჰყავს ცნობიერების კიდევ უფრო მაღალ საფეხურზე და მას კიდევ უდრო მეტ ნათელს ჰფენს.

ამავდროულად, მარქსისტული ესთეტიკა ასევე პრინციპულად უარყოფს ხელოვნებაში სხვა უკიდურესობას, კერძოდ, ხელოვნების იმ გაგებას,

რომლის მიხედვითაც, უნდა უკუვაგდოთ და დავგმოთ სინამდვილის კოპირება, რომ სახელოვნებო ფორმები ამ ზედაპირული სინამდვილისაგან დამოუკიდებლად არსებობენ, რომ სახელოვნებო ფორმებს აბსოლუტური ავტონომიურობა უნდა მივაწეროთ და მივანიჭოთ, რომ ხელოვნების თვითმიზანია ფორმათა სრულყოფილება და ფორმათა სრულყოფილებისაკენ სწრაფვა, რომ ხელოვნების თვითმიზანია აბსტრაგირებისაკენ სწრაფვა, სინამდვილისაგან მკვეთრი გამიჯვნა და ამ ყველაფრის რადიკალიზება და სტილიზება. ამგვარად, მარქსიზმი ჩართულია ბრძოლაში, რომელშიც მარქსიზმი მსოფლიო ლიტერატურის იმ ნამდვილი კორიფეების თვალსაზრისს, თუ რა არის ჭეშმარიტი ხელოვნება, კიდევ უფრო განავრცობს და კიდევ უფრო ავითარებს: ეს არის თვალსაზრისი, რომლის მიხედვითაც ხელოვნების ამოცანაა მთელი სინამდვილის ზედმიწევნით ზუსტი, ნამდვილი და ჭეშმარიტი გადმოცემა **(„die treue und wahre Darstellung des Ganzen der Wirklichkeit“);** შესაბამისად, ხელოვნება უნდა გაემიჯნოს როგორც ფოტოგრაფიულ კოპირებას, ისე – აბსტრაქტული ფორმებით ცარიელ ჟონგლიორობას **(„Spielerei“).**

ხელოვნების ასეთი გაგების საფუძველზე კი დიალექტიკური მატერიალიზმი წამოაყენებს თავისი შემეცნების თეორიის ცენტრალურ საკითხს – საკითხს გამოვლინებისა **(„Erscheinen“)** და არსის **(„Wesen“)** ურთიერთმიმართების შესახებ (*ანუ მოვლენათა სინამდვილისა და მისი საზრისის ურთიერთმიმართების საკითხი; შესაბამისად, ლიტერატურული ტექსტის ფარგლებში ასახული/გადმოცემული კონკრეტული მოვლენებისა/კონკრეტული სინამდვილისა და ტექსტში თემატიზებული პრობლემის/ტექსტის იდეური საზრისის ურთიერთმიმართების საკითხი; ეს ყველაფერი კი კრისტალიზდება მხატვრული ფორმისა და შინაარსის ურთიერთმიმართების საკითხში* – მთარგმ. შენ.). ბურჟუაზიულმა აზროვნებამ და, შესაბამისად, ბურჟუაზიულმა ესთეტიკამ ეს პრობლემა ვერ გადაჭრა. იგივე, ყველა ნატურალისტური თეორია და პრაქტიკა მექანიკურად, ანტიდიალექტიკურად აკავშირებს ერთმანეთთან *გამოვლინებასა* და *არსს* და ამ ბუნდოვან ნაზავში *არსი* აუცილებლად იფარება, უფრო მეტიც, უმეტეს შემთხვევაში ის სრულიად ქრება. იდეალისტური ხელოვნების ფილოსოფია, სტილიზების სახელოვნებო პრაქტიკა კი ცხადად ამჩნევს *არსისა* და *გამოვლინების* დაპირისპირებას და დიალექტიკური მეთოდის არქონის გამო, უფრო სწორად, არასრულყოფილი იდეალისტური დიალექტიკის გამო, ეს იდეალისტური ხელოვნების ფილოსოფია *გამოვლინებასა* და *არსს* შორის იმთავითვე დაპირისპირებასა და შეუთავსებლობას ხედავს და ამ დაპირისპირების ფარგლებში ვერ შეიმეცნებს, ვერ განჭვრეტს ამ დაპირისპირებულთა დიალექტიკურ მთლიანობას. (ამ პრობლემატიკაზე მსჯელობა და ფიქრი ცხა-

დად ჩანს შილლერის როგორც უაღრესად საინტერესო და ღრმა ესთეტიკურ შრომებში, ისე მისსავე პოეტურ შემოქმედებაში.) დაღმავალი, დეკადენტური პერიოდების **(„niedergehender Perioden“)** ლიტერატურა და ლიტერატურის თეორია (*აქ ლუკაჩი გულისხმობს იმპრესიონიზმს, ნეორომანტიზმსა და ნატურალიზმს, მაგრამ ჩვენ შეგვიძლია მივამატოთ, მაგ., ბაროკოს, რომანტიზმის, სიმბოლიზმის, ექსპრესიონიზმის ლიტერატურა და ლიტერატურის თეორია* – მთარგმ. შენ.) კი ცდილობს ორი მცდარი, ყალბი ტენდენცია გააერთიანოს: *არსის* ნამდვილი კვლევისა და წვდომის ნაცვლად ჩნდება ზედაპირული ანალოგიებით თამაში (*ანუ საგანთა და მოვლენათა არაბაძვითი, ანტიმიმეტური ასახვა* – მთარგმ. შენ.), რომელი ანალოგიებიც აცდენილნი არიან და უარყოფენ როგორც სინამდვილეს, ისე აცდენილნი არიან და ემიჯნებიან *არსის* იმ გადმოცემას, რაც მოცემულია იდეალიზმის კლასიკოსებთან (*აქ ლუკაჩი, ალბათ, ჰეგელს გულისხმობს* – მთარგმ. შენ.); ეს ცარიელი კონსტრუქციები შემდგომ შევსებული და გაფორმებულია ნატურალისტური, იმპრესიონისტული და ა. შ. დეტალებით და ამ ერთმანეთთან თითქოსდა ორგანულად დაკავშირებულ ნაწილებს, სინამდვილეში, ერთმანეთში აკოწიწებს მამისტიფიცირებელი **(„mystifizierend“)** „მსოფლმხედველობა“.

არსისა და *გამოვლინების* ნამდვილი დიალექტიკა კი იმას ეყრდნობა, რომ ორივე თანაბრადაა ობიექტური სინამდვილის შემადგენელი ნაწილი, რომ ორივე სინამდვილის **(„Wirklichkeit“)** პროდუქტია და არა, უბრალოდ, ადამიანის ცნობიერების. თუმცა – და ეს დიალექტიკური შემეცნების მთავარი დებულებაა – სინამდვილეს სხვადასხვა დონეები აქვს: არის ზედაპირული, არგანმეორებადი, განქარვებადი, წამიერი სინამდვილე **(„die flüchtige Wirklichkiet“)** და არის – მართალია, ცვალებადი ელემენტებით, გარემოებებითა და ტენდენციებით აღსავსე – მაგრამ კანონზომიერებით განპირობებული განმეორებადი, სიღრმისეული სინამდვილე **(„tiefere, gesetzmäßig wiederkehrende Wirklichkeit“).** [...]

შესაბამისად, ნამდვილი ხელოვნება ტენდირებს სიღრმისაკენ და ყველაფრის მომცველობისაკენ **(„auf Tiefe und Umfassung“).** ის ისწრაფვის, რომ ცხოვრება ყოველმხრივ მოიცვას და ტოტალურად მოიხელთოს. ეს კი ნიშნავს იმას, რომ ნამდვილი ხელოვნება, რამდენადაც ეს შესაძლებელია, სიღრმისეულად იკვლევს იმ არსებით მომენტებს, რომლებიც გამოვლინებათა მიღმაა მიმალული; თანაც ნამდვილი ხელოვნება ამ არსისეულ არსებით მომენტებს აბსტარქტულად, გამოვლინებათა უკუგდებითა და არსისეული მომენტების გამოვლინებებთან დაპირისპირებით კი არ გადმოსცემს, არამედ აფუძნებს სწორედ იმ ცხოველმყოფელ დიალექტიკურ პროცესს, რომლის დროსაც *არსი* გა-

მოვლინებაში გადმოდინდება, *არსი* გამოვლინებაში ცხადდება, რაც ამ პროცესის მეორე მხარისთვისაცაა დამახასიათებელი, როდესაც დინამიურ დენაში *გამოვლინება* თავის არსს წარმოაჩენს. ამასთან, თითოეული ამათგანი (*ე. ი., ერთი მხრივ, არსი და, მეორე მხრივ, გამოვლინება* – მთარგმ. შენ.) ურთიერთმიმართ დროის მოკლე მონაკვეთში კი არ მოძრაობენ დიალექტიკურად, ერთმანეთში დროებით კი არ მიმოიქცევიან, არამედ მათ შორის უწყვეტი ურთიერთმიმართების პროცესი მყარდება, ისინი უსასრულო პროცესის შემადგენლებია. ამგვარად, ნამდვილი ხელოვნება ყოველთვის მთელს ადამიანურ ცხოვრებას გადმოსცემს, ამ ცხოვრების მთელს დინამიკას, მოძრაობას, განვითარებას წარმოაჩენს.

ვინაიდან ეს დიალექტიკური შემეცნება **(„die dialektische Auffassung“)** ზოგადს, კერძოსა და ცალკეულს მოძრავ, დინამიურ მთლიანობად გაიაზრებს, ცხადია, რომ ამ გააზრების, შემეცნების თავისებურებანი უნდა მანიფესტირდეს სპეციფიურ სახელოვნებო გამოხატვის ფორმებში. მეცნიერების საპირისპიროდ, რომლის ფარგლებშიც ელემენტთა დიალექტიკური მოძრაობების, ელემენტთა დიალექტიკური ურთიერთმიმართების კანონზომიერებანი აბსტრაქტულად და ცნებებით შეიმეცნება, ხელოვნებას ეს მოძრაობანი, როგორც ერთიანი, მთლიანი ცოცხალი მოძრაობანი, გრძნობადად, გრძნობადი ჭვრეტის ფორმით **(„zu sinnlicher Anschuung“)** მოაქვს. ამ სახელოვნებო სინთეზის (*ე.ი. არსისა და გამოვლინების სინთეზის* – მთარგმ. შენ.) ერთ-ერთი უმთავრესი კრიტერიუმია ტიპი **(„Typus“).** ამიტომ შემთხვევითი არ არის, რომ ჭეშმარიტი რეალიზმის განსაზღვრისას მარქსი და ენგელსი სწორედ ამ ცნებას ჩაეჭიდნენ. ენგელსი წერს: *„ჩემის აზრით, რეალიზმი ნიშნავს არა მხოლოდ დეტალის ზუსტ, ნამდვილ ასახვას, არამედ ტიპიურ გარემოებებში ტიპიური ხასიათების ნაღდ, ზუსტ ხელახლა გადმოცემასა და ასახვას”* ***(„die getreue Wiedergabe“).*** თუმცა ენგელსი იმაზეც მიუთითებს, რომ ეს ტიპიურობა მოვლენათა და გამოვლინებათა ერთჯერადობას არ უნდა დავუპირისპიროთ, და რომ ამ ტიპიურობისაგან აბსტრაქტული განზოგადებანი არ უნდა გამოვიყვანოთ: *„...თითოეული ტიპია, მაგრამ ამავდროულად თითოეული მათგანი კონკრეტული, ცალკე აღებული ადამიანია, >იგი< (>Dieser<), როგორც ამას მოხუცი ჰეგელი ამბობს, და ეს ასეც უნდა იყოს“.* [1]

---

[1] მაგ., ლუკაჩისთვის ასეთია ტიპია გოეთეს ფაუსტი, რომელიც მისთვის, ერთი მხრივ, ჰუმანისტი ადამიანის, ასევე, ადამიანობის ზოგადი განსახიერებაა, ადამიანის საერთო „სახეობაა“ („Gattung“), მეორე მხრივ და ამავდროულად, კონკრეტულ დროში, კონკრეტულ სივრცესა და კონკრეტულ გარემოებებში მყოფი კონკრეტული პერსონაჟია, კონკრეტული ადამიანია. არადა, ფაუსტის პერსონაჟი სულაც არაა ამ ე. წ. ზოგადადა-

ამგვარად, მარქსისა და ენგელსის მიხედვით, ტიპად ვერ ჩაითვლება ვერც კლასიკური ტარგედიის აბსტრაქტული ტიპი, ვერც შილლერისეული იდეალიზებული განზოგადებული ტიპი, მით უმეტეს და კიდევ უფრო ნაკლებად, ზოლასეული და ზოლასშემდგომი ლიტერატურისა და ლიტერატურის თეორიის საშუალო ტიპი **(„Durchschnitt“).** მარქსისა და ენგელსის თანახმად, ნამდვილ ტიპს ახასიათებს ის, რომ მასში დინამიურად და ერთიანად თავმოყრილია ყველა ის ნიშან-თვისება და ცხოვრებისეული წინააღმდეგობა, რომელსაც ნამდვილი ლიტერატურა ასახავს; ნამდვილ ტიპში ეს წინააღმდეგობანი, ანუ მისი დროის უმნიშვნელოვანესი საზოგადოებრივი, მორალური და სულიერი წინააღმდეგობანი, ცხოველმყოფელ მთლიანობაშია ურთიერთგადაჭდობილი (*მაგ., მიჰაელ კოლჰაასის პერსონაჟი ჰაინრიჰ კლაისტის ამავე სახელწოდების მოთხრობიდან, ან ჰაიკე ჰაუენის პერსონაჟი თეოდორ შტორმის მოთხრობიდან „თეთრცხენიანი მხედარი“* – მთარგმ. შენ.). საშუალოების ასახვას, საშუალო ტიპის გამოყვანას კი აუცილებლად მივყავართ იმისკენ, რომ ეს წინააღმდეგობანი, რომლებიც ყოველთვის აირეკლავენ ხოლმე რომელიმე ეპოქის დიდ პრობლემებს, საშუალო ადამიანის სულსა და ცხოვრებაში მოღვენთილად, სუსტად ვლინდება და ამის გამო ეს წინააღმდეგობანი აქ თავიანთ არსებით ნიშან-თვისებას *(ანუ დიალექტიკურობას – მთარგმ. შენ.)* კარგავენ. ტიპის გამოსახვისას **(„Darstellung“),** ტიპიზებულ ხელოვნებაში **(„in der typischen Kunst“)** ერთიანდება კონკრეტული და ზოგადი, მარად-ადამიანური/ზოგადადამიანური და ისტორიით განსაზღვრული, ინდივიდუალური და საზოგადოებრივი. ამიტომ სწორედ ტიპიური სახეების შექმნისას, ტიპიური ხასიათების გამომერწვისას და ტიპიური ვითარებების წარმოჩენისას, საზოგადოების განვითარების უმთავრესი მიმართულებების გადმოცემისას და საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა სფეროს ასახვისას ჩნდება ადეკვატური სახელოვნებო გამოხატულებანი.

მის მარგრეტ ჰარკნესისადმი[1] მიწერილ ცნობილ წერილში ენგელსი დაწვრილებით განიხილავს ამ პრობლემას. ენგელსი მიუთითებს, რომ ბალზაკი, ვითარცა პოლიტიკოსი, მართალია, როიალისტი იყო, მართალია, ის დაცემის პირას მყოფი არისტოკრატიის ლეგიტიმაციას ცდილობა და ამ არისტოკ-

---

მიანური სახეობის განსახიერება. გ. ლუკაჩის აღნიშნული დებულების ჩემეული კრიტიკა იხ. ჩემს მონოგრაფიაში: კონსტანტინე ბრეგაძე, „გოეთეს *ფაუსტი*: სიმბოლიკა და პოეტიკა“ (გამ-ობა „მერიდიანი“, თბ., 2024. გვ. 138-140). (მთარგმ. შენ.)

[1] მარგრეტ ჰარკნესი (Margret Harkness) (1854-1923) იყო ინგლისელი ჟურნალისტი ქალი, ასევე, მოგზაური, პოლიტიკური და საზოგადოებრივი აქტივისტი და ექვსი რომანის ავტორი, სადაც ის ასახავს პროლეტართა გაუსაძლის, მძიმე და ჩაგრულ ცხოვრებას დიდ სამრეწველო ქალაქებში. (მთარგმ. შენ.)

რატიის დიდი თაყვანისმცემელი იყო, მაგრამ მის თხზულებებში, საბოლოოდ, სწორედ ამის საპირისპირო შეხედულებანი იჩენენ თავს: *„ნამდვილად, ბალზაკი პოლიტიკურად ლეგიტიმისტი იყო; მისი უზარმაზარი შემოქმედება გარდაუვალი დაცემის პირას მყოფ ამ კეთილ საზოგადოებას გაუთავებელად აღუვლენს სამგლოვიარო მუსიკას; მისი სიმპატიები აშკარად ამ კლასისადმია გამოვლენილი, რომელიც აღსასრულისთვისაა განწირული. მაგრამ მიუხედავად ყველაფრისა ბალზაკის სატირა, მისი ირონია არასოდესაა ისეთი გასრი და მწარე, როგორც ის ამას თავისი სიმპატიის ობიექტების მიმართ აკეთებს – არისტოკრატი განოვანებისა და ბატონების მიმართ აკეთებს“.* ამიტომ, არისტოკრატთა ნაცვლად ბალზაკი სწორედ თავის პოლიტიკურ მტრებს – აჯანყებულ რესპუბლიკელებს – წარმოგვიდგენს თავისი დროის ერთადერთ ჭეშმარიტ გმირებად. ბალზაკის ამ წინააღმდეგობრივ ბუნებას ენგელსი ასე აჯამებს: *„ის, რომ ბალზაკი მაინც იძულებული იყო, საკუთარ კლასს, საკუთარ კლასობრივ სიმპატიებსა და საკუთარ პოლიტიკურ სტერეოტიპების შეწინააღმდეგებოდა და დაპირისპირებოდა, ის, რომ იგი თავისი ძვირფასი არისტოკრატიის გარდაუვალ აღსასრულს ხედავდა და ისინი ისეთ ადამიანებად გამოჰყავდა, რომლებიც უკეთეს ხვედრს არც იმსახურებდნენ, ის, რომ ბალზაკი მომავლის ჭეშმარიტ ადამიანებს იქ ჭვრეტდა, სადაც ისინი მაშინ საძებნი იყვნენ და სხვაგან არსად, – სწორედ ეს მიმაჩნია რეალიზმის ერთ-ერთ უდიდეს ტრიუმფად და მოხუცი ბალზაკის უდიადეს საქმედ“.*

ამ მარქსისტულ შეჯამებაში რეალიზმის ტრიუმფი ნიშნავს ლიტერატურისა და ხელოვნების იმ ვულგარული გაგებისგან სრულ გამიჯვნას, რომელსაც მწერლის პოლიტიკური შეხედულებებიდან, მწერლის ე. წ. კლასობრივი ფსიქოლოგიიდან მექანიკურად გამოჰყავს პოტური თხზულების, მწერლის შემოქმედების ღირებულება. აქ აღწერილი მარქსისტული მეთოდი (*ანუ დიალექტიკური მატერიალიზმის მეთოდი* – მთარგმ. შენ.) სწორედ რომ ზედგამოჭრილია რთული ლიტერატურული ფენომენების ასახსნელად, ოღონდ მხოლოდ მაშინ, როდესაც ეს მეთოდი გამოიყენება ისტორიულ სულთან კავშირში, ანუ კონკრეტულ ისტორიულ ეპოქაში არსებული ესთეტიკური პოზიციებისა და გაბატონებული საზოგადოებრივი ვითარების გათვალისწინებით. ზოგს მარტივად ჰგონია, რომ ამ სქემას ნებისმიერ ლიტერატურულ მოვლენას მარჯვედ მიუყენებს და ამ სქემით ნებისმიერი ლიტერატურული მოვლენის მართებულად ახსნას შეძლებს, მაგრამ ასეთნი ბოლოს მარქსიზმის კლასიკოსებს ისევე მცდარად განმარტავენ, როგორც ეს ყველა ჯურის ვულგარულ მარქსისტს (**„Vulgärmarxisten“**) დაემართა. ამ მეთოდთან მიმართებით ყოველგვარი გაუგებრობა რომ ავირიდოთ, ვიტყვით შემდეგს: ენგელსის მიხედ-

ვით, რეალიზმის ტრიუმფი არც იმას ნიშნავს, რომ მარქსიზმმა უნდა უგულვებელჰყოს მწერლის მიერ ღიად გაცხადებული მსოფლმხედველობა, და არც იმას, რომ მწერლის ესა თუ ის თხზულება, როგორც კი ის მწერლის მცდარ მსოფლმხედველობას გადაუხვევს *(მაგ., როგორც ბალზაკის თხზულებებმა გადაუხვიეს ბალზაკის როიალისტურ მსოფლმხედველობას – მთარგმ. შენ.),* ეს ცალსახად რეალიზმის ტრიუმფია. რეალიზმის ტრიუმფი მხოლოდ მაშინ მყარდება, როდესაც დიდი რეალისტი ხელოვანები კაცობრიობის განვითარებისათვის ბიძგის მიმცემ ამა თუ იმ პროგრესულ მოძრაობას (**„progressive Strömung“**) ღრმად და სრული სერიოზულობით ეკიდებიან. მარქსისტული თვალთახედვით, ისევე როგორც მიუღებელი იყო, მდარე ან საშუალო დონის მწერლები თავიანთი (*მარქსისტული* – მთარგმ. შენ.) პოლიტიკური რწმენისადმი ერთგულების გამო კლასიკოსების პიედესტალზე დაგვეყენებინა, ასევე მიუღებელია, რომ ენგელსის ამ ფორმულირების საფუძველზე მოვინდომოთ მცირედ თუ დიდად სრულყოფილი, მაგრამ ნახევრად თუ მთლიანად რეაქციონერი მწერლების რეაბილიტირება.

შემთხვევით არ გვიხსენებია, რომ ბალზაკი თავის თხზულებებში ადამიანის უმწიკვლოებასა და შეურყვნელობას იცავს. დიდი რეალისტი ავტორების უმეტესობას აქვს იმპულსი, რომ გადმოსცეს ისეთი სინამდვილე, რომელშიც ასახულია სხვადასხვა პერიოდი და რომელშიც გამოყვანილნი არიან ამ სხვადასხვა პერიოდის ინდივიდები მკვეთრად განსხვავებული ხასიათებით. დიდი ხელოვნება, ჭეშმარიტი რეალიზმი და ჰუმანიზმი ერთმანეთში განუყოფლადაა გადაჯაჭვული. ამ მთლიანობის არსი კი იმაში მდგომარეობს, რასაც უკვე გავუსვით ხაზი: ეს არის ზრუნვა ადამიანის შეურყვნელობასა და სისპეტაკეზე. ეს ჰუმანიზმი მარქსისტული ესთეტიკის უმნიშვნელოვანესი და ძირეული პრინციპია.

გერმანულიდან თარგმნა **კონსტანტინე ბრეგაძემ**

თარგმანი შესრულებულია შემდეგი წყაროდან:
Georg Lukács, Einführung in die ästhetischen Schriften von Marx und Engels. In: Georg Lukács, Werke, Bd. 10: Probleme der Ästhetik, Neuwied/Berlin: Luchterhand, 1965. S. 205-231

ფრანკო მორეტი
(აშშ)

ჰიპოთეზები მსოფლიო ლიტერატურის შესახებ

https://doi.org/10.62119/sjn.26.2025.9540

„ახალი დროის ევროპული ლიტერატურის“ მსგავსად, „ჰიპოთეზები“ გარკვეული თარიღისთვის დაიწერა. კოლუმბიის უნივერსიტეტში ინგლისური და შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის კათედრის რესტრუქტურიზაცია მიმდინარეობდა და წინადადება შევიტანე, შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობა ინგლისური ფილოლოგიისგან გამიჯნულიყო. კათედრაზე რამდენიმე უსიამოვნო კონფლიქტი მოხდა და ამის შემდგომ იტალიის აკადემიამ შემომთავაზა მცირემასშტაბიანი კონფერენციის ჩატარება ოთხი მოხსენებით, რომელთაგანაც ერთი ჩემი იყო. გავიფიქრე, რომ ეს ხელსაყრელი შემთხვევა იმისთვის უნდა გამომეყენებინა, რათა აზრთა უთანხმოება საჯარო განხილვის საგნად მექცია.

დისკუსია შედარებით ლიტერატურათმცოდნეობას ეძღვნებოდა. იმხანად შესიტყვება – „მსოფლიო ლიტერატურა“ – საკამათოდ მიიჩნეოდა. მახსოვს, ერთ-ერთი ვარიანტის სახით განვიხილავდი სახელწოდებას „მსოფლიო ლიტერატურა?“ – კითხვის ნიშნით, რაც მოწმობდა ჩემს დაეჭვებას ამ თითქოსდა ხმარებიდან გამოსული ტერმინის მიმართ, პასკალე კაზანოვას „ლიტერატურის მსოფლიო რეპუბლიკამ“, რომელიც გამოსაქვეყნებლად მაშინ მზადდებოდა, როდესაც „ჰიპოთეზებს“ ვწერდი, სიტუაციის შეცვლას შეუწყო ხელი, მაგრამ იმხანად ყველა მაინც სკეპტიკურად იყო განწყობილი ამ ტერმინისადმი (მაგალითად, ჩემმა კოლეგებმა კოლუმბიის უნივერსიტეტიდან არ მოისურვეს, რომ შესიტყვება „მსოფლიო ლიტერატურა“ გამოეყენებინათ ახალი კათედრის სახელწოდების სახით). საბედნიეროდ, ვიპოვე ვალერსტაინის საიმედო კონცეპტუალური მოდელი – მსოფლსისტემური თეორია – და კვლევა ამ მიმართულებით გავაგრძელე.

დავინტერესდი ვალერშტაინისეული ტრიადით – ბირთვი, პერიფერია და ნახევარპერიფერია – რადგან მისი დახმარებით შესაძლებელი იყო იმ ემპირიული დაკვირვებების განმარტება, რომლებიც 1990-იან წლებში დავაგროვე: საფრანგეთის ცენტრალური ადგილი კონტინენტურ ევროპაში, რომელიც ესოდენ ხშირად მოიხსენიება ჩემს სტატიაში ევროპული ლიტერატურის შესახებ; უჩვეულო ნაყოფიერება ნახევარპერიფერიისა, რომელიც „თანამედროვე ეპოსშია“ გამოკვლეული; ლიტერატურული ბაზრების არათანაზომიერება „ევროპული რომანის ატლასში“ – ეს და სხვა აღმოჩენები ამყარებდა ვალერ-

სტაინის მოდელს. გარდა იმისა, რომ ეს თეორია შეესაბამებოდა ფაქტებს, ის, ასევე, აშკარად ავლენდა სისტემურ შეზღუდვებს, რომელთა ჩარჩოებშიც ეროვნული ლიტერატურები იძულებით ვითარდებოდა: „ახალი დროის ევროპული ლიტერატურის“ საპირისპიროდ, მსოფლსისტემურმა თეორიამ ულმობელი რეალისტურობით გამოავლინა ცენტრალურ ლიტერატურათა უნარი, განსაზღვრონ და, არსებითად, შეერყვნან ეროვნულ ლიტერატურათა უმრავლესობის განვითარების გზები.

მიუხედავად იმისა, რომ „ჰიპოთეზები“ მთლიანად ეფუძნება მარქსისტ მკვლევართა – ჯეიმსონის, შვარცის, მიოსის, მუკერჯის და, რასაკვირველია, თვით ვალერშტაინის – ნაშრომებს და გამყარებულია დიდი რაოდენობის ისტორიული ფაქტებით (ყოველ შემთხვევაში, საკმარისად დიდი რაოდენობის ფაქტებით, თუ გავითვალისწინებთ ლიტერატურის ისტორიის პარამეტრებს), მათ მძაფრი დისკუსიები გამოწვიეს მემარცხენეთა შორის. პასუხად, სამი წლის შემდეგ „კიდევ ჰიპოთეზები“ დავწერე. ბედის ირონიით, კრიტიკის პირველ თავდასხმას მოჰყვა მეორე იერიში – უფრო ძლიერი და, თანაც, როგორც მემარცხენეთა, ისე მემარჯვენეთა მხრივ, რომლის სამიზნეც „დისტანციური კითხვის“ იდეა იყო. ეს საბედისწერო გამოთქმა დავამატე სტატიაზე მუშაობის ბოლოს, თავდაპირველად კი ვიყენებდი შესიტყვებას „სერიული კითხვა“, როგორც მინიშნებას კვანტიტატური თეორიის ძირითად ოპერაციაზე. შემდგომ „სერიული“ კითხვა როგორღაც გაქრა, ხოლო „დისტანციური“ დარჩა. აქ შეიმჩნეოდა ხუმრობის ერთგვარი ელემენტი, ერთგვარი სულის მოთქმა მძაფრი პოლემიკის პროცესში. მაგრამ, მგონი, ეს არავის არ მიუჩნევია ხუმრობად, რაც, როგორც ჩანს, სამართლიანი იყო.



„ეროვნული ლიტერატურა ამჟამად ნაკლებმნიშვნელოვანია. დგება მსოფლიო ლიტერატურის ეპოქა და ყოველმა ჩვენგანმა ხელი უნდა შეუწყოს ამ ეპოქის დადგომას“, – უთხრა გოეთემ ეკერმანს 1827 წელს. მარქსი და ენგელსი კი 20 წლის შემდეგ, 1848 წელს, წერდნენ: „ეროვნული ცალმხრივობა და შეზღუდულობა სულ უფრო მიუღებელია და უამრავი ეროვნული და ადგილობრივი ლიტერატურიდან წარმოიშობა ერთი მსოფლიო ლიტერატურა“. Weltliteratur – სწორედ მას გულისხმობდნენ გოეთე და მარქსი. მსოფლიო

ლიტერატურას, რომელსაც თითქმის არაფერი აქვს საერთო „შედარებით“ ლიტერატურათმცოდნეობასთან: ჩინურ რომანს, რომელსაც გოეთე ზემოხსენებული საუბრის დროს კითხულობდა ან „მანიფესტში“ აღწერილ ბურჟუაზიას, რომელმაც, „მსოფლიო ბაზრის ექსპლუატაციის გზით, ყველა ქვეყანაში წარმოება და მოხმარება კოსმოპოლიტური გახადა“. გულწრფელად რომ ვთქვათ, შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობა ამგვარ წინაპრებს არ იმსახურებს. ის იმთავითვე იყო გაცილებით უფრო მოკრძალებული ინტელექტუალური ინიციატივა, რომელიც არ სცილდებოდა დასავლეთ ევროპის ფარგლებს და, ძირითადად, იზღუდებოდა რაინის შემოგარენით (ესენი გახლდნენ გერმანელი ფილოლოგები, რომლებიც ფრანგულ ლიტერატურას შეისწავლიდნენ), და სხვა არაფერი.

ამან ზეგავლენა მოახდინა ჩემი მეცნიერული შეხედულებების ჩამოყალიბებაზე. ყოველგვარი მეცნიერული მოღვაწეობა ხომ თავისი ჩარჩოებითაა შემოფარგლული. მაგრამ შესაძლებელია ჩარჩოების გაწევა და, ვფიქრობ, ამჟამად შესაფერისი დროა იმისთვის, რომ დავუბრუნდეთ ოდინდელ ამბიციურ იდეებს Weltliteratur-ის შესახებ: ბოლოს და ბოლოს, ეჭვგარეშეა, რომ ამჟამად ჩვენი გარემომცველი ლიტერატურა მსოფლიო ლიტერატურაა. მთავარი ის კი არაა, რა უნდა ვიკვლიოთ, არამედ – ის, თუ როგორ ვიკვლიოთ. რაში მდგომარეობს მსოფლიო ლიტერატურის კვლევა? როგორ უნდა დავიწყოთ ის? მე შევისწავლი 1790-1930-იანი წლების დასავლეთევროპულ პროზას და შარლატანად ვგრძნობ თავს, როდესაც ვცილდები ბრიტანეთის ან საფრანგეთის საზღვრებს. აქ კი საუბარია მსოფლიო ლიტერატურის შესახებ...

რასაკვირველია, ბევრი მკვლევარი უფრო მეტს და უფრო დაკვირვებულად კითხულობდა, ვიდრე – მე, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ახლა საკითხი ეხება ასობით ენასა და ლიტერატურას. აქ „მეტი“ კითხვა ბევრს არაფერს ნიშნავს, განსაკუთრებით, იმგვარ სიტუაციაში, როდესაც ეს-ესაა დავიწყეთ თავიდან აღმოჩენა იმისა, რასაც მარგარეტ კოენი „უდიდეს არწაუკითხავს“ უწოდებს. „დასავლეთევროპულ პროზას ვიკვლევ...“. ეს არცთუ ზუსტი ფორმულირებაა, რადგან ვიკვლევ მხოლოდ მის კანონიზებულ ნაწილს, რომელიც მთელი გამოქვეყნებული ლიტერატურის ერთ პროცენტზე ნაკლებს შეადგენს. რასაკვირველია, ბევრ ჩვენგანს მეტი აქვს წაკითხული, მაგრამ საქმე ისაა, რომ არსებობს მე-19 საუკუნის 30 000 ბრიტანული რომანი, ან 40 000, 50 000, 60 000 – ზუსტად არავინ იცის. ისინი არავის წაუკითხავს და არც არასოდეს წაიკითხავს. მაგრამ არსებობს, ასევე, ფრანგული, ჩინური, არგენტინული, ამერიკული რომანები...

კარგი აზრია, რომ „მეტი“ ვიკითხოთ, მაგრამ ამ გზით პრობლემას ვერ გადავწყვეტთ[1].

შესაძლოა, მეტად ძნელი ამოცანაა, ერთდროულად, მსოფლიო ლიტერატურისა და უდიდესი არწაკითხულის კვლევა. მაგრამ, ჩემი აზრით, ეს ჩვენი უნიკალური შესაძლებლობაა, რადგან, პრობლემის უდიდესი მასშტაბის გამო, გასაგები ხდება, რომ მსოფლიო ლიტერატურა არ შეიძლება იყოს უბრალოდ ლიტერატურა, ოღონდ უფრო ვრცელი ზომისა; ის სხვაგვარი უნდა იყოს. ჩვენ არ შეგვიძლია მისი კვლევა ისევე, როგორც ადრე, მაგრამ უფრო მეტი ინტენსიობით. ის სხვაგვარი უნდა იყოს. *კატეგორიები* სხვაგვარი უნდა იყოს. მაქს ვებერის მითითებით, „მეცნიერებათა დაყოფის საფუძველია არა „ფაქტობრივი“ კავშირები „*საგნებს*“ შორის, არამედ – *პრობლემათა* „*აზრობრივი* „კავშირები“: იქ, სადაც ახალი მეთოდის მეშვეობით იკვლევენ ახალ პრობლემას <....>, წარმოიშობა ახალი „მეცნიერება“[2]. არსებითი სწორედ ესაა: მსოფლიო ლიტერატურა ობიექტი კი არა, პრობლემაა, რომელიც ახალ ლიტერატურათმცოდნეობით მეთოდს მოითხოვს, – და ჯერჯერობით, მეტი რაოდენობის წიგნების წაკითხვის გზით, ახალი მეთოდი არავის აღმოუჩენია. ახალი თეორიები სხვაგვარად იბადება: თავდაპირველად, მათ სჭირდება ნახტომი, ერთგვარი სანაძლეო კამათისას – ანუ, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ჰიპოთეზა.

მსოფლიო ლიტერატურა: ერთიანი და არათანაზომიერი

საწყის ჰიპოთეზას დავესესხები ისტორიული ეკონომიკის მსოფლსისტემურ სკოლას, რომლის თვალსაზრისით, მსოფლიო კაპიტალიზმი, ერთდროულად, ერთიანი და არათანაზომიერი სისტემაა: მას აქვს ბირთვი და პერიფერია (და, ასევე, ნახევარპერიფერია), რომელთა ურთიერთმიმართებები მზარდი არათანაზომიერებით ხასიათდება. ერთიანი და არათანაზომიერი: *ერთიანი* ლიტერატურა (Weltliteratur – მხოლობით რიცხვში, ისე, როგორც გოეთესთან და მარქსთანაა), ან, შესაძლოა, – უფრო ზუსტად, – ერთიანი მსოფლიო ლიტერატურული სისტემა (ურთიერთდაკავშირებული ლიტერატურებისა), რომელიც განსხვავდება იმისგან, რასაც გოეთე და მარქსი მოელოდნენ, რადგან ის, თავისი არსით, არათანაზომიერია. „საგარეო ვალი გარდაუვალია ბრაზილიის ლიტერატურაში, ისევე, როგორც ნებისმიერ სხვა სფეროში“. – ამტკიცებს რობერტო შვარცი თავის ბრწყინვალე ესეში „რომანის იმპორტირება

---

[1] უდიდესი წაუკითხავი პრობლემას ვეხები წინამდებარე წიგნის თავში, სახელწოდებით, „ლიტერატურული სასაკლაო“.

[2] Max Weber, 'Objectivity in Social Science and Social Policy', in *The Methodology of the Social Sciences*, New York 1949 (1904), p. 68.

ბრაზილიაში“, – „და ეს ნაწარმოებთა ნაკლებმნიშვნელოვანი ელემენტი კი არა, მათი შემადგენელი ნაწილია“[1]. აი, იტამარ ევენ-ზოჰარის აზრები ებრაული ლიტერატურის შესახებ: „ინტერფერენცია [წარმოადგენს] კავშირს ლიტერატურებს შორის, რომლის დროსაც <...> მიმწოდებელ ლიტერატურას შეუძლია გასცეს პირდაპირი და არაპირდაპირი სესხები [ლიტერატურის *იმპორტირება*, პირდაპირი და არაპირდაპირი სესხები, საგარეო სესხი – ყურადღება მიაქციეთ, როგორ შეუმჩნევლად შეიჭრა ეკონომიკური მეტაფორები ლიტერატურის ისტორიაში] – და იქცეს სესხების მიმწოდებლად <...> მიმღები ლიტერატურისათვის. <...> *ლიტერატურული ინტერფერენცია სიმეტრიული არაა. უფრო ხშირად მიმწოდებელი ლიტერატურა ერევა მიმღებ ლიტერატურაში ამ უკანასკნელის სრული იგნორირების პირობებში*“[2].

აი, რას ნიშნავს ერთიანობა და არათანაზომიერება: ერთი კულტურის ბედს (როგორც წესი, ესაა პერიფერიაზე არსებული კულტურა, როგორც მონსერატ იგლესიას სანტოსმა დააზუსტა)[3] კვეთს და ცვლის სხვა (ბირთვში განლაგებული) კულტურა, ისე, რომ „მის სრულ იგნორირებას ახდენს“. ძალაუფლების ეს ასიმეტრიულობა ნაცნობი მოვლენაა და ცოტათი მოგვიანებით მეტს ვიტყვი „საგარეო ვალზე“, როგორც ლიტერატურის შემადგენელ ელემენტზე. ახლა კი ნება მიბოძეთ, ვისაუბრო სოციალური ისტორიის სფეროდან თეორიული კარკასის სესხებისა და ლიტერატურის ისტორიაში მისი გამოყენების შედეგთა შესახებ.

დისტანციური კითხვა

სტატიაში შედარებითი სოციალური ისტორიის შესახებ მარკ ბლოკმა წარმოადგინა შესანიშნავი „ლოზუნგი“ – როგორც თვითონ ახასიათებს მას: „ანალიზისადმი წლების მიძღვნა სინთეზის ერთი დღის გულისთვის“[4]. თუკი ბროდელს ან ვალერშტაინს წავიკითხავთ, მყისვე გასაგები გახდება, რას გულისხმობდა ბლოკი. ტექსტს, რომელიც მთლიანად ვალერშტაინს ეკუთვნის, მის „სინთეზის დღეს“, გვერდის მეოთხედი უკავია, იშვიათად – ნახევარი; ყველაფერი დანარჩენი – ციტატებია („თანამედროვე მსოფლსისტემის“ პირ-

---

[1] Roberto Schwarz, The Importing of the Novel to Brazil and Its Contradictions in the Work of Roberto Alencar' (1977), in *Misplaced Ideas*, London 1992, p. 50.

[2] Itamar Even-Zohar, 'Laws of Literary Interference', in *Poetics Today*, 1990, pp.54, 62.

[3] Montserrat Iglesias Santos, 'El sistema literario: teoria empirica y teoria de los polisistemas', in Dario Villanueva (ed.), *Avances en teoria de la literatura*, Santiago de Compostela 1994, p. 339: „ხაზგასასმელია, რომ ინტერფერენცია ყველაზე ხშირად სისტემის პერიფერიაზე ხდება“.

[4] Marc Bloch, 'Pour une histoire comparee des societes europeennes', *Revue de synthese historique*, 1928;

ველ ტომში მათი რაოდენობა 1400-ს აღწევს). წლები სხვა ადამიანთა მიერ განხორციელებული ანალიზისა, რომელთა ნააზრევი ვალერშტაინთან ერთ გვერდზეა სინთეზირებული.

ამგვარად, თუკი ამ მოდელს სერიოზულად მივუდგებით, მაშინ მსოფლიო ლიტერატურის შესწავლისას როგორღაც უნდა გავითვალისწინოთ ეს „გვერდიც“ (ესე იგი, კავშირი ანალიზსა და სინთეზს შორის) ლიტერატურის სფეროში. მაგრამ, ამგვარ შემთხვევაში, ლიტერატურის ისტორია მისი თანამედროვე იერსახისგან ძალზე განსხვავებულად წარმოგვიდგება: ეს იქნება „მეორად წყაროზე“ დამყარებული ლიტერატურის ისტორია – სხვა ადამიანთა კვლევებისგან აგებული *მოზაიკა, ტექსტების უშუალოდ წაკითხვის გარეშე.* ის არანაკლებ ამბიციურია, ვიდრე ადრე იყო (მსოფლიო ლიტერატურა!), მაგრამ ახლა ამბიცია პირდაპირპროპორციულია *ტექსტამდე მანძილისა:* რაც უფრო ამბიციურია ჩანაფიქრი, მით მეტი უნდა იყოს მანძილი.

შეერთებული შტატები დაკვირვებული კითხვის (close reading) ქვეყანაა, ამიტომ იმედი არ მაქვს, რომ ეს იდეა პოპულარული გახდება. მაგრამ დაკვირვებული კითხვის ნაკლი ისაა (მის ყველა ვარიანტში, დაწყებული ახალი კრიტიკით და დამთავრებული დეკონსტრუქციით), რომ აუცილებლად საჭიროებს მხოლოდ და მხოლოდ მცირე „კანონს“. შესაძლოა, ამჟამად ეს წანამძღვარი გაუცნობიერებელი და უჩინარია, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, არსად გამქრალა: ესოდენ ბევრი ძალისხმევის მეშვეობით ცალკეული ტექსტების შესწავლა *მხოლოდ* იმ შემთხვევაშია გამართლებული, თუკი ვთვლით, რომ ისინი მნიშვნელოვანია. წინააღმდეგ შემთხვევაში, მას აზრი არა აქვს. ხოლო თუ გვსურს, გავცდეთ „კანონის“ საზღვრებს(და, რასაკვირველია, მსოფლიო ლიტერატურის მკვლევარი სწორედ ასე უნდა მოიქცეს – აბსურდული იქნება, ასე რომ არ მოქცეულიყო), მაშინ დაკვირვებული კითხვა არ გამოგვადგება. ის სრულიად საპირისპირო ამოცანების გადასაწყვეტადაა შემუშავებული. თავისი არსით, დაკვირვებული კითხვა თეოლოგიური ხასიათისაა, რადგან განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს ძალზე მცირერიცხოვან ტექსტებს, რომლებიც უკიდურესად სერიოზულად განიხილება – მაშინ, როდესაც გვჭირდება მხოლოდ მცირე მოლაპარაკება ეშმაკთან: ჩვენ ვიცით, როგორ უნდა ვიკითხოთ ტექსტები, ახლა კი უნდა ვისწავლოთ, როგორ *არ ვიკითხოთ* ისინი. დისტანციური კითხვა, რომლისთვისაც – ვიმეორებ – მანძილი ცოდნის მიღების პირობას წარმოადგენს, შესაძლებლობას იძლევა, ყურადღება გავამახვილოთ გაცილებით უფრო დიდ ან გაცილებით უფრო მცირე ერთეულებზე, ვიდრე ტექსტია: მხატვრულ ხერხებზე, თემებზე, ტროპებზე, ან კიდევ – ჟანრებსა და სისტემებზე. და თუ შუალედში ძალზე მცირესა და ძალზე დიდს შორის ტექსტი გაქრება – ვერაფერს გავაწყობთ, ეს იქნება ერთ-ერთი იმ შემთხვევათაგან, რო-

დესაც შეიძლება ითქვას: „ნაკლები მეტს ნიშნავს“ (less is more). თუ გვსურს ჩავწვდეთ იმას, თუ როგორაა მოწყობილი სისტემა მთლიანად, მაშინ მზად უნდა ვიყოთ იმისთვის, რომ რაღაც დაიკარგება. თეორეტიზების სანაცვლოდ ყოველთვის რაღაც საზღაური უნდა გავიღოთ: სინამდვილე, მისი მრავალფეროვნების გამო, განუზომელია. კონცეფციები კი – აბსტრაქტული და მწირი. ამასთან, სწორედ მათი „სიმწირე“ გვაძლევს საშუალებას, დავეუფლოთ და, შედეგად, შევიმეცნოთ ისინი. სწორედ ამიტომაა, რომ ნაკლები მართლაც ნიშნავს მეტს.[1]

დასავლეთევროპული რომანი: წესი თუ გამონაკლისი?

ნება მიბოძეთ, მოვიყვანო ნიმუში იმისა, როგორ ეფარდება დისტანციური კითხვა მსოფლიო ლიტერატურას. ესაა არა მოდელი, არამედ მხოლოდ ნიმუში, თანაც იმ სფეროდან, რომელშიც ვერკვევი (სხვა სფეროებში სიტუაცია შეიძლება არსებითად განსხვავებული იყოს). რამდენიმე წლის წინ ფრედრიკ ჯეიმისონმა წინასიტყვაობაში კოძინა კარატანის ნაშრომისა „თანამედროვე იაპონური ლიტერატურის წარმოშობა“ შენიშნა, რომ იაპონური რომანის განვითარების საწყის ეტაპზე „ყოველთვის როდი ხერხდებოდა დასავლური რომანის ფორმალურ სტრუქტურებთან იაპონური სოციალური სინამდვილის მასალის ორგანული გაერთიანება“. ამასთან დაკავშირებით ის იმოწმებს მასაო მიოსის „სიჩუმის თანამზრახველებს“ და მინაკში მუკერჯის „რეალიზმსა და სინამდვილეს“(ადრეული ინდური რომანის გამოკვლევას)[2]. მართლაც, ეს ნაშრომები ხშირად განიხილავენ რთულ „პრობლემებს“ (მუკერჯის ტერმინი), რომლებიც წამოიშობა იაპონურ ან ინდურ სინამდვილესთან დასავლური ფორმების გაერთიანებისას.

დამაინტერესა იმ ფაქტმა, რომ ერთი და იგივე სიტუაცია შეიძლებოდა ჩამოყალიბებულიყო ისეთ განსხვავებულ კულტურებში, როგორებიც ინდური და იაპონური კულტურებია. კიდევ უფრო მეტად დავინტერესდი, როდესაც მივხვდი, რომ რობერტო შვარცმა დამოუკიდებლად აღმოაჩინა ძალზე მსგავსი პრინციპი ბრაზილიურ ლიტერატურის განხილვისას. შედეგად, ბაზრებსა და ფორმებს შორის კავშირების გააზრებისას ვაანალიზებდი ამ ნაწყვეტ-ნაწყვეტ

---

[1] ან, თუ ვებერს კიდევ ერთხელ დავიმოწმებთ: „ცნებები არის და შეიძლება იყოს მხოლოდ ემპირიულ მოცემულობაზე სულიერი ბატონობის საშუალება“ (Ibid, p. 106; იქვე, გვ. 408). ლოგიკურია, რომ რაც უფრო ფართოა შესასწავლი სივრცე, მით მეტად დაგვჭირდება აბსტრაქტული „საშუალებები“, რომელთაც ემპირიულ რეალობაზე კონტროლის დამყარება ძალუძთ.

[2] Fredric Jameson, „In the Mirror of Alternate Modernities“ , in Karatani Kojin, Origins of Modern Japanese Literature, Durhem-London 1993, P. xiii.

ფაქტებს და უნებლიეთ აღვიქვი ჯეიმისონის იდეა ლიტერატურული ევოლუციის კანონის სახით (ამგვარი იდეების გამოთქმისას უკიდურესი სიფრთხილეა საჭირო, მაგრამ არც კი ვიცი, სხვაგვარად როგორ გამოვთქვა ისინი): ლიტერატურული სისტემის პერიფერიაზე არსებულ კულტურებში (ესე იგი, როგორც ევროპის, ისევე მის საზღვრებს გარეთ არსებულ თითქმის ყველა კულტურაში) თანამედროვე ტიპის რომანი წარმოიშობა არა დამოუკიდებელი განვითარების შედეგად, არამედ – როგორც კომპრომისი დასავლურ (როგორც წესი, ფრანგულ ან ინგლისურ) ფორმალურ ზეგავლენებსა და ადგილობრივ მასალას შორის.

პირველსაწყისი იდეა განვითარდა და გადაიქცა კანონთა მცირე ნაკრებად[1] და ყოველივე ეს ძალზე საინტერესო იყო, მაგრამ... რჩებოდა მხოლოდ იდეად, ჰიპოთეზად, რომლის შემოწმება საჭირო იყო, შეძლებისდაგვარად, ფართო მასალაზე. ამიტომ გადავწყვიტე, დავკვირვებოდი თანამედროვე რომანის ტალღის გავრცელებას (დაახლოებით 1750 -დან 1950 წლის ჩათვლით) ლიტერატურის ისტორიის კვლევათა ფურცლებზე. ასეთები იყო: გასპერეტისა და გოშჩილოს ნაშრომები XVIII საუკუნის აღმოსავლეთ ევროპის შესახებ;[2] ტოსკისა და მარტი-ლოპესისა – XIX საუკუნის დასაწყისის სამხრეთ ევროპის შესახებ;[3] ფრანკოსი და სომერისა – XIX საუკუნის შუა ხანების ლათინური

---

[1] მათი საერთო ნიშან-თვისებების აღწერა დავიწყე „1800-1900 წლების ევროპული რომანის ატლასის“ (London 1998) ბოლო თავში. ისინი დაახლოებით ამგვარია: მეორე კანონი ისაა, რომ ფორმალური კომპრომისი დასავლეთევროპული ნაწარმოებების მასობრივი თარგმნით მზადდება; მესამე – ისაა, რომ კოპრომისი, როგორც წესი, არასტაბილურია (ამის კარგი მაგალითი მოჰყავს მიოსის – იაპონური რომანების „განუხორციელებელი პროგრამა“); მაგრამ – და ეს მეოთხე კანონია, – იმ იშვიათ შემთხვევებში, როდესაც განუხორციელებელი პროგრამის ხორცშესხმა ხდება, ნამდვილი ფორმალური რევოლუციები მიმდინარეობს ხოლმე.

[2] „რუსული რომანის ჩამოყალიბების ისტორიის გათვალისწინებით, გასაკვირი არაა, რომ ის შეიცავს მრავალ პირობითობას, რომლებიც ცნობილია ფრანგულსა და ბრიტანულ ლიტერატურაში“ , – ამტკიცებს დევიდ გასპერეტი ნაშრომში „The Rise of Russian Novel“ (DeKalb 1998, p.5). ელენა გოშჩილო კი კრასიცკის „მიკოლაი დოსვიადჩინსკის თავგადასავლების...“ წინასიტყვაობაში წერს: „თავგადასავლების“ განხილვა უმჯობესია დასავლეთევროპული ლიტერატურის კონტექსტში, რომელმაც მნიშვნელოვანი ზეგავლენა მოახდინა ამ ნაწარმოებზე“(Ignacy Krasicki, *The Adventures of Mr Nicholas Wisdom*. Evanston 1992, p. xv.)

[3] ლუკა ტოსკიმ ასე აღწერა დაახლ. 1899 წლის იტალიური ლიტერატურული ბაზრის მოწყობა : „არსებობდა დასავლური პროდუქციის მოთხოვნა და მისი დაკმაყოფილება იყო საჭირო“ (‘Alle origini della narrative di romanzo in Italia’, in Massimo Saltafuso [ed*]. Il viaggio del narrare*, Florence 1989, p.19). ერთი თაობის შემდეგ ესპანეთში „მკითხველებს არ აინტერესებდათ ესპანური რომანის ორიგინალურობა; უნდოდათ, მხოლოდ, რომ ის მათთვის ჩვეული უცხოური მოდელების შესატყვისი ყოფილიყო“ – და, ამგვარად, ასკვნის ელიზა მარტი-ლოპესი, შეიძლება ითქვას, რომ 1800 და 1850 წლების შუალედში

ამერიკის შესახებ;[1] ფრიდენისა – 1860-იანი წლების ებრაული რომანების შესახებ[2]; მოოსას, საიდისა და ალენისა – 1970-იანი წლების არაბული რომანების შესახებ[3]; ევინისა და პარლასი – იმავე დროის თურქული რომანების შესახებ[4]; ანდერსონისა- 1997 წლის ფილიპინური Noli Me Tangere-ს შესახებ; ჟაოსი და ვანისა საუკუნის დასაწყისის ცინის იმპერიის პროზის შესახებ[5];

„ესპანური რომანი საფრანგეთში იწერებოდა" (Elisa Marti-LopezElisa Marti-Lopez, 'La orfandad de la novela espanola: politica editorial y creacion literaria a mediados del siglo XIX', *Bulletin Hispanique*, 1997).

[1] რასაკვირველია, სრულყოფილი ქმნილებები მცირერიცხოვანი იყო. ესპანურ-ამერიკული რომანი გაცილებით უფრო ხშირად იყო ტლანქი და ულაზათო, თანამედროვე ევროპული რომანტიკული რომანიდან ნასესხები სიუჟეტით! (Clean Franco, Spanish-American Literature, Cambridge 1969, p. 56). „XIX საუკუნის შუა ხანების ლათინურამერიკული რომანების ქალი და ვაჟი პერსონაჟები ერთმანეთზე ისე არ ოცნებობდნენ, როგორც უწინ მიღებული იყო<...> ეს გრძნობები შეიძლება დამახასიათებელი არ ყოფილიყო წინამორბედი თაობისთვის. ფაქტობრივად, მოდერნიზებული მიჯნურები ეუფლებოდნენ ეროტიულ ფანტაზიებს ევროპული რომანტიკული ლიტერატურის კითხვის მეშვეობით, რომლის რეალურ ხორცშესხმაზეც ოცნებობდნენ" (Doris Sommer, *Foundational Fictions:The National Romances of Latin America*, Berkeley-Los Angeles 1991, pp. 31-32).

[2] ავტორები, რომლებიც იდიშზე წერდნენ, მიმართავდნენ ევროპული რომანებისა და მოთხრობების მრავალფეროვან ელემენტთა პაროდირებას, მითვისებას, შეერთებასა და ტრანსფორმირებას (Ken Frieden, *Classic Yiddish Fiction*, Albany 1995, p. x).

[3] მატი მოოსა იმოწმებს პროზაიკოს იაჰია ჰაკის: „საშიში არაფერია იმაში, რომ ვაღიაროთ: მოთხრობა, მისი თანამედროვე ფორმით, ჩვენთან დასავლეთიდან მოვიდა. მოთხრობის სათავეებთან მდგომ მწერლებზე ზეგავლენა მოახდინა ევროპულმა ლიტერატურამ, პირველ რიგში – ფრანგულმა. თუმცა ინგლისური ლიტერატურის საუკეთესო ნიმუშები ითარგმნა არაბულზე, მაგრამ ჩვენი მოთხრობის წყაროს ფრანგული ლიტერატურა წარმოადგენს" (Matti Moosa, *The Origins of Modem Arabic Fiction*, 2nd edn, 1997 [1970], p.93). ედვარდ საიდის აზრით, „გარკვეულ მომენტში არაბი მწერლები გაეცნენ ევროპულ რომანებს და მსგავს ნაწარმოებთა წერა დაიწყეს (Edward Said, *Beginnings*, New York 1985 [1975]p.81). ამავე შეხედულებისა იყო როჯერ ალენიც: „როდესაც გახშირდა კონტაქტები ევროპულ ლიტერატურებთან, დაიწყო ევროპული პროზის თარგმნაც არაბულ ენაზე და, ასევე, მათი მომდევნო ადაპტაცია და იმიტირება, რომელთა შედეგად ჩამოყალიბდა თანამედროვე არაბული ლიტერატურის ადგილობრივი ტრადიცია" (Roger Allen, *The Arabic Novel*,Syracuse 1995, p. 12).

[4] „პირველი თურქული რომანები დაწერეს ახალი ინტელიგენციის წარმომადგენლებმა. რომლებიც სახელმწიფო თანამდებობებზე მუშაობდნენ და კარგად იცნობდნენ ფრანგულ ლიტერატურას" – ამტკიცებს ახმეტ ო.ევინი (*Origins and Development of the Turkish Novel*, Minneapolis 1983, p. 10); ასევე, ჯეილ პარლას აზრით, პირველი თურქი რომანისტები აერთიანებდნენ ტრადიციულ თხრობით ფორმებს დასავლური რომანიდან ნასესხებ მაგალითებთან" ('Desiring Tellers, Fugitive Tales:Don Quixote Rides Again, This Time in Istanbul').

[5] „როგორც ჩანს, ცინის იმპერიის მწერლებზე, რომლებიც კითხულობდნენ და თარგმნიდნენ დასავლურ პროზას, ყველაზე ძლიერი შთაბეჭდილება მოახდინა მოვლენათა განაწილებამ სიუჟეტში. თავდაპირველად ისინი ცდილობდნენ მოვლენათა მოწესრი-

ობეჩინას, ირელეს და კუაისონისა – 1920-1950-იანი წლების დასავლეთაფრიკული რომანების შესახებ[1] (და, რასაკვირველია, კარატანის, მიოსის, მუკერჯის, ევენ-ზოჰარისა და შვარცის მეცნიერული ნაშრომები). ოთხი კონტინენტი, 200 წელი, 20-ზე მეტი ერთმანეთისგან დამოუკიდებელი ლიტერატურათმცოდნეობითი გამოკვლევა. ისინი ერთ რამეში თანხვდება: როდესაც გარკვეული კულტურის განვითარების შედეგად იქმნება თანამედროვე ტიპის რომანი, ის აუცილებლად იქცევა კომპრომისად ნასესხებ ფორმებსა და ადგილობრივ მასალას შორის. ჯეიმისონის „კანონმა“ გამოცდას გაუძლო – ყოველ შემთხვევაში, პირველ გამოცდას[2]; [1] მეტიც, მან ძირეულად შეცვალა ამ საკითხ-

---

გებას ქრონოლოგიის შესაბამისად. იმ შემთხვევებში, როდესაც ამგვარი მოწესრიგება შეუძლებელი იყო, მთარგმნელი ურთავდა მინაწერს, სადაც ბოდიშს იხდიდა. <...> საოცარია, მაგრამ როდესაც მთარგმნელი ცვლიდა ორიგინალს, იმის ნაცვლად, რომ მიჰყოლოდა მას, ის არ გრძნობდა ამგვარი მინაწერისა და ბოდიშის მოხდის აუცილებლობას“ (Henry Y. H. Zhao, *The Uneasy Narrator:Chinese Fiction from the Traditional to the Modemy* Oxford 1995, p.150). „მწერლები, რომლებიც ცინის იმპერიის არსებობის დასასრულს ცხოვრობდნენ, აქტიურად აახლებდნენ თავიანთ მემკვიდრეობას უცხოური მოდელების მეშვეობით. – წერს დევიდ დერ-ვეი ვანი, – ცინის იმპერიის დასასრული ჩინური ლიტერატურული „მოდერნის“ დასაწყისად წარმომიდგება. ვინაიდან მწერალთა მიერ ნოვაციათა ძებნას აღარ აკავებდა ტრადიციული ჩარჩოები, ის მჭიდროდ დაუკავშირდა იმ იდეების, ტექნოლოგიებისა და ძალების მრავალენობრივ, ინტერკულტურულ ცირკულაციას, რომელიც მიჰყვებოდა XIX ს. დასავლეთევროპული ექსპანსიის კვალს“ *(Fin-de-siecle Splendor: Repressed Modernities of Late Qing Fiction, i84g-ign*, Stanford 1997, pp. 5,19.)

[1] ძალზე მნიშვნელოვანი ფაქტი, რომელმაც ზეგავლენა მოახდინა ადგილობრივ მწერალთა დასავლეთაფრიკულ რომანებზე, ის იყო, რომ ისინი გამოქვეყნდა არააფრიკელ მწერალთა მიერ აფრიკაზე დაწერილი რომანების შემდგომ <...> საზღვარგარეთულ რომანებში ხორცშესხმული იყო ის იდეები, რომელთა წინააღმდეგაც გამოდიოდნენ ადგილობრივი მწერლები სამწერლო მოღვაწეობის დაწყებისას“ (Emmanuel Obiechina, *Culture, Tradition and Society in the West African Novel,* Cambridge 1975, p. 17). „პირველი დაგომეური რომანი – „დაგოსიმი“ <...> საინტერესოა, როგორც ექსპერიმენტი, რომელშიც ზეპირი აფრიკული ლიტერატურა განთავსებულ იქნა ფრანგული რომანის ჩარჩოებში“ (Abiola Irele, *The African Experience in Literature and Ideology*, Bloomington 1990, p. 147).„სწორედ რეალიზმის რაციონალურობამ შეუწყო ხელი იმ დროის პირობებში ეროვნული იდენტობის გამოჭედვას <...> რეალიზმის რაციონალურობა ვრცელდებოდა ისეთი ურთიერთგანსხვავებული ტექსტების მეშვეობით, როგორებიცაა გაზეთები, ონიჩის ბაზრის ლიტერატურა და „აფრიკელ მწერალთა სერიის“ პირველი გამოცემები, რომლებიც დომინირებდა ამ პერიოდის დისკურსში“ (Ato Quayson, *Strategic Transformations in Nigerian Writing*, Bloomington 1997, p. 162).

[2] სემინარზე, სადაც საჯაროდ პირველად გამოვთქვი იდეა „მეორად წყაროებზე“ დამყარებული ლიტერატურათმცოდნეობის შესახებ, სარა გოლსტაინმა დამისვა ძალიან საინტერესო კითხვა, რომელსაც კანდიდი თუ დასვამდა: „თქვენ გადაწყვიტეთ, რომ დაეყრდნოთ სხვა ლიტერატურათმცოდნეთა თვალსაზრისებს. შესანიშნავია. მაგრამ ვაითუ, ისინი ცდებიან?“ ჩემი პასუხი ამგვარი იყო: თუკი ისინი ცდებიან, მაშინ მეც ვცდები, და ამის გამოაშკარავება ძნელი არაა, რადგან ვერ ვიპოვი ვერავითარ არგუმენ-

თა ისტორიული განმარტება. მართლაც, თუკი კომპრომისი ნასესხებსა და ადგილობრივს შორის ასე გავრცელებულია, დამოუკიდებელი გზები, რომლებითაც ვითარდებოდა ესპანური, ფრანგული და, უპირველეს ყოვლისა, ბრიტანული რომანები, პირიქით, *წესს კი არა, გამონაკლისს წარმოადგენს.* ისინი სხვებზე ადრე გამოჩნდა – ეს ასეა, მაგრამ ეს რომანები ტიპური სულაც არაა. რომანის „ტიპური" განვითარება – ესაა კრასიცკი, ქემალი, რისალი, მარანი, და არა – დეფო.

ექსპერიმენტები ისტორიაზე

მსოფლიო ლიტერატურის მიმართ დისტანციური კითხვის გამოყენება შემდეგი მიზეზითაა მიმზიდველი: ის ეწინააღმდეგება ეროვნულ ისტორიოგრაფიებს, რასაც *ექსპერიმენტის* ფორმით ახორციელებს. თავდაპირველად გამოვყოფთ ანალიზის ერთეულს (ჩვენს შემთხვევაში – ფორმალურ კომპრომისს)[2], შემდეგ კი ვიკვლევთ მის ტრანსფორმაციებს სხვადასხვაგვარ კონტექსტებში[3], მანამ, სანამ – იდეალში – ლიტერატურის მთელი ისტორია არ იქცევა

ტებს – ვერ ვიპოვი გოშჩილოსთან, მარტი-ლოპესთან, სომერთან, ევინასთან, ჟაოსთან, ირელესთან... და საქმე მხოლოდ ის როდია, რომ ვერ ვიპოვი დადებით არგუმენტებს; ადრე თუ გვიან აღმოვაჩენ სხვადასხვაგვარ ფაქტებს, რომელთაც ვერ განვმარტავ. მაშინ ჩემი ჰიპოთეზა ფალსიფიცირებული იქნებ, პოპერის სახელგანთქმული ფორმულირების თანახმად, და იძულებული ვიქნები, უგულებელვყო ის. საბედნიეროდ, ეს ჯერჯერობით არ მომხდარა და ჯეიმისონის იდეა ჯერ კიდევ ძალაშია.

[1] კარგი, ვაღიარებ: ჰიპოთეზის შესამოწმებლად მაინც წავიკითხე ზოგიერთი ამგვარი „პირველი რომანი" (კრასიცკის „მიკოლაი დოსვიადჩინსკის თავგადასავალი...", აბრამოვიჩის „კაცუნა", რისალის „Noli Me Tangere", ფურაბატეის „მოტივტივე ღრუბელი", რენე მარანის „ბატუალუ", პოლ ჰაზუმეს „დოგისიმი"). მაგრამ ამგვარი „კითხვა" ინტერპრეტაციებს კი არ წარმოშობს, არამედ მხოლოდ *ამოწმებს* მათ. ეს ლიტერატურათმცოდნეობისთვის ამოსავალი წერტილი კი არა, საბოლოო პუნქტია. გარდა ამისა, ამ შემთხვევაში ტექსტს კი არ კითხულობ, არამედ, უფრო, ტექსტის დახმარებით კითხულობ. საკუთარი ანალიზის ერთეულს ეძებ. ამგვარი საქმიანობა იმთავითვე შეზღუდულია ჩარჩოებით. ესაა კითხვა, რომელიც მოკლებულია თავისუფლებას.

[2] პრაგმატული მოსაზრებების თანახმად, რაც უფრო ფართოა გეოგრაფიული სივრცე, რომლის შესწავლასაც ვაპირებთ, მით უფრო მცირე უნდა იყოს ანალიზის ერთეული: ცნება (ისე, როგორც ჩვენს შემთხვევაშია), ტროპი, მცირე თხრობითი ელემენტი – რაღაც ამგვარი. ვიმედოვნებ, რომ მომდევნო სტატიაში დაახლოებით გამოვავლენ სტილისტური „სერიოზულობის" (ეს საკვანძო ცნებაა აუერბახის „მიმესისში") გავრცელებას XIX და XX საუკუნეების რომანებში.

[3] საკითხი იმის შესახებ, თუ რომელი ამონაკრები უნდა მივიჩნიოთ უცილობლად – ანუ, ეროვნულ ლიტერატურათა და ცალკეული რომანების რომელი ამონაკრები იქნება საკმარისი გარკვეული თეორიის ვარაუდთა შესამოწმებლად, – რასაკვირველია, ძალზე

ურთიერთდაკავშირებულ ექსპერიმენტთა გრძელ ჯაჭვად. პიტერ მედავარის თქმით, ესაა „დიალოგი ფაქტსა და ფანტაზიას შორის“[1], ანუ შესაძლებელსა და რეალურად არსებულს შორის“[2]. ეს სიტყვები ზუსტად აღწერს ჩემს გამოკვ-

---

რთულია. ამონაკრები (და მისი დასაფუძვლება), რომელიც ამ წინასწარ ნარკვევშია გამოყენებული, არც ისე კარგია.

[1] მეცნიერული კვლევა „იწყება ისტორიით შესაძლებელი სამყაროს შესახებ, – განაგრძობს მედავარი, – და მთავრდება, შეძლებისდაგვარად, ისტორიით სინამდვილის შესახებ“. ეს სიტყვები ჯეიმს ბერდმა დაიმოწმა (*The Changing World of Geography*, Oxford 1993, p. 5). თვით ბერდი ამ ექსპერიმენტული მოდელის ძალზე დახვეწილ ვარიანტს გვთავაზობს.

[2] მიოსის, კარატანის (იაპონია), მუკერჯისა (ინდოეთი) და შვარცის (ბრაზილია) გარდა, ფორმალური კომპრომისის არასტაბილურობისა და კომპოზიციური პარადოქსების შესახებ ხშირად წერენ თურქული, ჩინური და არაბული რომანების მკვლევრები. ნამიკ ქემალის „ინტიბაჰის“ ანალიზისას ახმეტ ევინი აღნიშნავს, რომ „ორი თემის შერწყმა, რომელთაგან ერთი გვიამბობს ტრადიციული ოჯახური ცხოვრების შესახებ, მეორე კი – მეძავი ქალის სევდიანი განცდების თაობაზე, წარმოადგენს თურქული ლიტერატურის პირველ მცდელობას, მიაღწიოს ევროპული ლიტერატურისთვის დამახასიათებელ ფსიქოლოგიზმს, ისე, რომ თემატური ჩარჩოს სახით იყენებს თურქულ ყოფას. *მაგრამ ეს თემები შეუთავსებელია, ხოლო მათდამი დათმობილი ყურადღება იმდენად არათანაზომიერია, რომ რომანის ერთიანობა ირღვევა.. „ინტიბაჰის“ სტრუქტურული ხარვეზები ასახავენ განსხვავებას, რომელიც შეიმჩნევა თურქული ლიტერატურული ტრადიციისა და ევროპული რომანის მეთოდებსა და პრობლემატიკას შორის*“ (Evin, *Origins and Development*, p. 68; კურსივი ჩემია. – *ფ.მ.).* ამგვარდვე აფასებს ჯეილ პარლა ტანზიმატის პერიოდს: „განახლების ტენდენციასთან ერთად, არსებობდა გაბატონებული ოტომანური იდეოლოგია, რომელიც ახალ იდეებს ოტომანური საზოგადოებისთვის გამოსადეგ შაბლონად გარდასახავდა. ამასთან, ამ შაბლონის დანიშნულება იყო იმ ორი განსხვავებული ეპისტემოლოგიის შეთავსება, რომლებიც შეუთავსებელ პრიციპებს ემყარებოდა. *გარდაუვალი იყო ამ შაბლონში ბზარების გაჩენა და ლიტერატურა მას ასახავდა* (‘Desiring Tellers, Fugitive Tales’; კურსივი ჩემია – ფ.მ..*). ჰუსეინ ჰაიკალის რომანის, „ზეინაბის“ განხილვისას როჯერ ალენი ეთანხმება შვარცსა და მუკერჯის („ძნელი სულაც არაა ფსიქოლოგიური წინააღმდეგობების გამოვლენა ეპიზოდში, როდესაც კაიროელი სტუდენტი ჰამიდი, რომელიც იცნობს დასავლურ თხზულებებს თავისუფლებისა და სამართლიანობის შესახებ, მაგალითად, ჯონ სტიუარტ მილის ან ჰერბერტ სპენსერის ნაშრომებს, იწყებს მაღალფარდოვან საუბარს ეგვიპტურ საზოგადოებაში არსებული საქორწინო ტრადიციების შესახებ თავის მშობლებთან, რომლებმაც მთელი ცხოვრება სოფლად გაატარეს: *The Arabic Novel*, p. 34; კურსივი ჩემია – ფ.მ.*).* ჰენრი ჟაო უკვე თვით სათაურში – „უგერგილო მთხრობელი“ (იხ., ასევე, უგერგილობის ბრწყინვალე ანალიზი, რომლითაც ეს წიგნი იწყება) – უსვამს ხაზს პრობლემებს, რომლებიც წარმოიშობა დასავლური სიუჟეტებისა და ჩინური ნარატივის გაერთიანებისას: „ცინის გვიანდელი იმპერიის ლიტერატურაში შესამჩნევი ნიშან-თვისებაა მთხრობლის უფრო ხშირი ჩარევა, ჩინური ეროვნული ლიტერატურის ყველა წინამორბედი პერიოდისგან განსხვავებით <...> შენიშვნების – ახალი ნასესხებ ხერხთა განმარტებების უზარმაზარი რაოდენობა ააშკარავებს იმ ფაქტს, რომ მთხრობელს აღელვებს თავისი არასაიმედო სტატუსი <...> მთხრობელი გრძნობს ინტერპრეტაციათა მრავალგვაროვნობის საშიშ შესაძლებლობას <...> ეთიკური კომენტარები უფრო ტენდენციურია, რათა მსჯელობების

ლევას: როდესაც, მასზე მუშაობისას, ჩემი ისტორიკოსი კოლეგების ნაშრომებს ვკითხულობდი, მივხვდი, რომ თუმცა სტრუქტურული კომპრომისი ყოველთვის წარმოადგენდა დასავლური ფორმებისა და ადგილობრივი სინამდვილის ურთიერთქმედების შედეგს – და თეორია სწორედ ამას წინასწარმეტყველებდა, – ეს კომპრომისი სხვადასხვა ფორმით იჩენდა თავს. ზოგჯერ – განსაკუთრებით, XIX ს. მეორე ნახევრის აზიაში – ის ძალზე არასტაბილური იყო[1]: ეს გახლდათ „განუხორციელებელი პროგრამა", როგორც წერდა მიოსი იაპონური ლიტერატურის შესახებ[2]. სხვა შემთხვევებში სიტუაცია სხვადასხვაგ-

---

ორაზროვნება გააქარწყლოს! – და ზოგჯერ თხრობითი სიჭარბეების გამოყენების ტენდენცია იმდენად დაუძლეველია, რომ მწერალს სიუჟეტური ინტრიგა მსხვერპლად მოაქვს, „რათა თავისი მორალური უზადობა გამოააშკარაოს" *(Uneasy Narrator,* pp. 69-71).

[1] ცალკეულ შემთხვევებში თვით ევროპულ რომანთა თარგმანებიც კი ათასგვარ ტრანსფორმაციებს განიცდიდა. „ლამერმურელი პატარძლის" იაპონური თარგმანი, რომელიც ცუბოუტიმ შეასრულა 1880 წელს, გამოქვეყნდა სათაურით „Shumpu jowa" („გაზაფხულის ქარის სასიყვარულო ისტორია"), ხოლო თვით ცუბოუტი „არ თაკილობდა ორიგინალის ტექსტის რედაქტირებას, როდესაც ის არ შეესაბამებდა იაპონელ მკითხველს, ან უოლტერ სკოტის სახეებს ტრადიციული იაპონური ლიტერატურისთვის უფრო დამახასიათებელი გამოთქმებით გადმოსცემდა" (Marleigh Grayer Ryan, „Commentary" to Futabatei Shimei's *Ukigumo*, New York 1967, pp. 41-42). მატი მოოსას აზრით, მუსლიმანურ სამყაროში „დასავლური ლიტერატურის მთარგმნელები ხშირად თავს უფლებას აძლევდნენ, დაეშვათ მრავალრიცხოვანი და ზედმეტი გადახვევები ორიგინალისგან". იაკუბ სარუფმა შეცვალა უოლტერ სკოტის რომან „თილისმის" სათაური *"Qalb al-Asad ma Salah al-Din"* („ლომგული და სალადინი") და, ასევე, აღიარა, რომ თავს ნებას აძლევდა, გამოეტოვებინა, დაემატებინა და შეეცვალა რომანის ფრაგმენტები, მკითხველთა გემოვნების შესაბამისად. <...> სხვა მთარგმნელები ცვლიდნენ სათაურებს და გმირთა სახელებს, რათა, მათი აზრით, ნათარგმნი ტექსტი უფრო მისაღები ყოფილიყო მკითხველებისთვის და უფრო შესაბამისი – ადგილობრივი ლიტერატურული ტრადიციისთვის" *(Origins of Modem Arabic Fiction*, p. 106). ანალოგიური მიდგომა გამოიყენებოდა ცინის გვიანდელი იმპერიის ლიტერატურაში, სადაც „თარგმნას თითქმის ყოველთვის ახლდა მანიპულაციები <...> ყველაზე უფრო არსებითი მანიპულაციები მდგომარეობდა მთელი რომანის შინაარსის გადმოცემაში, ისე, რომ სიუჟეტში ჩართული იყვნენ ჩინელი პერსონაჟები და ჩინეთი, როგორც მოქმედების ადგილი. <...> ეს თარგმანები თითქმის ყოველთვის შეკვეცილი იყო. <...> ევროპული რომანები ფრაგმენტული და სწრაფი ხდებოდა და ემსგავსებოდა ტრადიციულ ჩინურ ლიტერატურას" (Henry Zhao, *Uneasy Narrator,* p. 229).

[2] რატომ არსებობდა ეს განსხვავება? ალბათ, იმიტომ, რომ სამხრეთ ევროპაში ფრანგულიდან ნათარგმნი ნაწარმოებების ტალღა შეეჯახა ადგილობრივ სინამდვილეს (და ადგილობრივ თხრობით ტრადიციებს), რომლებიც, ზოგადად, არც ისე განსხვავდებოდა ფრანგულისგან და, შედეგად, ნასესხები ფორმისა და ადგილობრივი მასალის სინთეზი არც ისე რთული საქმე იყო. დასავლეთ აფრიკაში სიტუაცია კარდინალურად განსხვავდებოდა: იმისდა მიუხედავად, რომ დასავლურმა ლიტერატურამ გავლენა მოახდინა ადგილობრივ პროზაიკოსებზე, თარგმანთა ტალღა აქ გაცილებით უფრო სუსტი იყო, ვიდრე – სხვა ქვეყნებში, ხოლო ადგილობრივი თხრობითი კონვენციები არსებითად

ვარი იყო ამ ტალღის საწყის და დამამთავრებელ ეტაპებზე (პოლონეთი, იტალია და ესპანეთი ერთ ბოლოში, დასავლეთ აფრიკა – მეორე ბოლოში). ისტორიკოსთა მოწმობით, რომანებს თავიანთი პრობლემები ჰქონდა, მაგრამ ეს პრობლემები არ იყო გამოწვეული შეუთავსებელ ელემენტთა შეჯახებით[1].

ამგვარი მრავალფეროვნება ჩემთვისაც მოულოდნელი აღმოჩნდა. ამიტომ თავდაპირველად დავიბენი და მხოლოდ გარკვეული ხნის შემდეგ მივხვდი, რომ, ალბათ, ეს ყველაზე მნიშვნელოვანი აღმოჩენა იყო, რადგან ადასტურებდა, რომ მსოფლიო ლიტერატურა მართლაც სისტემაა, ოღონდ ისეთი სისტემა, რომელიც *სახესხვაობებისგან* შედგება. სისტემა ერთიანი იყო, მაგრამ – არა ერთგვაროვანი. ინგლისურ-ფრანგული ბირთვის ზეწოლა წარმოადგენდა ამ სისტემის ერთგვაროვნების მიღწევის მცდელობას, მაგრამ მან ვერ შეძლო, სრულად წაეშალა არსებული განსხვავებები (ყურადღება მიაქციეთ, რომ მსოფლიო ლიტერატურის შესწავლა გარდაუვალად იქცევა მსოფლიოში სიმბოლური ჰეგემონიისთვის ბრძოლის შესწავლად). სისტემა ერთიანი იყო, მაგრამ ერთგვაროვნებით არ გამოირჩეოდა. და თუ წარსულს გადავხედავთ, ასეც

განსხვავდებოდა ევროპულისგან (მაგალითად, ზეპირი ტრადიციის გათვალისწინებით). „უცხოური ხერხების“ სესხების სურვილი არც ისე ძლიერი იყო, და თანაც მას არ მიესალმებოდა 1950-იანი წლების ანტიკოლონიური პოლიტიკა. ამიტომ ადგილობრივი კონვენციები პრაქტიკულად ხელუხლებელი სახით არსებობდა. ობეჩინა და კუაისონი ხაზგასმით აღნიშნავენ, რომ დამოკიდებულება დასავლეთაფრიკულ რომანებსა და ევროპულ ნარატივს შორის პოლემიკური იყო: „ყველაზე მნიშვნელოვან განსხვავებას ადგილობრივ დასავლეთაფრიკელთა რომანებსა და სხვა მწერლების რომანებს შორის, სადაც დასავლეთი აფრიკა, უბრალოდ, მოქმედების ადგილს წარმოადგენდა, ის იყო, რომ პირველები ძირითად მნიშვნელობას ანიჭებდნენ ზეპირი ტრადიციის ასახვას, მაშინ, როდესაც მეორენი მის სრულ იგნორირებას ახდენდნენ“ (Emmanuel Obiechina, *Culture, Tradition and Society*, p. 25). „ყველაზე უმჯობესია, ჩვენ მიერ ლიტერატურის ფორმირების უწყვეტობად წოდებული მოვლენა განვსაზღვროთ, როგორც მითოპოეტიკის მუდმივი დადასტურება. <...> ეჭვგარეშეა, რომ მისი მიზეზია კონცეპტუალური ოპოზიცია იმისადმი, რაც რეალიზმის დასავლურ ვარიანტად მიიჩნეოდა. ამასთან დაკავშირებით უნდა შევნიშნოთ, რომ მთავარი აფრიკელი მწერლების, – მაგალითად, აჩებეს, არმას და ნგუგის – ნაწარმოებებში ხდებოდა განვითარება რეალისტური რეპრეზენტაციიდან მითოპოეტური ექსპერიმენტებისკენ“ (Ato Quayson, *Strategic Transformations*, p. 164).

[1] ეს აზრი გამოთქმულია, ასევე, ანტონიო კანდიდოს შესანიშნავ სტატიაში: „ლათინურამერიკული ლიტერატურები] არასოდეს ქმნიდნენ ახალ გამომსახველობით ფორმებს ან საბაზო გამომსახველობით ხერხებს, როგორიც იყო რომანტიზმი (ლიტერატურული მიმდინარეობის დონეზე), ფსიქოლოგიური რომანი (ჟანრის დონეზე), არასაკუთრივ-პირდაპირი მეტყველება (სტილის დონე) <...> მრავალფეროვანი ნატივიზმები არასოდეს კრძალავდნენ ნასესხები ლიტერატურული *ფორმების* გამოყენებას <...> საჭირო იყო ახალი *თემების*, სხვა *თვალსაზრისების* შერჩევა“ („Literature and Underdevelopment“, in: Cesar Fernandez Moreno, Julio Ortega, and Ivan A. Shulman (eds), *Latin America in Its Literature*, New York 1980, pp. 272-273).

უნდა ყოფილიყო: როდესაც, 1750 წლის შემდეგ, რომანი პრაქტიკულად ყველგან წარმოიშობა, როგორც კომპრომისი ევროპულ მოდელებსა და ადგილობრივ სინამდვილეს შორის – სხვადასხვა ადგილას ადგილობრივი სინამდვილე განსხვავებული იყო, ხოლო დასავლეთის ზეგავლენა ძალზე არათანაზომიერი: უფრო მძლავრი იყო დაახლოებით 1800 წ. ევროპის სამხრეთში, ვიდრე – დასავლეთ აფრიკაში, დაახლოებით 1940 წელს. ურთიერთმოქმედი ძალები იცვლებოდა და, შესაბამისად, იცვლებოდა კომპრომისიც, რომელიც ამ ურთიერთქმედებათა შედეგად იჩენდა თავს. უნდა ითქვას, რომ ეს ფაქტი საშუალებას იძლევა, აღმოვაჩინოთ განსაცვიფრებელი საკვლევი ტერიტორია შედარებითი მორფოლოგიისთვის (იმის სისტემური შესწავლისთვის, როგორ ვარიირებს ფორმები სივრცესა და დროში, რაც ერთადერთი მიზეზია იმისა, რომ შედარებით ლიტერატურათმცოდნეობაში შენარჩუნდა ზედსართავი „შედარებითი“): მაგრამ შედარებითი მორფოლოგია რთული თემაა, რომელსაც ცალკე სტატია უნდა მიეძღვნას.

ფორმებში ჩაწერილი სოციალური ურთიერთობები

ახლა ნება მიბოძეთ, რამდენიმე სიტყვა დავამატო ტერმინ „კომპრომისთან“ დაკავშირებით. მისი მნიშვნელობა ჩემთვის განსხვავდება იმ მნიშვნელობისგან, რომლითაც ჯეიმისონი მას კარატანის წიგნის წინასიტყვაობაში იყენებს. მისი თვალსაზრისით, ეს დამოკიდებულება ბინარულია: „დასავლური რომანის ფორმალური სტრუქტურები“ და „იაპონური სოციალური სინამდვილის მასალა“ – არსებითად, ფორმა და შინაარსია[1]. ჩემი აზრით, ეს უფრო სამკუთხედია: უცხოური ფორმები, ადგილობრივი მასალა... და *ადგილობრივი ფორმები.* თუკი ცოტათი გავამარტივებთ: უცხოური *სიუჟეტი*, ადგილობრივი *პერსონაჟები* და, გარდა ამისა, ადგილობრივი *თხრობითი ხმა:* და სწორედ ეს მესამე განზომილება ყველაზე უფრო არამყარია ამ რომანებში – ყველაზე უფრო ტლანქი, როგორც ჟაო ამბობს ცინის გვიანდელი იმპერიის პერიოდის მთხრობლის შესახებ. და ეს გასაგებია: მთხრობელი გამოთქვამს შენიშვნებს, განმარტავს, აფასებს, და იმ შემთხვევებში, როდესაც „ფორმალური სტრუქტურები“ (ან თვით უცხოელთა რეალური მონაწილეობა) აიძულებს პერსონაჟებს, უცნაურად მოიქცნენ (ასე იქცევიან ბუნცო, იბარა ან ბრას კუბასი), ეს შენიშვნები, რასაკვირველია, ტლანქია – სიტყვამრავალი, არაზუსტი, უმართავი.

„ჩარევები“, როგორც მათ ევენ-ზოჰარი უწოდებს: ძლიერი ლიტერატურები ბოჭავენ სხვა ლიტერატურათა არსებობას, ბოჭავენ *სტრუქტურას.* აი, რას

[1] The Importing of the Novel to Brazil', p. 53.

ამბობს შვარცი: „საწყისი ისტორიული პირობები ნაწილობრივ თავს იჩენს სოციოლოგიური ფორმით <...> სოციალური მიმართებები ფორმებშია ჩაწერილი“[1]. ჩვენს შემთხვევაშიც, ისტორიული პირობები ვლინდება, როგორც ფორმაზე დაჩნეული „ბზარი“, როგორც ნაპრალი ისტორიასა და დისკურსს, მსოფლიოსა და მსოფლმხედველობას შორის: მსოფლიო ვითარდება უცნობი მიმართულებით, რომელიც ნაკარნახევია გარეშე ძალებით, ხოლო მსოფლმხედველობა ამის გააზრებას ცდილობს და ამიტომ განუწყვეტლივ კარგავს წონასწორობას. როგორც რისალის ხმა (რომელიც მერყეობს კათოლიკურ მელოდრამასა და განმანათლებლობის სარკაზმს შორის) ან ფუტაბატეის ხმა (რომელიც მოქცეულია ბუნცოს „რუსულ“ მანერებსა და ტექსტში ჩაწერილ იაპონურ საზოგადოებას შორის), ან ჟაოს ჰიპერტროფირებული მთხრობელი, რომელიც სრულიად ვეღარ აკონტროლებს სიუჟეტს, მაგრამ მაინც ცდილობს მის ალაგმვას ნებისმიერ ფასად. ეს ისაა, რასაც გულისხმობდა შვარცი, როდესაც საუბრობდა „საგარეო ვალის“ შესახებ, რომელიც ტექსტის „შემადგენელ ნაწილად“ იქცევა: უცხოური ელემენტი „ერევა“ თვით რომანულ „გამონათქვამში“[2]. ერთიანი და არათანაზომიერი ლიტერატურული სისტემა – უბრალოდ, გარეშე სისტემა როდია, ისარ რჩება ტექსტის ფარგლებს გარეთ, არამედ ის მის ფორმაშია ჩაშენებული.

---

[1] ამ პრობლემის გადაწყვეტა ან გადაუწყვეტლობა რისალის მიერ შეიძლება უკავშირდებოდეს მისი ნაწარმოებების ჭარბ სოციალურ მრავალფეროვნებას (სხვათა შორის, *Noli Me Tangere* შთაგონებულია ბენედიქტ ანდერსონის მიერ იმისთვის, რომ კავშირი დამყარდეს რომანსა და ეროვნულ სახელმწიფოს შორის): როდესაც ერს არა აქვს დამოუკიდებლობა, როდესაც მმართველი კლასი მკაფიოდ არაა გამოყოფილი, არ არსებობს ერთიანი ენა და არსებობს ასობით ურთიერთშეუთავსებელი პერსონაჟი – ასეთ სიტუაციაში ძნელია „ყველას“ სახელით ლაპარაკი და მთხრობლის ხმა ამ ამოცანას თავს ვერ ართმევს.

[2] იშვიათ შემთხვევებში, სტრუქტურული სისუსტე უპირატესობად იქცევა, რასაც შვარცის მიერ მაშადუს ნაწარმოებთა ინტერპრეტაცია ააშკარავებს. მაშადუსთან მთხრობლის „ცვალებადობა“ იქცევა „ბრაზილიის მმართველი კლასის ქცევის სტილიზაციად“: ეს უკვე ხარვეზი კი არა, რომანის არსია: „მაშადუ დე ასისის რომანებში ყველაფერი შეფერადებულია მთხრობელთა ცვალებადობით < რომელსაც ავტორი სხვადასხვა ხარისხით იყენებს, ზოგჯერ ბოროტადაც კი, ლიტერატურათმცოდნეები, ჩვეულებრივ, განიხილავენ მას ლიტერატურული ოსტატობის ან ავტორისეული იუმორის კონტექსტში. ძალზე სასარგებლოა მისი, როგორც ბრაზილიის მმართველი კლასის სტილიზაციის განხილვა. იმის ნაცვლად, რომ მიისწრაფოდეს ობიექტურობისა და დამაჯერებლობისკენ, რომელსაც ობიექტურობა უზრუნველყოფს, მაშადუს მთხრობელი ავლენს თავის კადნიერებას – დიაპაზონში მსუბუქი დაცინვიდან ლიტერატურულ ექსჰიბიციონიზმამდე“ (Roberto Schwarz, ‘The Poor Old Woman and Her Portraitist’[1983], in *Misplaced Ideas*, p. 94).

ხეები, ტალღები და კულტურული ისტორია

სოციალური მიმართებები ჩაწერილია ფორმებში – მაშასადამე, ფორმალური ანალიზი, მისი შეზღუდული შესაძლებლობების გათვალისწინებით – ძალაუფლების ანალიზია (სწორედ ამიტომ შედარებითი მორფოლოგია ეგზომ საოცარი ტერიტორიაა: ფორმათა მრავალფეროვნების შესწავლისას ვიგებთ, თუ როგორია სიმბოლური *ძალაუფლების* მრავალფეროვნება სხვადასხვა ადგილას.). და მართლაც, სოციოლოგიური ფორმალიზმი ყოველთვის წარმოადგენდა ჩემს ინტერპრეტაციულ მეთოდს, და, ჩემი აზრით, ის ძალზე გამოსადეგია მსოფლიო ლიტერატურისათვის... მაგრამ, სამწუხაროდ, უნდა შევჩერდე, რადგან აქ ჩემი კომპეტენციის სფერო მთავრდება. როდესაც აშკარა გახდა, რომ კვლევაში საკვანძო ცვლადს წარმოადგენს მთხრობლის ხმა, ჭეშმარიტი ფორმალური ანალიზი ჩემთვის მიუწვდომელი გახდა, რადგან მოითხოვდა ლინგვისტურ კომპეტენციას, რომელზეც ვერც კი ვიოცნებებდი (დასაწყისისთვის უნდა მცოდნოდა ფრანგული, ინგლისური, ესპანური, რუსული, იაპონური. ჩინური, პორტუგალიური ენები). და სავარაუდოა, რომ როგორიც უნდა იყოს საანალიზო ობიექტი, ყოველთვის დგება მომენტი, როდესაც მსოფლიო ლიტერატურის კვლევისას ადგილი უნდა დავუთმოთ ეროვნული ლიტერატურის სპეციალისტს და დავემორჩილოთ მსოფლიოში შრომის განაწილების გარდაუვალ პრინციპს.ის გარდაუვალია არა მხოლოდ პრაქტიკული, არამედ – თეორიული მიზეზების გამო. ეს მასშტაბური თემაა. მაგრამ ნება მიბოძეთ, სქემატურად მაინც მოვნიშნო ის.

მსოფლიო დონეზე (ან, უბრალოდ, უფრო დიდი მასშტაბით) კულტურის ანალიზისას ისტორიკოსები, როგორც წესი, იყენებდნენ ორ ძირითად კოგნიტურ მეტაფორას – ხისა და ტალღისა. ხე – ფილოგენეტიკური ხე, რომელიც დარვინისგან მომდინარეობს, – შედარებითი ფილოლოგიის ინსტრუმენტს წარმოადგენდა: ენობრივი ოჯახები სხვადასხვა მიმართულებით განიტოტება – სლავურ-გერმანული ემიჯნება არიულ-ბერძნულ-იტალიურ-კელტურს, შემდეგ ბალტიურ-სლავური ემიჯნება გერმანულს, შემდეგ კი ლიტვური – სლავურს. ამგვარმა ხეებმა შედარებით ფილოლოგიას საშუალება მისცა, გადაეწყვიტა მნიშვნელოვანი პრობლემა, რომელიც, ალბათ, ასევე, პირველი კულტურული მსოფლსისტემაა: ინდოევროპული ენები – ენობრივი ოჯახი, რომელიც ინდოეთიდან ირლანდიამდეა გადაჭიმული (შესაძლოა, ის არა მარტო ენობრივია, არამედ საერთო-კულტურულიც, მაგრამ აქ საიმედო მტკიცებულებები გაცილებით ნაკლებია). მეორე მეტაფორა – ტალღის მეტაფორა – ასევე გამოიყენებოდა ისტორიულ ლინგვისტიკაში (მაგალითად, შმიდტის „ტალღური თეორია“, რომელიც ზოგიერთ ენობრივ თანხვედრას განმარტავს),

მაგრამ ის მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა სხვა დისციპლინებშიც: მაგალითად, ტექნოლოგიათა გავრცელების კვლევაში ან კავალი-სფორცასა და ამერმანის (გენეტიკოსისა და ანთროპოლოგის) მიერ შექმნილ „გავრცელების ტალღების“ შესანიშნავ ინტერდისციპლინურ თეორიაში, რომელიც განმარტავს, როგორ გავრცელდა მიწათმოქმედება ნაყოფიერი ახლო აღმოსავლეთიდან ჩრდილო-დასავლეთში, შემდეგ კი მთელს ევროპაში.

ხეებიცა და ტალღებიც მეტაფორებია, მაგრამ მათ მხოლოდ ეს ნიშანთვისება ანათესავებს. ხე აღწერს ერთიანობიდან მრავალფეროვნებაზე გადასვლას: ერთი ხე, მრავალი ტოტი – წინარეინდოევროპული ენიდან ათობით სხვადასხვა ენაზე გადასვლა. ტალღა კი საპირისპიროს აღწერს – იმას, თუ როგორ ნთქავს ერთგვაროვნება საწყის მრავალგვაროვნებას. ჰოლივუდის ფილმები, რომლებიც ერთიმეორის მიყოლებით იპყრობს ბაზრებს (ან ინგლისური ენა, რომელიც ასევე ერთიმეორის მიყოლებით იპყრობს ენებს). ხეს სჭირდება გეოგრაფიული *წყვეტა* (იმისთვის, რათა ენები ერთიმეორისგან განიტოტონ, ისინი, თავდაპირველად, სივრცობრივად უნდა გაიმიჯნონ, ცხოველთა სახეობების მსგავსად); ტალღებს სძულთ ზღუდეები და ყველაზე უფრო წარმატებით ვრცელდებიან *უწყვეტ* გეოგრაფიულ სივრცეში (ტალღის თვალსაზრისით, იდეალური სამყაროა ტბორი). ხეები და ტოტები – ისაა, რისკენაც მიისწრაფვიან ეროვნული სახელმწიფოები; ტალღები ისაა, რაც ბაზრებზე ხდება). და ასე შემდეგ. ამ მეტაფორებს საერთო არაფერი აქვთ. მაგრამ ორივე მათგანი *ფუნქციონირებს.* კულტურული ისტორია შედგება ხეებისა და ტალღებისგან – მიწათმოქმედების გავრცელების ტალღა ხელს უწყობს ინდოევროპული ენების განტოტებას, რომელსაც შემდგომ გადარეცხავს ლინგვისტურ და კულტურულ კონტაქტთა ახალი ტალღები... იმის გამო, რომ მსოფლიო კულტურა მერყეობს ამ ორ მექანიზმს შორის, მისი ნაყოფები აუცილებლად იქნება კომბინირებული, კომპრომისული, როგორც ეს ხდება ჯეიმისონის კანონის შემთხვევაში. სწორედ ამიტომაა ეს კანონი ქმედითი: იმის გამო, რომ ის ინტუიციურად სწვდება ორი მექანიზმის კვეთას. გავიხსენოთ თანამედროვე ტიპის რომანი: რასაკვირველია, ის ტალღაა (მას რამდენჯერმე ვუწოდე კიდეც ტალღა), მაგრამ ეს ტალღა მიედინება ლოკალურ ტრადიციათა ტოტებს შორის, რომლებიც მას არსებითად ცვლიან.

სწორედ ეს წარმოადგენს საფუძველს იმისთვის, რომ შრომა განაწილდეს ეროვნული ლიტერატურებისა და, მეორე მხრივ, მსოფლიო ლიტერატურის შემსწავლელ ლიტერატურათმცოდნეთა შორის: ეროვნული ლიტერატურა – მათთვის, ვინც ხეებს ხედავს, მსოფლიო ლიტერატურა კი მათთვის, ვინც ტალღებს ხედავს. შრომის განაწილება... და პრობლემა, რადგან ორივე მეტაფორის ფუნქციონირება არ ნიშნავს, რომ ორივე მათგანი ერთნაირი წარმატე-

ბით ფუნქციონირებს. კულტურული ისტორიის ნაყოფები ყოველთვის კომბინირებულია – მაგრამ ამ კომბინაციათა წარმომქმნელი რომელი მექანიზმია უფრო მნიშვნელოვანი? შიდა თუ გარე? ხე თუ ტალღა? საბედნიეროდ, შეუძლებელია, ერთხელ და სამუდამოდ გაიცეს პასუხი ამ კითხვაზე, რადგან ეს კამათი სჭირდებათ კომპარატივისტებს. ისინი ყოველთვის ზედმეტად მოკრძალებით, ზედმეტად თავაზიანად იქცეოდნენ ეროვნული ლიტერატურების გარემოცვაში: თითქოს ცალ-ცალკე არსებობდა ინგლისური, ამერიკული გერმანული ლიტერატურები, ხოლო მეზობლად თითქოს ერთგვარი პარალელური სამყარო იყო, სადაც კომპარატივისტები იკვლევდნენ ლიტერატურათა მეორე ერთობლიობას, ისე, რომ პირველისთვის ხელი არ შეეშალათ. არა, მსოფლიო ერთიანია და ლიტერატურებიც ერთიანია. ჩვენ, უბრალოდ, მათ სხვადასხვა კუთხიდან განვიხილავთ და კომპარატივისტებად ვიქცევით ძალზე მარტივი მიზეზის გამო: იმ რწმენის კარნახით, რომ ამგვარი თვალსაზრისი უმჯობესია, მეტი განმარტებითი ძალა აქვს, ტერმინოლოგიურად უფრო დახვეწილია, თავს არიდებს ამაზრზენ „ცალმხრიობასადა შეზღუდულობას“ . სულ ერთია, რასაც უნდა ნიშნავდეს ეს. მთავარი იდეა ისაა, რომ მსოფლიო ლიტერატურის შესასწავლად (და იმისთვის, რომ შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის კათედრებმა იარსებონ) არ არსებობს სხვა გამართლება, გარდა შემდეგისა: ესაა უსიამოვნებათა წყარო, მუდმივი ინტელექტუალური გამოწვევა ეროვნულ ლიტერატურათა – განსაკუთრებით, მცირე ლიტერატურათა – შესწავლისას. თუკი შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობა ასეთი არ იქნება, ის, საერთოდ, არ იარსებებს. არ იარსებებს! „ნუ მოიტყუებ თავს, – წერს სტენდალი თავისი საყვარელი გმირის შესახებ, – შენთვის შუალედური გზა არ არსებობს“. იგივე შეიძლება ითქვას ჩვენ შესახებაც.

თარგმნა **თამარ ლომიძემ.**

თარგმანი შესრულებულია შემდეგი წყაროდან:
ფრანკო მორეტი, დისტანციური კითხვა.
Moretti, Franco. Distant Reading. Verso, 2013.

თამარ პაიჭაძე
(საქართველო)

მოდერნისტული მეთოდოლოგიის კვალი პოსტმოდერნისტულ მსოფლმხედველობაში

https://doi.org/10.62119/sjn.26.2025.9541

მოდერნიზმის გასვლის პროცესი კულტურული ცხოვრების ასპარეზიდან გარკვეულწილად გაიწელა. მისი ზოგიერთი სხვადასხვა მიმართულება პოსტრეჟიმში წარსდგა რეციპიენტთა წინაშე. გასული საუკუნის ოციანი წლებიდან მოყოლებული სამოციანი წლების მიწურულამდე ამგვარი კულტურული ექსცესის არაერთგზისი შემთხვევა იყო სახეზე: ეს იყო პოსტ-სიმბოლიზმი (რუსეთსა და პოლონეთში), პოსტიმპრესიონიზმი (ამერიკასა და ავსტრიაში), პოსტფუტურიზმი (რუსეთსა და იაპონიაში) პოსტკუბიზმი (იტალიასა და რუსეთში) და სხვა. ამ „დაბრუნებათა“ მიზეზები არა მხოლოდ კონკრეტული კულტურის ან ქვეყნის კონკრეტული მიმდინარეობისადმი ცალსახად ჩამოყალიბებულ სპეციალიზაცია/პროფილურობაში უნდა ვეძიოთ, არამედ გარკვეულ მეთოდოლოგიურ კრიზისში, რამაც განაპირობა კიდეც ამგვარი ფორმალურ-მსოფლმხედველობრივი „მიჯაჭვულობა“.

ამ პროცესთა საბოლოო ჩანაცვლება ახალი კუტურულ-გამომსახველობითი ფორმატით მას შემდეგ დაიწყო, რაც პოსტმოდერნისტული ტენდენციები გამოჩნდა ხელოვნებაში, უპირველესად ლიტერატურაში.

ფაქტი, როგორც ასეთი ჩამოყალიბებულად დაახლოებით 1950-იანი წლებიდან იკვეთება. იმ დროიდან მოყოლებული პოსტმოდერნიზმის „მეთოდოლოგიური წაკითხვა“ და განმარტება დღევანდელ რეალობაშიც წარმოადგენს დისკუსიის საგანს და მისი განსაზღვრება არაცალსახაა.

ამის უპირველესი მიზეზი ხაზგასმული უჩარჩოობაა: მიმდინარეობა, რომელიც არ სცნობს საზღვრებს, არ სცნობს ვალდებულებებს და შესაბამისად, არც პასუხისმგებლობას ვინმეს წინაშე, ის სრულებით თავისუფალია მისსავე შექმნილ ახალ რეალობაში, სადაც ერთმანეთს გაუთანაბრდნენ ტრადიციული და თანამედროვე ღირებულებები. გაქრა ობიექტური ან „აბსოლუტური“ სტანდარტი, შესაბამისად ეთიკური ნორმები და ფასეულობები გემოვნების საგნად იქცა. პოსტმოდერნიზმში შემოსულმა რელატივიზმის ნიშნებმა ავტორს მისცა საშუალება გასულიყო თამაშიდან, შეექმნა ხელოვნების ნიმუში ისე, რომ არ ყოფილიყო წინამღვრის, მასწავლებლის როლში. პოსტმოდერნიზმი არ ემორ-

ჩილება არანაირ სტანდარტს, არ ჰყოფს ნაწარმოებებს ელიტურ და მასობრივ ხელოვნების ნიმუშებად, არ განასხვავებს დაბალ და მაღალ ჟანრებს, არამედ პირიქით, ორივე ჟანრი თავისთავად ერთმანეთს ისე ერწყმის, რომ საზოგადოების ყოველი წევრისთვის ხდება მისაღები.

„პოსტმოდერნიზმი შეიძლება ჩაითვალოს მოდერნიზმის იდეებისა და ღრებულებების საწინააღმდეგო რეაქციად, ისევე როგორც იმ პერიოდის აღწერა, რომელიც მოჰყვა მოდერნიზმის დომინირებას კულტურულ თეორიასა და პრაქტიკაში მეოცე საუკუნის პირველ და შუა ათწლეულებში. ეს ტერმინი ასოცირდება უნივერსალური ჭეშმარიტებისა და ობიექტური რეალობის ცნებების სკეპტიციზმთან, ირონიასთან და ფილოსოფიურ კრიტიკასთან“ (Вельш 1995: 119).

შედეგად ჩამოყალიბდა შეხედულება, რომ სახელდების მიუხედავად, პოსტმოდერნიზმმა არცთუ ბევრი ისესხა მოდერნისტული კლასიკიდან, თუმცა თუნდაც რეტროსპექტული და გარეფორმისმიერი მემკვიდრეობა მოდერნიზმისაგან მან, უდავოდ მოიღო. სხვადასხვა გეოგრაფიულ არეალში მისი მემკვიდრეობა რთულ და წინააღმდეგობრივ პოლიტიკურ და საზოგადოებრივ რეალობას და, ამასთანავე, ლიტერატურულ სივრცეში მიმდინარე გამოხატვის ფორმათა ძიების პროცესებს უკავშირდება.

რაში მდგომარეობს მათი წინააღმდეგობები? რატომ უყურებდა სკეპტიკურად პოსტმოდერნიზმი მოდერნისტულ იდეალიზმსა და პრინციპებს? ან რატომ არის პოსტმოდერნიზმისთვის შეუცნობელი მოდერნისტული ჭეშმარიტებები?

ფაქტია, მოდერნისტულმა კონტექსტმა ევროპულ ლიტერატურულ ცხოვრებაში აშკარად გამოკვეთა ოპოზიცია: მაღალი ლიტერატურა/მასობრივი ლიტერატურა; ანუ მკითხველთა ფართო წრეებში წარმატების მოპოვება, პრაქტიკულად არ გულისხმობდა, ხარისხიან, მაღალმხატვრულ ტექსტს, ამგვარი პოზიცია სამყაროს მოდერნისტული მსოფლაღქმის მომხრეთათვის ერთგვარი ამოსავალი იყო მოდერნიზმის მოწინააღმდეგეთა მხილებისთვისაც და ხელოვნების ისტორიაში მისი როლის ხაზგასასმელადაც. ამდენად, ერთმანეთს უპირისპირდებოდნენ ელიტარული და მასობრივი ლიტერატურები.

პოსტმოდერნიზმის პირველი ეტაპი ლიტერატურაში მაშინ დაიწყო, როცა ჯერ ისევ მუშაობდა მოდერნიზმის ტრადიციები; პოსტმოდერნისტული მეთოდოლოგიის ცნობილი ანალიტიკოსისის ვოლფგანგ ველშის თანახმად, „ადრეულ პოსტმოდერნიზმს ძნელად განასხვავებ მოდერნიზმისგან... ამდენად, პოსტმოდერნი – არ არის ანტიმოდერნი, რადგანაც ის თავის თავში მოიცავს მოდერნს“ (Вельш 1995: 127)

ამავე დროს, ე.წ. მაღალი და დაბალი ლიტერატურები ყოველთვის აქტიურ ურთიერთქმედებაში, ვიტყოდით ურთირთდაპირისპირებაში იყვნენ. ამიტომაც გერმანული პოსტმოდერნიზმის მკვლევარი უვე ვიტშტოკი კრიზისიდან გამოსავალს „ლიტერატურაში გასართობი, სახალისო ელემენტების გაზრდაში“ ხედავდა, ანუ „ავტორს ორიენტირება უნდა აეღო მკითხველთა სხვადასხვა ფენაზე... ლიტერატურული საშუალებებით მკითხველში უნდა გააჩინო ინტერესი და მიანიჭო მას სიამოვნება კითხვისგან“ (Wittstock 1955: 22).

ბუნებით ანტიავტორიტარული პოსტმოდერნიზმისთვის რომელიმე სტილი ან დეფინიცია არ ყოფილა ერთგვაროვანი. „პოსტმოდერნიზმი ჩვეულებრივ ითვლება ისეთი კულტურის ქმნილებად, რომელსაც არ გააჩნია აბსოლუტი, ზუსტი განსაზღვრებები ან საფუძვლები. მას ახასიათებს შეხედულებების პლურალიზმი და განსხვავებულობა“ (ბერეკაშვილი 2010). მან წაშალა განსხვავება მაღალ კულტურასა და მასობრივ კულტურას, ხელოვნებასა და ყოველდღიურობას შორის. თუ მოდერნისტული მიმდინარეობა ორიენტირებული იყო უფრო ელიტური ხელოვნების ნიმუშებისკენ, პოსტმოდერნიზმა შეცვალა მიდგომა და ინტერესი გამოავლინა მასობრივი კულტურის ნიმუშების მიმართ.

პოსტმოდერნიზმი თავისი დემონსტრაციული ბუნებით მოდერნიზმის წინააღმდეგ რეაქციას განასახიერებდა. მოდერნიზმი ზოგადად ემყარებოდა იდეალიზმს, ადამიანის ცხოვრებისა და საზოგადოების უტოპიურ ხედვას და პროგრესის რწმენას. ის ვარაუდობდა, რომ რელიგიის ან მეცნიერების მიერ ჩამოყალიბებული უნივერსალური საბოლოო პრინციპები ან ჭეშმარიტებები შეიძლება გამოყენებული ყოფილიყო რეალობის გასაგებად ან ასახსნელად. მოდერნისტი მხატვრები ექსპერიმენტებს ატარებდნენ უფრო ფორმაზე, ტექნიკასა და პროცესებზე, ვიდრე სუბიექტებზე ფოკუსირებაზე, თვლიდნენ, რომ მათ შეეძლოთ ეპოვათ გზა წმინდად თანამედროვე სამყაროს ასახვისთვის.

და თუკი მოდერნიზმი ემყარებოდა იდეალიზმს და გონიერებას, პოსტმოდერნიზმი დაიბადა სკეპტიციზმისა და გონების ეჭვის შედეგად. ის ეჭვქვეშ აყენებდა მოსაზრებას, რომ არსებობს უნივერსალური დარწმუნება ან ჭეშმარიტება. პოსტმოდერნული ხელოვნება ეყრდნობოდა მეოცე საუკუნის შუა და ბოლო პერიოდის ახალ „ფილოსოფიურ ინტერპრეტაციებს“ და ამტკიცებდა, რომ ინდივიდუალური გამოცდილება და სუბიექტური გამოცდილების ინტერპრეტაცია უფრო კონკრეტული იყო, ვიდრე აბსტრაქტული პრინციპები. მაშინ როცა მოდერნისტები მხარს უჭერდნენ თავიანთი მსოფლმხედველობრივი არჩევანის სიცხადესა და კონკრეტულ, მიზანმიმართულ გამოხატვას,

პოსტმოდერნიზმმა მოიცვა მნიშვნელობათა რთული და ხშირად წინააღმდეგობრივი შრეები.

პოსტმოდერნიზმა საკუთარი გულგრილი დამოკიდებულება ფასეულობებისა და ტრადიციების მიმართ გადაიტანა ლიტერატურაშიც, სადაც მოახერხა შეემუშავებინა საკუთარი მოდელი და მხატვრული-შემოქმედებითი რეფლექსიები. დეკონსტრუქციაში გაურკვევლობა-ორაზროვნებიდან, პასუხამდე მისასვლელად მკითხველს თავად უნდა ეპოვა სწორი გზა, რის ხელისშემშლელ ფაქტორს კი ფრაგმენტულობა, დეკანონიზაცია და ზედაპირულობა წარმოადგენდა.

როგორც აღვნიშნეთ, პოსტმოდერნიზმი შემოქმედებაში სრულად შლის ყოველგვარ საზღვრებს ფასეულობებს შორის, შესაბამისად ნაწარმოების წაკითხვისას ჩნდება გაურკვევლობის განცდა საკითხების მიმართ და მკითხველს კი უწევს, თავადვე იპოვოს პასუხი ფრაგმენტულ, დეკანონიზებულ და ზედაპირულ-ქაოტურ ტექსტში. გამოდის, რომ რეცეპიენტი ავტორთან ერთად ერთვება თამაშში და მან უნდა შეძლოს წარმოუდგენელის წარმოდგენა, რაშიც თავად მწერალი ეხმარება. პოსტმოდერნისტი მწერალი ცდილობს ზეგავლენა მოახდინოს მკითხველზე და მას სთავაზობს დამატებით რეფლექსიებს: ირონიას, პაროდიას, თამაშის პრინციპს, ფიქციას და ა.შ.

ერთი სიტყვით, პოსტმოდერნისტული ეტაპის დადგომისთანავე რეციპიენტის თვალწინ კარნავალი თამაშდებოდა. თანამედროვე ლიტერატურაში „ავტორის სიკვდილის“ პირისპირ დარჩნენ ტექსტი და მკითხველი, რაც გულისხმობდა იმას, რომ ავტორთან ერთად, მნიშვნელოვან როლს ითამაშებდა მკითხველი ტექსტის წარმართვაში. აქიდან გამომდინარე, პოსტმოდერნიზმმა ახალი ტიპის მკითხველი მოიწვია, რომლის ინტელექტზეც იქნებოდა დამოკიდებული ტექსტის აღქმა, დამატებით გაჩნდა ორმაგი კოდირების პრინციპიც. ამდენად, წარმოდგენები იცვლებოდა იმისდა მიხედვით, თუ რა სიმბოლური დატვირთვა მიეცემოდა ამა თუ იმ მოვლენას. შესაბამისად, პოსტმოდერნიზმა ახალი მახასიათებელიც შემოიტანა – სიმულაკრა (ასლი ორიგინალის გარეშე). ახლებურად გააზრებულმა მოვლენამ პოსტმოდერნისტულ ტექსტში სხვაგვარი სახე მიიღო, ხშირ შემთხვევაში ყველასათვის კარგად ნაცნობმა ტექსტმა თუ ისტორიებმა ინტერპრეტაცია განიცადეს. პოსტმოდერნისტ ავტორს საშუალება მიეცა თავად განესაზღვრა რამდენად მისაღებია ან მომგებიანი მისი ტექსტი საზოგადოებისთვის/მასკულტურისათვის.

ზემოთჩამოთვლილი პოსტმოდერნისტული „სავიზიტო ბარათებიდან“ გამომდინარე, ცალსახად გამოიკვეთა პოსტმოდერნისტული ნარატივის მოდერნისტული მახასიათებლებისაგან რადიკალურად გამიჯვნის ტენდენციებიც და მიზანმიმართული მცდელობაც.

იმთავითვე გამოკვეთილ აღნიშნულ თვისებებისა და ხაზგასმული ოპოზიციურობის მიუხედავად, პოსტმოდერნისტულმა მოდელმა დიდხანს ვერ დაძლია მოდერნიზმის ტრადიციები და ვერც მწერლისაგან მკითხველისათვის გაცხადებული ამოცანა გადაჭრა – მკითხველისთვის სასიამოვნო გაეხადა ნაწარმოებთან ურთიერთობა; რადგან იმ დროის თანამედროვე მკითხველთათვის არცთუ ბუნებრივი აღნოჩნდა ასეთი თვითშემოქმედებითი და ხისტი გამოწვევები თანაავტორის, თანაპერსონაჟის როლის მოსარგებად ფრიად წინააღმდეგობრივ პოსტმოდერნისტულ გარემოში.

პოსმოდერნიზმის ანალიტიკოსები (ველში, ლიოტარი, ვიტშტოკი) თვლიან, რომ ამის მიზეზები სხვადასხვა ქვეყნების ლიტერატურების განვითარების თავისებურებებში უნდა ვეძიოთ. მეორე მსოფლიო ომმა გარკვეულწილად დააგვიანა ახალი ტენდენციების განფენა და გაცნობიერება კულტურულ ცხოვრებაში და ომისშემდგომი პერიოდის მენტალურმა, მსოფლმხედველობრივმა და მორალურმა კრიზისმა სამყაროს აღქმის მოდერნისტული იდეის გახსენება და მისკენ კვლავ შეტრიალება განაპირობა.

მწერლობას კვლავ მოეთხოვებოდა სერიოზულობა, მორალიზმი, აზრისა და ღირსების გამყარება და არა გართობითი ხასიათი. ამდენად მოდერნიზმის შეწყვეტილი ქრონოლოგია თუ ტრადიცია კვლავ აღდგა, სახეზე იყო მოდერნიზმის პოსტ-ფაქტები, სხვადასხვა მიმართულებით, სხვადასხვა გეოგრაფიულ გარემოში.

მოდერნისტული თვალთახედვის ერთი პოზიცია ამგვარიც იყო: მწერალს აღიქვამენ როგორც წინასწარმეტყველს, რომელმაც მეტი იცის, მეტის ნახვის უნარით არის დაჯილდოვებული. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ მწერალი საშუალო დონის მოქალაქეზე მორალურად და სულიერად მაღლა უნდა მდგარიყო: „მწერალი კი არ უნდა დაეშვას მკითხველამდე, არამედ მკითხველი უნდა გაიზარდოს/ამაღლდეს ავტორამდე“ (Эко 2012)

შესაბამისად, გენიოსის კულტი, რომელიც მოდერნიზმის ნამსხვრევების ქვეშ დაიმარხა სახელოვნებო სივრცის ქვეცნობიერში ჯერ კიდევ ცოცხლობდა, ბოლომდე არ აღმოფხვრილიყო.

სალიტერატურო კრიტიკაში მოდერნისტული პერიოდის დასასრულისა და პოსტმოდერნისტული მოდელის დამკვიდრების ეტაპის იმ რამდენიმე მახასიათებელს გამოყოფენ, რომელიც ერთი მიმდინარეობიდან მეორეში გადავიდა და ორივე მიმდინარეობისათვის ფორმალურ ნიშნებად ჩამოყალიბდა:

• უნდა გაგრძელებულიყო საკუთარი იდენტობის ძიება – ახალი სუბიექტურობის იდეა, შესაბამისად კვლავ აქტუალური დარჩა ისეთი ფუნდამენტური კითხვები, როგორიცაა: ვინ ვარ მე, რას ვაკეთებ და საიდან მოვდივარ;

ამ პროცესს უკავშირდება ისტორიული წარსულის ხელახლა გადაფასება და დისკუსიაში მამათა თაობის გამოწვევა.

• ირონია და სიამოვნება – რადგან პოსტმოდერნისტული ნაწარმოების ძირითადი და გამოკვეთილი მისია მკითხველის გართობა იყო, ამდენად, ავტორები ხშირად მიმართავენ მოდერნისტული ტექსტისათვის ნაცნობ ირონიული და იუმორისტული ნარატივის ფორმებს; ამ მეთოდს - ახალ ტენდენციას მკითხველიც სიამოვნებით მიესალმა.

• ინტერტექსტუალობა – ლიტერატურაში მკვიდრდება პოსტმოდერნისტული თამაში ტრადიციული /კლასიკური ნიმუშებით, მითებითა და მოტივებით. პოსტმოდერნისტული ტექსტები გაჯერებულია ალუზიებით, რემინისცენციებით, რომლებიც ტრადიციული თხრობის სტილს, ცნობილ მოტივებსა თუ კულტურულ-ისტორიულ ცოდნას ალტერნატიული მხატვრული ფორმით წარმოაჩენს.

• ორმაგი კოდირება – პოსტმოდერნისტული ტექსტი, გამიზნული მკითხველის ფანტაზიისთვის, ინტეპრეტაციისათვის და ინტერესისთვის, რომელიც მიუხედავად იმისა, რომ პოსტმოდერნისტული გამომსახველობის ერთგვარ სავიზიტო ბარათად იქცა, ავანგარდისტული „დავიწყებული ძველის გახსენებასაც“ წარმოადგენდა.

პოსტმოდერნიზმის მოდერნიზმისგან მომდინარეობის თეორიებზე დროდადრო და არაერთგზის და უთითებდა სალიტერატურო კრიტიკა. ლ. ანდრეევის შენიშვნით, „პოსტმოდერნიზმი მოდერნიზმის შემდეგ არსებული მოვლენა“ იყო (Андреев 2000: 254); ვოლფგან ველშის აზრით, „პოსტმოდერნი – არ არის ანტიმოდერნი, რადგანაც ის თავის თავში მოიცავდა მოდერნს, თუმცა სხვა პარადიგმებთან ერთად, რომლებიდანაც არც ერთი არ არის პრივილიგირებული და თითეული მათგანი განუწყვეტელ კონკურენციაშია ერთმანეთთან, სწორედ მსგავს პლურალიზმში მდგომარეობს პოსტმოდერნიზმის თვისება“ (Вельш 1995: 127); იურგენ ხაბერმასის აზრით: „პოსტმოდერნიზმი მოდერნიზმის დაუსრულებელი პროექტია და ამასთანავე, სახეზეა ამ დროისათვის მოდერნიზმის „ღრმა კრიზისი“ (Хабермас 1992: 40); ჟან ლიოტარის მტკიცებით, კი „მოდერნის“ დასასრული წარმოადგენს თავის თავში ტრასცენდენტურ ილუზიას, რომელსაც გააჩნია ნოსტალგია ერთიანი, მთლიანისადმი“ (Лиотар 1994: 7).

„ყველა მკითხველისა და მწერლისთვის არის ცნობილი ის ფაქტი, რომ ჩვენ ლიტერატურული მოდერნიზმის სასიკვდილო ბრძოლისა და პოსტმოდერნიზმის სამშობიარო ტკივილების მომსწრენი ვართ. სპეციალური ლიტერატურა, რომელსაც პრეტენზია აქვს ატაროს „მოდერნიზმის“ სახელი და რომლის წარმატებული მსვლელობა პირველ მსოფლიო ომამდე ცოტა ხნით ადრე

დაიწყო და მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ ცოტა ხანში დასრულდა, დღეს უკვე მკვდარია. ეს კი ნიშნავს, რომ ის მიეკუთვნება ისტორიას და არა სინამდვილეს. რომანის ჟანრისთვის ეს ნიშნავს, რომ პრუსტის, ჯოისისა და მანის ეპოქამ ჩაიარა; ასეთივე მდგომარეობაში არიან ლირიკის ჟანრში თ. ს. ელიოტი და პოლ ვალერი". – ასე ახასიათებდა ამ ზღვარს ამერიკული ლიტერატურის კრიტიკოსი ლესლი ფიდლერი (Fiedler 1994: 14).

გასათვალისწინებელია ასევე იმდროინდელი ლიტერატურული ცხოვრების მსოფლმხედველობრივი სპექტრიც, რომლის მიხედვითაც მწერალთა ოთხი ჯგუფი გამოიყოფა:

- არამოდერნისტი ავტორები;
- გვიანი მოდერნიზმის ავტორები;
- ადრეული პოსტმოდერნიზმის ავტორები;
- უმაღლესი პოსტმოდერნიზმის ავტორები.

ამგვარ გადანაწილებას მხარს უჭერდა პოსტმოდერნისტული თეორიების გერმანელი მკვლევარი ვ. ბარნერი, რომელიც განასხვავებს ერთმანეთისგან როგორც გვიან მოდერნიზმსა და პოსტმოდერნიზმს, ასევე ადრეულ და უმაღლეს პოსტმოდერნიზმს (Barner 1994: 840).

ამ განწყობას ევროპელი კრიტიკოსებიც იზიარებდნენ (რ. ბაუმგარტი, რ. ჰერბერტი, ჟ. დერიდა, ვ. ველში) საერთო დამოკიდებულება ამგვარი იყო: ზოგადად, საბრძოლო ტონი ტიპურია – პოსტმოდერნიზმი თავის ადრეულ ფაზაში მოდერნიზმის მსგავსად, ტრადიციების წინააღმდეგ იყო მიმართული, ამავდროულად უპირისპირდებოდა ტრადიციულ, კლასიკურ მოდერნიზმს. აქ ერთგვარი წინააღმდეგობრივი პოზიციებიც ცნობიერდება: პოსტმოდერნიზმის თეორიული ბაზის მკვლევრები აკრიტიკებდნენ მათ, ვინც თანამედროვე ლიტერატურას მოდერნიზმის ლიტერატურული კრიტერიუმებით აფასებდა. „მათ, ვისაც პოსტმოდერნული ლიტერატურა ესმოდა, როგორც გამოტოვებული სივრცის ამოვსება (Close the gap), რომელიც მაღალ/ელიტარულ და ტრივიალურ კულტურებს შორის არსებობდა. რისი შედეგიც აუცილებლად იქნებოდა ე.წ. ღია სალიტერატურო სივრცე და გადაიკვეთებოდა სხვადასხვა ჟანრების საზღვრები (Cross the border), მათ შორის, მოდერნიზმის მიერ გარკვეულწილად არაღიარებულიც (მაგ: ვესტერნი, პორნო, მითოსი, კომიზმი და სხვ.)" (ნადარეიშვილი 2017: 34)

სამართლიანობა მოითხოვს აღინიშნოს, რომ ამერიკული პოსტმოდერნიზმის მიერ მოდერნიზმის გარდაცვლილად გამოცხადება ევროპულ ანალიტიკურ დიკურსებში არაცალსახად იქნა აღქმული, რადგან ევროპაში როგორც აღინიშნა მოდერნისტული მოდელი პოსტფორმატით არარერთ ქვეყანაში და სხვადასხვა ფორმით დაბრუნდა, ამდენად ამ ეტაპზე ის „ხელშეუხებელი"

დარჩა. მოდერნიზმის ჩარჩოებში რჩებოდნენ ცნობილი ევროპელი ავტორები – ჰაინრიხ ბიოლი, გიუნტერ გრასი, მაქს ფრიში...

ამ შემთხვევათა შორის უნდა დავასახელოთ პოსტსიმბოლისტური ტენდენციები ფრანგულ და რუსულ ლიტერატურაში (ანტონენ არტო, ალფრედ ჟარი, ვლადიმერ ნაბოკოვი, მიხეილ ბულგაკოვი, ოსიპ მანდელშტამი, საველი სენდეროვიჩი), გვიანი იმპრესიონიზმის გამოვლინებანი ასევე ფრანგულ და რუსულ ხელოვნებაში (გიორგი ადამოვიჩი, კაზიმირ მალევიჩი, ინოკენტი ანენსკი, პაბლო პიკასო...), პოსტექსპრესიონიზმი გერმანულ თუ ფრანგულ სახვით ხელოვნებაში (მარკ შაგალი, ჯორჯ გრიე, რენე მარგიტი, ფრანც კაფკა, ანდრეი მაიერნიკი...), ნეოფუტურიზმი იტალიურ, რუსულ და ფრანგულ შემოქმედებით სივრცეებში (ვივიან სობჩაკი, ფრანკო ბარადი, რენცო პიანო, ანდრეი საპოგოვი, ანდრეი ვოზნესენსკი, სიმონ გორდეევი, რობერტ როჟდესტვენსკი, სტეფანე კადაშნიკოვი).

ლიტერატურის ისტორიაში ეს მემკვიდრეობანი განსხვავებული ფორმებით გამოვლინდა, პროცესი მეოცე საუკუნის ოციანი წლებიდანვეა საცნაური და საუკუნის ბოლო ათწლეულებშიც გრძელდება. – მაშინ არავის მოსვლია აზრად მათი პოსტმოდერნისტებად გამოცხადება, მათ შემოქმედებას ერთმნიშვნელოვნად მოიაზრებდნენ გვიანი მოდერნიზმის გამოვლინებად.

ეს რეალობა მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ მწერლობაშიც საცნაურია, მეოცე საუკუნის მიმწუხრზე, „მოდერნიზმისაგან გამოთავისუფლებულ“ ქართულ მწერლობაში კვლავ გამოჩნდა ახალი ევროპული მეთოდოლოგიური მიმართულების, სამყაროს პოსტმოდერნისტული მსოფლაღქმის ანარეკლი, რომელსაც სულ რამდენიმე წელიწადში „მიეცა ფორმა“ და ახალ მხატვრულ დისკურსად იქცა. საქართველოს უახლეს ისტორიაში დამდგარმა „სხვა დრომ“ ფასეულობათა გადაფასებისა ლიტერატურულ პროცესშიც იჩინა თავი და შეხედულებათა და დამოკიდებულებათა ალტერნატივათა სპექტრიც გაფართოვდა და მოდერნისტული მემკვიდრეობის კულტურულ-ეთიკური კატეგორიების მოზაიკური და დინამიკური გააზრებაც განხორციელდა.

ჰენკ ჰარბერსის თანახმად, „ექსპერიმენტალური“ ლიტერატურის სივრცეში არსებულ ცალკეულ პოსტმოდერნისტულ ცდებს გამოკვეთილი სიახლოვე ჰქონდათ ავანგარდის ტრადიციასთან და ნაწილობრივ – ადრეული [ამერიკული] პოსტმოდერნიზმის გავლენის ქვეშაც იმყოფებოდნენ. ამასთან, ლიტერატურაში ეს საზღვრები „პოსტმოდერნისტულად“ სახელდებულ და „ექსპერიმენტალურად“ სახელდებულ ლიტერატურებს შორის თანაბარია“ (Harbers 1997: 53).

ეს საზღვრები ააშკარავებს,, თუ რამდენად არის დავალებული პოსტმოდერნისტული ლიტერატურა მოდერნისტული ლიტერატურისგან. პოსტმო-

დერნისტული შემოქმედებითი დისკურსი მოდერნიზმის წამყვან აზრებს ისე „ებმება“, როგორც ინოვაციასა და ექსპერიმენტს. ამავდროულად მიმართულია მოდერნიზმის უკვე ტრადიციად ქცეული ნორმების წინააღმდეგ.

მოდერნიზმმა თავისი ისტორიის წიგნი მეოცე საუკუნის მეორე ნახევარში საბოლოოდ დახურა, მაგრამ დატოვა კვალი, რომელიც კიდევ კარგა ხანს გაჰყვება მსოფლიო კულტურას, ხელოვნების სხვადასხვა დარგებს, მათ შორის, ლიტერატურას. სახეზეა არაერთი პრეცედენტი მოდერნისტული ფორმებისა და მიმდინარეობების პოსტგანახლებული ათვისებისა

ზემოაღნიშნულის გათვალისწინებით, პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის ადრეული ფაზა, ერთსა და იმავე დროს, მოდერნისტულიცაა და ანტიმოდერნისტულიც. ის მოდერნისტულია, რადგან მოდერნიზმის განსაზღვრულ პრინციპებს მისდევს და ანტიმოდერნისტულია, რადგან ხაზგასმულად ცდილობს გასული შემოქმედებითი ეპოქის დაძლევას და მიზანმიმართულად უპირისპირდება კლასიკური მოდერნიზმის მხატვრულ-შემოქმედებით პრინციპებს.

დამოწმებანი:

Andreev, Leonid. "Ot "zakata Evropy" k "kontsu istoriy" na granitsakh , zarubezhnaya literatura ot sredhivekov'ya do sovremennosti". M.: Nauka press. 2000. (Андреев, Леонид. "От «заката Европы» к «концу истории», – На границах. Зарубежная литература от средневековья до современности.. М.: Изд. «Наука», 2000)

Barner, W. "Eschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Erausgegeben": München, 1994.

Berek'ashvili, Tamar. "P'ost'modernizmi da masobrivi k'ult'ura": "Semiot'ik'a", 8. 2010 (ბერეკაშვილი თამარ. „პოსტმოდერნიზმი და მასობრივი კულტურა“; „სემიოტიკა“, 8, 2010) https://semioticsjournal.wordpress.com/2010/

Eko, Umberto. "Rol' chitatelya. Issledovaniya po semiotike teksta". Corpus (ACT). (Эко, Умберто. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. Corpus (ACT). https://www.litres.ru/umberto-eko/rol-chitatelya-issledovaniya-po-semiotiketeksta/chitatonlayn/page-7/

Fiedler L. A. "Überhaupt die Grenze, schliesst den Graben (1968), – Roman oder Leben? Post moderne in der deutsche Literatur": Hg. v. Uwe Wittstock. Leipzig. 1994

Habermas, J. "Modern – nezavershennyyi proekt": – " Voprosy filosofii" №4. 1992, pp. 40-52 (Хабермас. Ю. 1992. „Модерн – незавершенный проект“. Вопросы философии. №4. 1992, ст. 40-52.)

Harbers, "H Gibt es eine „postmoderne“ deutsche Literatur? Überlegungen zur Nützlichkeit eines Begriffs, – Literatur für Leser.": Hg. v. Keith Bullivant, Bernhard Spies. Nr. 1, Fran kfurt/M., 1997,

Lyotard J.F. "Otvet na vopros – chto takoe Postmodern? – na pytyakh postmodernizma" (Лиотар Ж-Ф.. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? – На путях постмодернизма) https://aperlov.narod.ru/texts05/lyotard.pdf Ad Marginem'93. M., 307-323. 1994.

Nadareishvili, Lana. "Ist'oriis mkhat'vruli k'ontseptsia p'ost'modernist'ul romanshi", PhD. Diss. SSU, 2017. (ნადარეიშვილი, ლანა. „ისტორიის მხატვრული კონცეფცია პოსტ-მოდერნისტულ რომანში", ფილოლოგიის დოქტორის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაცია. სსუ, 2017)

Wel'sch, W. "Postmodernism v isskustve i filosofii i ego otnoshenie k tekhnologicheskoy epokche – na putyakh postmodernizma" M "RAO" press. (Вельш В. 1995; "Постмодернизм в искусстве и философии и его отношение к технологической эпохе, – На путях постмодернизма. М, Изд. «РАО» 1995).

Wittstock U. "Leselust. Wie unterhaltsam ist die neue deutsche Literatur?" München, Luchterhand 1995.

Tamar Paichadze
(Georgia)

The Traces of Modernist Methodology in the Postmodernist Worldview

Summary

Key words: modernism, postmodernism, methodology, literature.

The process of leaving modernism from the arena of cultural life continued. Some of its directions appeared in the post-regime. From the twenties of the last century until the end of the sixties, this kind of cultural excess was seen many times. The reason for these "returns" was not the only uniquely established specialization/profile one specific culture or country to a specific current but also a certain methodological crisis, which led to such a formal-worldview attitude.

The final replacement of these processes with a new couture - expressive format began after postmodernist trends appeared in art, primarily in literature. Since then, the "methodological reading" and definition of postmodernism in today's reality is a subject of discussion, and its definition is not unambiguous.

It is a fact, that the modernist context in European literary life clearly outlined the opposition: high literature/mass literature; In other words, gaining success in the broad circles of readers practically did not mean high-quality, highly artistic text, such a position was a kind of starting point for the proponents of the modernist worldview and for exposing the opponents of modernism and for em-

phasizing its role in the history of art. Thus, elite and mass literatures faced each other.

Highlighted from the beginning despite the features and emphasized oppositionality, the postmodernist model could not overcome the traditions of modernism for a long time and could not solve the task announced by the writer to the reader - made it enjoyable for the reader relationship with the work of art; Because for modern readers of that time It was not natural such self-creative and rigid challenges, To adapt the role of co-author, co-character in a highly contradictory postmodernist environment.

As a result, the view was formed that, despite the names, modernist classics did not have a special influence on postmodernism, although it undoubtedly took from modernism at least a retrospective and external formal heritage. In different geographical areas, this heritage is connected with the complex and contradictory political and social reality, as well as with the processes of searching for forms of expression in the literary space.

And if modernism was based on idealism and reason, postmodernism was born as a result of skepticism and doubt of reason. It questioned the idea that there is a universal certainty or truth. Postmodern art relied on the new "philosophical interpretations" of the middle and late twentieth century and argued that individual experience and the interpretation of subjective experience were more concrete than abstract principles. Whereas when modernists advocated clarity and a concrete, purposeful expression of their worldview choices, postmodernism embraced complex and often contradictory layers of meaning.

Postmodernism transferred its indifferent attitude towards values and traditions to literature, where it managed to develop its own model and artistic-creative reflections. In deconstruction, in order to get from uncertainty-ambiguity to the answer, the reader had to find the right path himself, and the factors that hindered this were fragmentation, decanonization and superficiality.

Despite the aforementioned features and emphasized oppositionality, the postmodernist model could not overcome the traditions of modernism for a long time and could not solve the task set by the writer for the reader – to make the reader's relationship with the work pleasant for the reader; because for modern readers of that time, it was not natural to recognize such self-creative and rigid challenges to adapt to the role of co-author, co-character in a rather contradictory postmodernist environment.

Analysts of postmodernism (Wittstock, Welsch, Lyotard) believe that the reasons for this should be sought in the peculiarities of the development of the

literatures of different countries. World War II somewhat delayed the emergence and understanding of new trends in cultural life, and the mental, worldview and moral crisis of the post-war period led to a recall of the modernist idea of perception of the world and a return to it.

The literary process was still required to be moralistic, to reinforce thought and dignity, and not just to be entertaining. Thus, the interrupted chronology of modernism, if the tradition was revived, the post-facts of modernism appeared, in different directions, in different geographical environments.

These limits reveal how much commissioned Postmodernist literature from modernist literature. Postmodernist creative discourse is so tied to the leading ideas of modernism

as innovation and experimentation. At the same time, it is directed against the norms of modernism, which have already become a tradition.

In view of the above, the early phase of postmodernist literature is, at the same time, both modernist and anti-modernist. It is modernist because it follows the specific principles of modernism, and it is anti-modernist because it emphatically tries to overcome the past creative era and deliberately opposes the artistic-creative principles of classical modernism.

როსტომ ჩხეიძე
(საქართველო)

ნიკოლოზ ბარათაშვილი და დასავლური რომანტიზმი
(პოეტურ და ფილოსოფიურ აზრთა გადაკვეთანი)

https://doi.org/10.62119/sjn.26.2025.9542

ორიოდე სიტყვა წინასწარ

გარეგნულად მოწყვეტილიყო XIX საუკუნის საქართველო ევროპას და ისეთი შთაბეჭდილებაც რჩებოდა:

რუსეთი ევროპული საზოგადოებრივ-ლიტერატურული აზროვნების ნასუფრალით იკვებებოდა, საქართველო კი – სამეფოგაუქმებული და რუსეთის ორ გუბერნიად გადაქცეული – იმ ნასუფრალის ნასუფრალით.

ამ მწარე რეალობას ჩვეული დაურიდებლობით გამოთქვამდა მიხეილ ჯავახიშვილი რომანში „არსენა მარაბდელი“ (ჯავახიშვილი 1977:554).

რუსეთი ცხენით მისდევს ევროპას, ჩვენ კი თოკით მიგვათრევს და გვეუბნება, არ ჩამოვრჩეთო. ჩვენც დასისხლიანებული მივრბივართ და გვგონია, რუსი სიკეთეს გვიშვება.

ამ სიტყვებს კი ათქმევინებდა პერსონაჟად გადაქცეულ ალექსანდრე ორბელიანს, ერთ-ერთ მეთაურს 1832 წლის შეთქმულებისა, რომელიც თანამზრახველებთან ერთად შეძლებდა საქართველო – მიუხედავად სრულიად ჩამორთმეული სახელმწიფოებრივი უფლებებისა – გაეყვანა საერთაშორისო ასპარეზზე და ჩაერთო რომანტიკულ აჯანყებათა პროცესში ანუ ჩვენი შეთქმულებრივი მოძრაობა ექცია ერთ-ერთ რგოლად იმ ეროვნულ-გამათავისუფლებელი ჯაჭვისა, რომელშიც მონაწილეობდნენ:

იტალიელები, პოლონელები, ბელგიელები, ბალკანეთის ხალხები, რომ აღარაფერი ითქვას სამხრეთ ამერიკაში მიმდინარე ასეთივე საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ პროცესზე.

ამ აჯანყებათაგან ზოგი გამარჯვებით რომ დასრულდებოდა და ზოგიც მეამბოხეთა მარცხით, ეს უკვე მეორეხარისხოვანია ამ მოვლენის შესაფასებლად, ერთიან პანორამად რომ გადაიჭიმებოდა.

ამრიგად:

რომანტიკულ აჯანყებათა ეს სერია კიდევ ერთი დასტურია იმ ზოგადი კანონზომიერებისა, რაც ცხადყოფს, რომ:

ერთია საზოგადოებრივ თუ სახელოვნებო-ლიტერატურულ პროცესთა გარეგნული ცვლილებანი და მეორე – შინაგანი მდინარება, რამაც შესაძლოა

დაახლოვოს გარეგნულად სრულიად დაშორებული სახელმწიფოები თუ მხატვრული აზროვნებანი.

ამიტომაც წარმოდგება ქართული რომანტიზმი უშუალო განშტოებად დასავლური რომანტიკული მოძრაობისაც და აუცილებელ რგოლად ერთიანი რომანტიკული ჯაჭვისაც.

და ამიტომაცაა სავსებით მოსალოდნელი:

როდესაც კვლავ მოექცევა საქართველო დასავლურ წრეში და გახდება სრულფასოვანი მონაწილე ევროპული საზოგადოებრივ-პოლიტიკური და სახელოვნებო-ლიტერატურული პროცესებისა, რომანტიკული ეპოქის აღდგენისას დასავლელი მკვლევარები აუცილებლად გაიაზრებენ და განიხილავენ ქართველ რომანტიკოსთა ნაღვაწსაც არა განყენებულ მოვლენად, არამედ იმ ერთიანი რომანტიკული სულიერების განუყოფელ ნაწილად.

და საგანგებოდ დაინტერესდებიან ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლიტერატურული – როგორც პოეტური, ისე ეპისტოლური – მემკვიდრეობით, როგორც ქართული რომანტიკული სულის გამოვლენის მწვერვალისა.

ნიშანდობლივია, რომ:

ნიკოლოზ ბარათაშვილი აღმოჩნდებოდა 1832 წლის შეთქმულების პოეტური მესიტყვე, თუმც მისი უშუალო მონაწილე არა ყოფილა.

მისი ლიტერატურული მემკვიდრეობა ამოიზრდებოდა საქართველოს ტრაგიკული ბედისწერიდან – გამქრალი სახელმწიფოებრიობა ღრმა ტკივილით რომ განმსჭვალავდა პოეტს და ასაზრდოებდა მის მსოფლიო სევდასაც, თავგანწირვის უნარსაც და ნების იმ სიმტკიცესაც, რაც შექმნიდა და გამოჰკვეთდა მისი ლირიკული გმირის ბუმბერაზულ ხასიათს.

ეს ის ნიშნებია, რაც უმთავრესია რომანტიკული აზროვნებისა და სულიერებისათვის და ასე კანთიელად იჩენდა თავს დასავლელ რომანტიკოსთა მხატვრულ და ფილოსოფიურ ძიებებში.

მაგრამ ეს არ ყოფილა მხოლოდ სულიერი სიახლოვე.

საგულისხმოა, რომ:

ნიკოლოზ ბარათაშვილისათვის ნაცნობი გახლდათ დასავლური რომანტიკული აზროვნების – როგორც ფილოსოფიური, ისე მხატვრული – მონაპოვარნი და სულაც არ გამხდარა იძულებული, რომ:

რუსული რომანტიზმის ჩარჩოებში მოქცეულიყო.

შეეძლო პირველწყაროებში ზიარებოდა არაერთ დასავლურ პოეტურ და ფილოსოფიურ მიღწევას, და ამ მხრივ მისთვის მეგზური აღმოჩნდებოდა სოლომონ დოდაშვილი:

ერთ-ერთი მეთაური და იდეოლოგი 1832 წლის შეთქმულებისა და უაღრესად განსწავლული დასავლურ აზროვნებაში, რუსული თარგმანებისა და

ინტერპრეტაციების გარეშე რომ შეიმეცნებდა რომანტიკული აზროვნების ძირებსაც და მის უშუალო გამოვლინებებსაც.

ამ ზეგავლენას მოძღვრისა და მოწაფისა იმთავითვე დაინახავდნენ და კიდეც ასე განსაზღვრავდნენ ნიკოლოზ ბარათაშვილის, როგორც პოეტის, მოვლინებას:

სოლომონ დოდაშვილის გარეშე იგი ვერ იარსებებდაო.

იგულისხმებოდა ცხადია:

ამხელა სიმაღლეს ვერ მიაღწევდაო.

და ეს ზეგავლენა გამოვლინდებოდა იმ მეგზურობაშიც დასავლური პოეტურ-ფილოსოფიური აზროვნებისაკენ, პოეტს გუმანით ნაგრძნობს და შინაგანად განცდილს ევროპული უკეთესი ნიმუშების გაცნობა რომ განუმტკიცებდა.

ამიტომაც მისი სულიერი გადაკვეთანი დასავლელ პოეტებსა თუ ფილოსოფოსებთან ტიპოლოგიურზე გაცილებით მეტია.

და იმგვარ გავლენასაც აერიდებოდა, რაც თუნდაც ალექსანდრ პუშკინს აქცევდა ლორდ ბაირონის მიმბაძველად რუსულ ენობრივ სამოსელში.

რომანტიკულ ჩარჩოსა და... ჩარჩოს მიღმაც
(შეხმიანებანი ნოვალისთან და პოლ ვალერისთან)

დასავლეთში რომანტიზმი კლასიციზმთან დაპირისპირებასა და აშკარა ბრძოლაში უნდა ჩამოყალიბებულიყო.

საქართველოში კი აღმოსავლური ესთეტიკური გემოვნებისა და გავლენისაგან უნდა გამოხსნილიყო, დავით წერედიანი ამ თვალსაზრისის გამოთქმას ამ სიტყვებით რომ ამჯობინებდა:

რომანტიკოსებმა იმდროინდელი ქართული პოეზია ბაიათებისა და მუხამბაზების უღიმღამო და არაფრისმთქმელი აშიკ-ყარიბული ჩიხიდან გამოიყვანეს და ახალი თვალსაწიერი გაუხსნეს, მისცეს აზრი და მიმართულება, ღირსება შესძინეს, ერთი სიტყვით, სხვა სული შთაბერესო (წერედიანი 2005: 45).

ის, რაც კლასიცისტური კანონის დამსხვრევად გამოჩნდებოდა დასავლეთში, აღმოსავლური პოეტიკისაგან განდგომად უნდა მიგვეჩნია ჩვენს ქვეყანაში.

მიზანი ერთიდაიგივე გახლდათ.

ოღონდ როდესაც დავით წერედიანი მიზნის ერთგვარობას ახსენებდა და მიადევნებდა, რომ:

აგერ თუნდ გრიგოლ ორბელიანის მიმართებაც წარსულთან რომანტიკული განწყობილებებით გაჯერებულიყო, –

როგორ არ დაერთო თუ დაეზუსტებინა:

დასავლელი რომანტიკოსები წარსულისაკენ სამშობლოს დამოუკიდებლობაზე ფიქრით რომ არ მიქცეულიყვნენ, რაკიღა ეს პრობლემა მათ წინაშე არ იდგებოდა; და ამიტომაც გარდასულ ჟამში ქრისტიანულ-მისტიკურსა და ზღაპრულ-ირრეალურს დაეძებდნენ, ყოველივე იმას, რისთვისაც განმანათლებლურ ეპოქას ნავლი წაეფარებინა (წერედიანი 2005: 98) .

მიუხედავად ამისა, როგორ არ აღნიშნულიყო, რომ:

გრიგოლ-ორბელიანის სევდა-ნაღველი, განსაკუთრებით ბოლო ხანის შავნაღვლიანობა, განსაკუთრებით ენათესავებოდა მათსას.

და აქ მსჯელობაში უკვე უნდა შემოსულიყო ნიკოლოზ ბარათაშვილის სახებაც, იმ კუთხით რომ შეაპირისპირებდა პოეტი და მკვლევარი გრიგოლ ორბელიანთან:

ის მაინც უფრო ხორციელი, მიწიერი მუხტით აღვსილი შემოქმედი რომ გახლდათ და არ ატარებდა რომანტიზმის ისეთივე ძლიერ იმპულსს, როგორც მისი დისწული, რომელიც:

– არსებითად შიგნით, შინაგანი სამყაროსაკენ ჩაბრუნებული პიროვნება იყო და იგი ყველა შემთხვევაში მაინც რომანტიზმისაკენ იქნებოდა მიდრეკილი, ეპოქის საერთო სულისკვეთებას სულ სხვა მიმართულებაც რომ ჰქონოდა (წერედიანი 2005: 98).

შეფასების კრიტერიუმად არსებითად მიიჩნევდა:

რუსულ პოეზიასა და ევროპული ენებიდან რუსულად თარგმნილ ნიმუშებს, რომელნიც... რუსული პოეზიის დონესა და გემოვნებას უფრო გამოხატავდნენ, ვიდრე იმ პოეზისას, საიდან ითარგმნებოდნენ.

მაგრამ რაც უნდა ყოფილიყო:

გეზი ქართული კულტურისა საერთოდ და პოეზიისა კერძოდ დასავლეთისაკენ აღებულიყო!..

საქართველოს ისტორიულ მდგომარეობას ზურაბ კიკნაძე როგორ განსაზღვრავდა მეტაფორულად და:

აღმოსავლეთ-დასავლეთს შორის რხევის რიტმში მყოფად (კიკნაძე 2021: 92).

აღმოსავლური იქნებოდა ქრისტიანობის ის მიმართულება, რომელსაც საქართველო აირჩევდა თავის სარწმუნოებად და შეეცდებოდა მასზე დაემყნო თავისი ძველი კულტურა, რის ნაყოფადაც შეიქმნებოდა „ვეფხისტყაოსანი“.

მაგრამ ქრისტიანობის ხანაში საერო მწერლობა აღმოსავლური ყაიდისად წარმოდგებოდა, გამოხატული „ამირანდარეჯანიანსა“, „ყარამანიანსა“ თუ „რუსუდანიანში“...

ეს ტენდენციები რომ უნდა გაძლიერებულიყო კიდეც გვიან საუკუნეებში:

ქართული სული ფართოდ გაუღებდა კარს საფალავნო-სათავგადასავლო ჟანრს, რომელიც ისევდაისევ ირანული – ოღონდ ახალი – წარმომავლობისა გახლდათ.

და ჩვენს სახელმწიფოსა და მის საზოგადოებრივ-კულტურულ ყოფას დეკადანსის ხანა რომ დაუდგებოდა, ზურაბ კიკნაძეს როგორ შეიძლება შეეფასებინა დავით გურამიშვილის მწერლური ღვაწლი იმ არასახარბიელო პირობებში, თუ არა:

სასწაულად!..

სასწაულად რას მიიჩნევდა და:

სრულ შემობრუნებას დასავლეთისაკენ.

სრულ შემობრუნებად ითქმოდა, რაკიღა:

მის პოეზიაში აღმოსავლური ნასახიც არა ჩანდა.

და მიადევნებდა მკვლევარი:

როგორც არ ჩანდა არც ნიკოლოზ ბარათაშვილთან, რომლისგანაც უნდა დაწყებულიყო ახალი ქართული მწერლობა, უკვე საბოლოოდ ორიენტირებული დასავლეთისაკენო (კიკნაძე 2021: 93).

ეს მწერლური ღვაწლი ნიკოლოზ ბარათაშვილისა პავლე ინგოროყვას იმითაც უნდა გამოეკვეთა, რომ:

შეექმნა ციკლად „ახალი ქართული ლიტერატურის ფუძემდებელნი“, რომლის სათავეც სხვა რა შეიძლებოდა ყოფილიყო, თუ არა „მერანის“ შემოქმედისათვის მიძღვნილი მონოგრაფია (ინგოროყვა 1975).

გეზი ქართული კულტურისა საერთოდ და პოეზიისა კერძოდ დასავლეთისაკენ აღებულიყო!..

რითი უნდა გამოვლენილიყო ეს სულიერი ნათესაობა ნიკოლოზ ბარათაშვილისა ევროპელ რომანტიკოსებთან ყველაზე სახიერად?

ლევან ბრეგაძე მისი რომანტიზმის მარკერებს რომ ჩაუკვირდებოდა, უპირველესად იმ შეხედულებას უნდა დაჰყრდნობოდა, ვილჰელმ შმიდი ასე რომ წარმოაჩენდა რომანტიზმის თეორიისა და ცხოვრების ხელოვნებისათვის ფუძემდებლურ თვალსაზრისს, რომ:

– ინდივიდუუმსა და სამყაროს, ცხოვრებასა და ისტორიას ესაჭიროება პოლარობა, რომლის პოლუსებს შორისაც დენი მიედინება (ბრეგაძე 2023: 376).

დენს ამ კონტექსტში მეტაფორად კი არ გამოიყენებდა, არამედ იმ შინაარსით, იმ დროში რასაც გულისხმობდნენ:

მართლაც ელექტრობას, ნოვალისს ამ პოლუსებისათვის – გალვანსა და ვოლტაზე დაყრდნობით – პლუსი და მინუსი რომ უნდა დაერქმია.

ეს რას ნიშნავდა და:

არსებობის ნეგატიური მხარეები – სნეულება, შეშლილობა, სიკვდილი – უნდა გველიარებინა მეორე პოლუსად, რაკიღა ცხოვრების ხელოვნება იმას როდი გულისხმობდა, მათთვის თავი აგვერიდებინა.

დაე გაგვეთვალისწინებინა, რომ:

ისტორია მერყეობდა იდეალის დადებით პოლუსსა და ამ იდეალს მუდმივად ჩამორჩენილი რეალობის უარყოფით პოლუსებს შორის:

და რეალურისა და იდეალურის დაახლოების მცდელობა არასოდეს მთავრდებოდა მათი ურთიერთშერწყმით.

ამ ფონზე ძალდაუტანებლად ამოისახებოდა ნიკოლოზ ბარათაშვილის მონუმენტური ფიგურაც, როგორც ჭეშმარიტი რომანტიკოსისა, პოლაროებს შორის რომ ცხოვრობდა და ჰქმნიდა (ბრეგაძე 2023: 377).

ის პოლარობები:

ერთი მხრივ ყოვლად უბადრუკი გარემო, რომელშიც რიგით ჩინოვნიკად უწევდა ცხოვრება, და მეორე მხრივ მისი დიდი ნიჭიერება და მაღალი სულიერი ინტერესები, დიდწილად რომ განსაზღვრავდა მის ბედსაც და უბედობასაც, –

რაკიღა თვალსაჩინო გახლდათ, მათზე საგანგებოდ რატომღა შეჩერებულიყო, და ამჯობინებდა ისეთ პოლარობათა წარმოჩენას, შეუიარაღებელი თვალით ადვილად რომ ვერ დაინახავდი.

აგერ ნოვალისი ძლიერ რომ გატაცებულიყო რამდენიმე მეცნიერებით და ამავდროულად რელიგიური რწმენა ეგულებოდა უსასრულობაში გასაღწევ ღიობად, კარიბჭედ:

ნიკოლოზ ბარათაშვილისთვისაც მნიშვნელოვანი რომ იქნებოდა მეცნიერულ სამყაროში გზის გაგნებაც და ჩვეული ხატოვანებითაც ესწრაფოდა ტრანსცენდენტურ, მიუწვდომელ სივრცეში გაღწევასაც:

გულის-თქმა ჩემი შენს იქითა... ეძიებს სადგურს, ზენაართ სამყოფს, რომ დაშთოს იქ ამაოებაო (ბრეგაძე 2023: 381).

ხოლო რომანტიკოსისათვის უსასრულობაში გასაღწევ ღიობს, კარიბჭეს რელიგიური რწმენა რომ წარმოადგენდა, მეცნიერების საპირისპირო პოლუსი, ამ ღრმა რელიგიურობით გაჟღენთილიყო „ჩემი ლოცვა“.

სიყვარულის ნოვალისისეული გაგება მგრძნობელობისა და სულიერების პოლარობათა შორის რომ სახლობდა:

ნიკოლოზ ბარათაშვილისთვისაც სულიერი და ხორციელი სიყვარული ერთმანეთის გამაძლიერებელი პოლუსები და რომანტიკული ცხოვრების წინაპირობა გახლდათ, ლევან ბრეგაძის ამ დაკვირვებით რომ ბათილდებოდა კიტა აბაშიძის მტკიცება, თითქოსდა

„საყურის“ შემოქმედი სიყვარულის მხოლოდ ერთ პოლუსს – სულიერ მხარეს – ხედავდა, ხოლო სიყვარულის მგრძნობელობითი, სხეულებრივი შეგრძნების გამომხატველი სტრიქონები მასთან მხოლოდ შემთხვევით თუ იჩენდა თავს, როგორც არაარსებითი, უარსაყოფი მოვლენა (ბრეგაძე 2023: 385).

ჯანმრთელობისგანაც და სნეულებისგანაც რომანტიზმი იმას რომ გამოელოდა, ორივე მათგანის გამოყენება რომ შეიძლებოდა ინდივიდუუმისა და ცხოვრების კონსტრუირებისათვის:

ნიკოლოზ ბარათაშვილთან ამ ორ პოლუსსაც ძალდაუტანებლად უნდა ეჩინა თავი, მკვლევარი პოეტის ავადმყოფობის ჩინებულ ნაყოფად ამ ლექსს რომ მიიჩნევდა: „ჩინარი“.

ნოვალისის თვალთახედვით, სიკვდილის წყალობით რომ ძლიერდებოდა სიცოცხლე და სიკვდილი გახლდათ ჩვენი ცხოვრების მარომანტიზებელი პრინციპი:

ნიკოლოზ ბარათაშვილის დამოკიდებულება სიკვდილისადმი, როგორც ცხოვრების სწორედაც მარომანტიზებელი პრინციპისადმი, უნდა შემოენახა მიხეილ თუმანიშვილისადმი მიწერილი ბარათის იმ პასაჟს:

– სასაფლაო მშვენიერი გამოგონებაა; ის აუცილებელია, რათა მოკვდავი დროგამოშვებით იმაში თავის ცხოვრებას კითხულობდეს! (ბრეგაძე 2023: 388).

ძველ ეგვიპტელებს ამ მიზნით არა უშუალოდ სასაფლაო, არამედ... მიცვალებულის თავის ქალა ეგულებოდათ, მაშინ რომ შეიტანდნენ ხოლმე სუფრაზე, როდესაც ლხინი ეშხში შედიოდა და მოქეიფენი თავდავიწყებას ეძლეოდნენ...

ნოვალისისათვის რომანტიკული რომ გახლდათ სიზმრის შეფასება, როგორც ნორმალურობის საპირისპირო პოლუსისა და უცნობ სამყაროში გასაღწევი ღიობისა, და ხედავდა მის უზარმაზარ მნიშვნელობასაც ცხოვრების ხელოვნებისათვის, როგორც დამცავი საშუალებისა ყოფის მონოტონურობისა და ჩვეულებრივობის წინააღმდეგ:

ნიკოლოზ ბარათაშვილიც – მისი ბარათი რასაც ცხადყოფდა მაიკო ორბელიანთან – სერიოზულად ეკიდებოდა სიზმარს, ოცნებას კი, „ჩინარის“ შესაბამისი სტრიქონებისა არ იყოს, ამა სოფლისა ჭირთა დათმენისათვის აფარებდა თავს:

მოჰქრის ნიავი და შრიალითა არხევს ჩინარსა, და გადმოსცემენ სახიობასა, ტკბილის ოცნების დამამძინარსაო!.. ბრეგაძე 2023: 488).

ლევან ბრეგაძეს საგანგებოდ უნდა გამოერჩია რომანტიკული ირონიაც, არსებითად განსხვავებული ყოფითი ირონიისაგან, თვალსაჩინოებისათვის კი მოეხმო ლექსის „ფიქრნი მტკვრის პირას“ ბოლო ოთხ ტაეპში გამოთქმული

აზრი სოფლისათვის ზრუნვის აუცილებლობის თაობაზე, რაც პროპაგანდისტულ მოწოდებად კი არ უნდა აღგვექვა, არამედ:

სწორედაც რომანტიკული ირონიის გამოვლინებად.

ლექსში თემატიზებული ეკლესიასტური მოტივი:

ყოველივე ამაოაო, –

სოფლისათვის ზრუნვის მოტივს უნდა გაეწონასწორებინა, რაც ჩვენი ნებისაგან დამოუკიდებლად ხდებოდა, მარტო იმის გამო:

მაგრამ რადგანაც კაცნი გვქვიან, შვილნი სოფლისა, უნდა კიდეცა მივსდიოთ მას, გვესმას მშობლისა. არც კაცი ვარგა, რომ ცოცხალი მკვდარსა ემსგავსო, იყოს სოფელში და სოფლისთვის არა იზრუნვოსო.

ასე უნდა ეჩინა თავი აქაც ორ პოლუსს – თუმც ყოველივე ამაოა, მაინც რომ უნდა ვიზრუნოთ სოფლისათვის – რომელთა შორისაც მიმდინარეობდა ადამიანთა ცხოვრება.

მკვლევარი პარადოქსადაც რომ მოიხსენიებდა და ამავდროულად გარდუვალ რეალობადაც.

და აქვე მეტად საგულისხმო, ნიუანსობრივი დაზუსტება:

განსხვავებით ყოფითი ირონიისაგან, რომელშიც სუბიექტური მომენტი ჭარბობს ხოლმე, რომანტიკული ირონია ღრმა, ობიექტურ ირონიულად წარმოგვიდგებოდა და მისი ფესვები თვით სამყაროს ობიექტურ წინააღმდეგობაში უნდა გვეძია (ბრეგაძე 2023: 390).

ხოლო ნარკვევი უნდა დასრულებულიყო „ბედი ქართლისას“ პოლარობებით.

ლევან ბრეგაძე ეთანხმებოდა მტკიცებას კიტა აბაშიძისა, ვისაც ჩვენი სალიტერატურო კრიტიკის პატრიარქადაც რომ იხსენიებდა:

შეუძლებელი გახლდათ გამოგვეცნო, მეფე ერეკლესა და სოლომონ მსაჯულის კამათისას ვის მხარეს ამჯობინებდა ავტორი.

მაგრამ ვერ გაიზიარებდა მისეულ ახსნას, თითქოსდა ეს გარემოება:

პოემის რეალისტურ ხასიათს უკავშირდებოდეს, და საერთოდაც მისი ავტორი ყოფილიყოს რეალიზმის შემომღები ჩვენს პოეზიაში.

თავის მხრივ ამჯობინებდა ამგვარ განმარტებას:

სწორედაც ერთობ რომანტიკულია ის ამბავი, რომ ნიკოლოზ ბარათაშვილი ამ პერსონაჟთა თვალსაზრისების პოლარიზაციას ახდენს ისე, ორივე მხარეს მოეპოვება თავისი სიმართლეო.

პოემის მიხედვით – ჩაურთავდა: და სინამდვილეშიცო! – საქართველოს პოლიტიკური ცხოვრება მიმდინარეობდა დაძაბულობის იმ ველში, რომელიც წარმოქმნილიყო ორ პოლუსს, ორ რადიკალურად განსხვავებულ პოლიტიკურ შეხედულებას შორის.

მეფე ერეკლეს პოზიცია როგორ წარმოდგებოდა და:

ეხლა კი დროა, სოლომონ, რომა მშვიდობა ნახოს საქართველომა... მან საფარს ქვეშე მხოლოდ რუსეთის ამოიყაროს ჯავრი სპარსეთისო.

ხოლო სოლომონ მსაჯული და მისი მეუღლე სოფიო რა გზას ამჯობინებდნენ და:

მაგრამ შენ, მეფევ, ვინ მოგცა ნება სხვას განუბოძო შენს ყმათ ცხოვრება, მისდევდე შენსა გულისკვეთებას და უთრგუნვიდე თავისუფლებასო.

და კიდევ:

ესრეთ რას არგებს კაცსა დიდება, თუ მოაკლდება თავისუფლებაო?

მკვლევარი ყურადღებას მიაქცევდა, რომ:

ორივე ამ პოზიციას ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედებაში პოემის გარდა კიდევ ორი ლექსი უმაგრებდა მხარს.

მეფე ერეკლესას:

„საფლავი მეფის ირაკლისა“.

და სოლომონ მსაჯულისას და მისი მეუღლისას:

„სუმბული და მწირი“.

ამგვარ ვითარებას სრულ სიმეტრიად რომ მოიხსენიებდა და მიადევნებდა, რომ:

არარომანტიკულად ესახებოდა ასე დასმა საკითხისა:

ვის ემხრობოდა პოემაში ავტორი, მეფე ერეკლეს თუ მის მსაჯულს.

ისევე როგორც არარომანტიკული იქნებოდა შეკითხვა, ლექსში „ფიქრნი მტკვრის პირას“ თემატიზებული ორი პოზიციიდან რომელი გამოხატავდა ავტორის პოზიციას:

ყოველივეს ამაოება და წარმავალობა

თუ

სოფლისათვის ზრუნვის აუცილებლობა?

არც ის უნდა გვეკითხა, როდის იჩენდა ნიკოლოზ ბარათაშვილი მეტ გულწრფელობას:

როდესაც „მერანში“ ბობოქარ, თავგამეტებულ ცხოვრებას ესწრაფოდა

თუ

როდესაც ლექსში „ჩემი ლოცვა“ სიმშვიდესა და მოსვენებას ნატრობდა?

ეს კითხვები არ უნდა წამოჭრილიყო, რადგანაც:

რომანტიკული ცხოვრების ყაიდისთვისაც და რომანტიკული მხატვრული ტექსტების შესაქმნელადაც თუ რაიმე გახლდათ აუცილებელი:

სწორედაც პოლარობები (ბრეგაძე 2023: 391-392).

და სხვაგვარი ცხოვრება და სხვაგვარი შემოქმედება რომანტიკოსებს რომ არ აინტერესებდათ, ლევან ბრეგაძეს ნარკვევის ფინალურ აკორდადაც

უნდა შემოეშველებინა ვილჰელმ შმიდის სიტყვები, განზოგადებული მთელს რომანტიზმზე, ნიკოლოზ ბარათაშვილიც მთელი არსებით რომ შეთვისებოდა და მორგებოდა ამ სულისკვეთებასაც და ლიტერატურულ მიმდინარეობასაც.

ისიც – თავის ევროპელ სულიერ თანამოძმეთა მსგავსად – პოლაროზაში სიცოცხლის მტერს კი არა ხედავდა, არამედ სიცოცხლის პირობას.

იქ, სადაც პოლაროზა საკმარისი დოზით არა გვხვდებოდა?

საჭირო გახლდათ გაგვეძლიერებინა ის პოლარიზების ტექნიკის საშუალებით.

და ვისაც გვსურდა გვცოდნოდა:

თუ რას ნიშნავს, იყო რომანტიკული, –

უწინარეს ყოვლისა ამ პუნქტისათვის უნდა მიგვემართა და... განმაცვიფრებელ აღმოჩენებსაც მოვახდენდით (ბრეგაძე 2023: 392).

რომანტიზმი რომანტიზმად, პოლაროზაც პოლაროზად, მაგრამ:

დავით წერედიანს მაინცდამაინც არ ემეტებოდა ნიკოლოზ ბარათაშვილი ამ მიმდინარეობის ჩარჩოებში გამოსამწყვდევად, და ამიტომაც ამ ჩარჩოების მიღმა ეძიებდა მისი პოეზიის ღირსებებს:

„იზმებისათვის“ კი არ უნდა დაეთმო მეტი ყურადღება, არამედ მწერლის არსისათვის, არადა ნიკოლოზ ბარათაშვილი პირწმინდა რომანტიკოსად განიხილებოდა და ნაკლებად ხდებოდა წარმოჩენა მისი ინდივიდუალური თვისებებისა, –

და ამ მიმართულებით ძიებისას მსჯელობაში უნდა შემოეტანა პოლ ვალერის შედევრი „ზღვის სასაფლაო“, რომელიც:

ზუსტად იმეორებდა – ცხადია სულ სხვა ტონალობითა და მეტაფორისტიკით – ლექსის „ფიქრნი მტკვრის პირას“ სვლასა და აღნაგობას.

და ასევე ზუსტად უნდა განმეორებულიყო თვით მოულოდნელი დასკვნაც კი:

მაგრამ რადგანაც კაცნი გვქვიან, შვილნი სოფლისაო... –

რომელიც მთავარ სათქმელს თითქოსდა სრულიად ალოგიკურად ებმოდა.

ფრანგ მწერალს ქართული ენა რომ სცოდნოდა, ეჭვიც კი არ შეგვეპარებოდა:

ნიკოლოზ ბარათაშვილის ეს ლექსი უთუოდ წაკითხული ექნებოდაო.

ის კი არა, ლექსის „შემოღამება მთაწმინდაზედ“ ერთ მედიტაციურ პასაჟს პოლ ვალერის ჩავუთვლიდით პიწმინდად მითვისებულად (წერედიანი 2022: 175).

მეოცე საუკუნის მოდერნისტი პოეტი ლამის ასი წლისწინანდელი შემოქმედის თემატურ რკალში რომ იტრიალებდა, დავით წერედიანი ამაში დაინახავდა ქართველი პოეტის გაჭრას შემორკალური ჩარჩოებიდან და იმ სულიერ თანაზიარობად სულ სხვა დროის შემოქმედთან, აგერ პოლ ვალერის

ფიქრი და განცდა ასე ზუსტად რომ მოერგებოდა ქართველი თანამოკალმის შინაგან მისწრაფებებს...

და ერთხელ კიდევ დაადასტურებდა:

რომანტიზმი მიმდინარეობის იქითაც რომ განაგრძობს არსებობას და პოეტური სულის მარადიულ სწრაფვად გვევლინება, როგორც საწყისი დაუმცხრალი აღმაფრენისაც და ნების სიმტკიცე-შეუვალობისაც.

უნდა შეჩერებულიყო, გარინდებულიყო, თითქმის ხილვა, თითქმის რელიგიურ-მისტიკური ექსტაზი უნდა სწვეოდა „ზღვის სასაფლაოს“ ლირიკულ გმირს:

და აჰა, როცა მზეც შეჩერდა უფსკრულის თავზე, დრო ბრწყინვად იქცა და შეცნობად იქცა ზმანებაო.

„ფიქრნის“ ლირიკული გმირიც ამავე განცდა-განწყობილებებით უნდა აღვსილიყო, და მისი სიტყვების მიღმა:

და თვალნი რბიან შორად, შორად, ცის დასავალსაო...

ან:

მზერა ზეგარდმო სიმშვიდეზე დავანებულიო, –

სწორედ რელიგიურ-მისტიკური ექსტაზი რომ უნდა განგვეჭვრიტ (წერედიანი 2022: 176).

და ფიქრის ცადაწვდილობაც ამაო რომ უნდა აღმოჩენილიყო „ზღვის სასაფლაოს“ ლირიკული გმირისათვის, რაკიღა ზეცას მისი ექსტატიური ძღვენი არ მიეღო:

ძირს მოიკმება, იფანტება, ბრწყინვად გადადის, თვალშეუდგამი ეგულვება ზესთამიერიო.

„ფიქრნის“ ლირიკულ გმირსაც უნდა განეცადა ეს იმედგაცრუება, ზენართ სადგურს რომ ვერ ეწეოდა:

მაგრამ შენამდე ვერ მოაღწევენ და ჰაერშივე განიბნევიანო.

და ისევ შეჩერება, ისევ გარინდება რომ წამოეწეოდა ორივე ლექსის ლირიკულ გმირს, ეს უკვე მიღმიერთან ილუზური შერწყმის გარინდება კი აღარ იქნებოდა, არამედ ამჯერად:

სიკვდილის უძრაობა.

ამიტომაც უნდა გამორკვეულიყო ფიქრებიდან ნიკოლოზ ბარათაშვილიც:

მაგრამ რადგანაც კაცნი გვქვიან, შვილნი სოფლისაო.

და პოლ ვალერიც გამორკვეულიყო:

არამცდაარამც! ზეწამოვდგეთ! გზა გავჭრათ ხვალისო!.. (წერედიანი 2022: 178).

და წუთისოფელს უნდა შებმოდა ქართული ლექსის ლირიკული გმირი:

არც კაცი ვარგა, რომ ცოცხალი მკვდარსა ემსგავსოსო.

და ფრანგული ლექსის ლირიკულ გმირსაც ეს და მხოლოდ ეს გზა უნდა ემჯობინებინა,ჩაბმულს ამა სოფლის მღელვარებასა და ორომტრიალში.

ცხოვრება ვცადოთ, ქარი ადგა, ნუ ვზრახავთ ნურასო!.. (წერედიანი 2022: 178).

შორეულ თანამოძმედ ჯაკომო ლეოპარდი

ჯაკომო ლეოპარდის პოეტური ნააზრევი ნიკოლოზ ბარათაშვილს არ ეცოდინებოდა, და შესაძლოა მისი სახელიც არა სმენოდა.

და მაინც:

გურამ ასათიანს ისინი შორეულ თანამოძმეებად უნდა მოეხსენიებინა, რაკიღა არ ეეჭვებოდა მათი სულიერი სიახლოვე (ასათიანი 2002: 240).

ჯაკომო ლეოპარდის მსოფლიო სევდას საფუძვლად უნდა დასდებოდა ეროვნული კაეშანი, მშვენიერი იტალიის დამხობითა და დამცირებით გამოწვეული დარდი.

და ორივე შემოქმედის ეპისტოლური მემკვიდრეობის მსგავსებასაც დაინახავდა, რადგანაც:

იტალიელი პოეტის ბარათები, ქართველი პოეტის პირადი წერილებისა არ იყოს, აღვსილიყო დაობლებული, უთვისტომო სულის ჩივილით, მოქმედების ფართო სარბიელისა და სახელის მოპოვების სურვილით, რასაც მარტოდენ ჭაბუკური პატივმოყვარეობა სულაც არ უნდა გამოემჟღავნებინა.

და მშობლიური რეკანატი მასაც „გონებისა და გულისათვის უსარგებლო ქალაქად“ წარმოუდგებოდა, თანამემამულეთა მოქმედებაში კი უმთავრესად ზრახვის სიმდაბლე და სულიერი უმწეობა უნდა დაენახა (ასათიანი 2002: 241).

საყოველთაო აპათიით, თავისი დროის „უჟამურობით“ გულმოკლული ქართველი პოეტი რომ დაწერდა:

> დამქროლა ქარმან სასტიკმან, თან წარმიტანა ყვავილი,
> მაცხოვლებელი სიცოცხლის, სუნელებითა აღვსილი!
> იგი ნიადაგ ციურთა ცვართაგან იყო ნამილი;
> დრომ უჟამურმან ამ ცრემლით შესვარა მისი ადგილი!

დაახლოებით ასეთივე შინაარსის პოეტური სახეები უნდა ეპოვნა გურამ ასათიანს ლეოპარდისეულ მტკივნეულ განცდაში თანადროული იტალიის უღიმღამო სინამდვილისა, პწკარედულ თარგმანში ასე რომ გადმოვიდოდა:

... რაღა დაგვშთენია
ახლა, ოდეს ფოთლები მიმოიფანტა?
ჩვენთვის სამყაროს სიღარიბე გახდა ხილული:
და ყველაფერი ქაოსია სამყაროში – წუხილის გარდა.

ყურადღებას მიაქცევდა იმ გარემოებასაც მკვლევარი:

კათოლიკურ ოჯახში გაზრდილი პოეტი, „ვპოვე ტაძრის“ შემქმნელის მსგავსად, მეტად ადრე რომ იგრძნობდა ქრისტიანობის მრავალსაუკუნოვან იდეალთა დამხობას და, ამ შემზარავი სურათით შეძრწუნებული, შეეცდებოდა ახალი რწმენისათვის ეზიარებინა თავისი მწუხარე სული.

იტალიისადმი მიძღვნილ ელეგიაში ლეოპარდს თავისი მშობელი ქვეყანა როგორ უნდა წარმოედგინა და:

პატივახდილ, უსასოოდ მიტოვებულ მგლოვიარე ქალად, ოდესღაც ამ მშვენიერ ბანოვანს ამჟამადფ არავინ რომ არ სცემდა ნუგეშს, არავინ ცდილობდა მისი შებღალული სახელის დაცვას, რადგანაც მისი უგუნური შვილები სხვა მხარეს იბრძოდნენ და სხვა კერპებისათვის სწირავდნენ სიცოცხლეს.

და უკმაყოფილება არსებული რეალობით, სამყაროს საბედისწერო მოუწესრიგებლობით მძაფრი პროტესტის გრძნობას რომ დაბადებდა ლეოპარდში, როგორც დაწყევლილი ქვეყნის შვილში, კიდეც ასე უნდა მიემართა გულგრილი ბუნებისათვის:

რატომ არ გვაძლევ, რასაც გვიქადდი? რაზედ აცრუებ შენს პირმშოთა ყმაწვილურ რწმენასო?...

ერთადერთ ხსნას, დაქანცულ სულთა ერთადერთ მყუდრო სადგურს „მოკვდავთ ენაზე გამოუთქმელ“ იდუმალ განცდებში, პირველი, უცოდველი სიყვარულის მოგონებაში რომ ხედავდა ლეოპარდი, სხვა ყველაფერს კი ამაოებად მიიჩნევდა: დიდებასაც, პატივსაც, სახელზე ზრუნვასაც – რაკიღა ადამიანის ყველა იმედისაგან მხოლოდღა სიკვდილი და არარაობა რჩებოდა, –

გურამ ასათიანს როგორ არ აღენიშნა, რომ:

იტალიელ და ქართველ პოეტთა სულიერი ნათესაობა თითქმის ერთნაირი გზით წარმართულიყო (ასათიანი 2002: 242).

ოღონდ ამასაც დასძენდა ხატოვნად:

მათი ხომალდის აფრებს ერთი ქარი სწეწდა... და მაინც საბოლოოდ ისინი სრულიად სხვადასხვა ნაპირებს მიადგნენო.

იტალიელ პოეტს მთელი თავისი მსოფლმხედველობრივი ძიების შედეგი უნდა გამოეხატა ლექსში „აზიელი მწყემსის ღამეული სიმღერა“, ამ ნაწარმოების მხატვრულ შინაარსში, სახეთა თავისებურ გააზრებაში, რიტმში, კომპოზიციურ აღნაგობაში მკვლევარს საკვირველი მსგავსება რომ უნდა შეემჩნია ნიკოლოზ ბარათაშვილის „მერანთან“.

ოღონდ ეს – მხოლოდ გარკვეულ მომენტამდე.

ზოგადი ქარგა ამ ლექსისა ასე უნდა გადმოცემულიყო:

ჭაღარა, სნეული ბერიკაცი, სამოსშემოფლეთილი და ფეხშიშველი, მძიმე ტვირთით წელში გადრეკილი მიჰქროდა მთებსა და ველებზე, სიპ კლდეებსა და უდაბნოში, ქარსა და გრიგალში, ხვატსა და ყინვაში, მიჰქროდა სუნთქვაშეკრული, გადადიოდა ნაკადებსა და ჭაობებზე; ეცემოდა, დგებოდა, მაინც მიჰქროდა დაუზოგავად, სულმოუთქმელად და არ ეცოდინებოდა, თუ რა იყო სიმშვიდე, ჩამოფლეთილს, დასისხლიანებულს რომ უნდა მიეღწია და მისულიყო შემზარავ, უძირო უფსკრულთან, რათა იქ გადაშვებულიყო და სამუდამოდ მოესვენა.

და მკვლევარის დაკვირვებით:

ასეთი უნდა ყოფილიყო სასრული წერტილი ჯაკომო ლეოპარდის მსოფლგაგების რთული და მტკივნეული ევოლუციისა.

ასეთი მწარე განაჩენი უნდა გამოეტანა ადამიანისათვის, ადამიანური ცხოვრების აზრისა და მიზნისათვის.

ეროვნულ მწუხარებას იტალიელი პოეტის შემოქმედებაში საბოლოოდ უნდა გამოეწვია ყოველგვარი მოქმედების, ღვწის, ბრძოლის უარყოფა და უკიდურესობამდე მიწევნილი ფილოსოფიური სკეპტიციზმი (ასათიანი 2002: 243).

და როგორ არ გამოეთქვა გაკვირვება გურამ ასათიანს:

როგორ ყოფნოდა მეორე, მეტად თუ არა, ყოველ შემთხვევაში არანაკლებ უბედური ქვეყნის შვილს, ლეოპარდის უმცროს თანამედროვეს, მასავით ადრე დაღონებულ უიღბლო ჭაბუკს სულიერი სიმტკიცე და მისნური შორსმჭვრეტელობა, რათა თავისი დროის ყველა სასოწარმკვეთი მარცხი, ყველა გაცრუებული მოლოდინი ადამიანის მომავალი გამარჯვების, მისი სულისა და გონების, მისი დაუთრგუნველი რწმენის სამერმისო ზეიმის საწინდრად წარმოედგინა!.. (ასათიანი 2002: 243).

და კიდეც უნდა დაგვირგვინებულიყო ჯაკომო ლეოპარდისა და ნიკოლოზ ბარათაშვილის პიროვნულ და შემოქმედებით ბუნებათა შედარების ეს ზოგადი მონახაზი „მერანისადმი“ აღვლენილი დითირამბით, ქართული პოეზიის ისეთივე მაღალ მწვერვალად რომ მოიხსენიებოდა, როგორც „ვეფხისტყაოსანი“ შოთა რუსთველისა:

თუ ამ პოემაში თავისი სრულქმნილი გამოხატულება ეპოვნა კლასიკურ ეპიკურ აზროვნებას, „მერანი“ რომანტიკული პოეზიისათვის ნიშანდობლივი ლირიკული თვითგამოხატვის უბრწყინვალეს ნიმუშად წარმოდგებოდა (ასათიანი 2002: 243).

სოლომონ დოდაშვილი – მეგზურად დასავლურ სამყაროში

ზაქარია ჭიჭინაძე ეპოქის სულში ჩახედვას რომ შეეცდებოდა, მის საერთო სულისკვეთებას ამგვარად ამოიტანდა ზედაპირზე:

რაც ქართული ახალი ძალა და მწერლობა აღორძინდა, მას შემდეგ ყოველი პატიოსანი ქართველი მწერლის ერთ უმაღლეს კანონმდებლობით ვალდებულებას საქართველოს სიყვარულის შესახები ღაღადება შეადგენდაო.

– იმ დროების ზოგიერთ პირების მეოხებით და ნამეტურ სოლომონ დოდაშვილის, საქმე ისე წავიდა, რომ იმ დროში ერთბ ბევრს აღებეჭდა გულში საქართველოსადმი პატივისცემა და სიყვარული.

ნამეტურ სოლომონ დოდაშვილისო...

ინტელექტუალური წინამძღოლი ვინც შექმნილიყო – სულ უფრო თვალსაჩინოდ დასტურდებოდა მისი ზეგავლენა საზოგადოებრივ პროცესებზე.

ამაოდ არ მოელოდნენ მის დაბრუნებას სასოებითა და იმედოვნებით.

ტყუილუბრალოდ არ იქუხებდა მაშინ ტფილისი, ისეთ დახვედრას რომ მოუწყობდნენ სასულიერო პირის შვილსა და გლეხკაცთა შთამომავალს, უფლისწული გეგონებოდათ.

და მისი გამოჩენა იმ პირობებში მაინც განსაკუთრებულ მნიშვნელობას შეიძენდა, როდესაც:

– უკვე დაარსებული იყო ის სენი და თავმოწონება, რომელსაც ქართველების „გმირობის ხანა“ ეწოდება, როდესაც ჩვენმა მამებმა დაივიწყეს თავიანთი თავი და დაგვივიწყეს ჩვენც.

ზაქარია ჭიჭინაძე ამ განწყობილებას ახსნიდა იმ დაუსრულებელი ბრძოლითა და ტანჯვით, რომელიც დაგვქანცავდა, გაგვაგულგრილებდა და სასტიკად აღმოკვეთდა ჩვენში მისწრაფებასა და მიდრეკილებას კეთილი მხარეებისადმი. სწორედ ამ მიზეზით დაეცემოდა სახელმწიფოებრიობადაკარგული ქართველთა აზროვნება 20-იან წლებში იმდენად, რომ მათში თავიანთი პატივისცემის სხივები სრულიად ამოიკვეთებოდა.

აქა-იქ თითო-ოროლა კეთილსინდისიანი პირი რომ ჩნდებოდა ჩვენდა ნუგეშად?

– მაგრამ მათი რიცხვი ერთობ მცირე იყო და ესენი საითაც მიდიოდნენ, იქითვე იქცეოდნენ. გულგატეხილნი, ესენიც სამუდამოთ ესალმებოდნენ და ეთხოვებოდნენ თავიანთ დედაჰაზრებს და მიმართვას. ამათმა ასეთმა გულგრილობამ ბევრნაირათ იმოქმედა ჩვენს ერზე. ამათ გულაყრის და აცრუვების მიზეზები გახლდათ, რომ ჩვენი ერი არამცთუ თავის სიტყვა „მე“-თი დავარდა და დაუძლურდა, არამედ ეკონომიურათაც, ქართველობით და „ჩვენობითაც“.

ამ გაგულგრილებულ, იმედჩამქრალ გარემოში უნდა ამომართულიყო სოლომონ დოდაშვილი, ყმაწვილებსაც რომ თავის გარშემო მოუყრიდა თავს და შეეცდებოდა მათ გულში აეღორძინებინა საქართველოს სიყვარული.

იმის საქმე და ლაპარაკი, რა გასაკვირია, ერთთავად ეს რომ ყოფილიყო!..

და ყველასთვის დაბეჯითებით რომ გაემეორებინა: ყმაწვილებო, თვალები გაახილეთ, განათლება მიიღეთ და წინ წადითო.

ზოგს მწიგნობრობის სიყვარულით მსჭვალავდა.

ზოგს სათარგმნ წერილებს აძლევდა და თვალყურს მიადევნებდა თარგმნის პროცესს.

ზოგს ორატორობაში წვრთნიდა.

ყველას შესაფერის საქმეს მოუნახავდა.

ამ ყოველივეს იმ დროს ერთობ დიდი შრომა რომ ესაჭიროებოდა?

სხვაგვარად ანკი როგორ იქნებოდა:

– ამ დროის ქართველობა მეტათ იყო წამხდარი. აქ აღარც ქართველობა იყო, აღარც კაცი და აღარც კაცური საქმე.

საბედნიეროდ:

სოლომონ დოდაშვილი და მისი თანამგრძნობელნი ამ ცარიელობას სასტიკათ აღუდგებოდნენ წინ და საქმეს სულ სხვანაირად დაატრიალებდნენ.

დიდი გარდატეხის წინაშე დადგებოდა საზოგადოება, იმ სულიერი ფერისცვალებისა, ყოველი მისიონერის მოღვაწეობა რისთვისაც მოწოდებულა.

ნაყოფი გამოელო სოლომონის ჩაბმას საზოგადოებრივ ყოფაში, ყოველ მხარეს მიმოწყდომას:

– ამათ აღადგინეს აქ ცოცხალ ჰაზრები, ქართული მწერლობა და ქართველობის ცნობა და პატივისცემა. ამათმა მეცადინეობამ ერთობ მალე გაიდგა ფესვი, მთელს საქართველოში მოიფინა და აქ მრავალთ ქართველთ დაიწყეს მეცადინეობა და დრტვინვა როგორათაც თავიანთ ქვეყანაზე, ისევე ქართულს მწერლობაზე და სხვანი.

არამარტო თავისზე უფროსებსა და თანატოლებს ამოიყენებდა გვერდით სოლომონი, დაკარგულ იმედებს რომ აპოვნინებდათ და გამქრალ ოცნებებს ფრთებს გაუმრთელებდა, არამედ ყმაწვილკაცებსაც მალევე აქცევდა სხვათა მწვრთნელებად, დიდ საქმეთათვისაც რომ შეაგულიანებდათ:

დიდმიტრი ყიფიანსა თუ გიორგი ერისთავს, ვახტანგ ორბელიანსა თუ ნიკოლოზ ბარათაშვილს...

* * *

იონა ხელაშვილი ხშირად უზიარებდა სოლომონს თავის რჩევას, თუ როგორი უნდა ყოფილიყო მასწავლებელი, როგორ უნდა გაღრმავებულიყო მოწაფეთა ცოდნა, რა მნიშვნელობა ჰქონდა ასაკს მოსწავლისათვის...

ბარათიდან ბარათში გადმოდიოდა ეს რჩევები და სოლომონი არამცთუ გაბეზრებულიყო, ცნობისწადილით მოელოდა მოძღვრის ახალ და ახალ დარიგებას და თვითონაც სთხოვდა: ნუ მომაკლებთ რჩევებსო, – რათა მკვიდრ ნიადაგზე ამოეშენებინა უმტკიცესი და უსაიმედოესი საფუძველი კეთილმდგომარეობისა ყოვლის საზოგადოებისა.

ქართული ენა და ქართული სიტყვიერება – ესეც ორი მტკიცე საყრდენ-საბჯენი ყმაწვილთა განათლება-განვითარებისათვის, რასაც გარდუვალად უნდა მოჰყოლოდა დიდი ძვრები და ცვლილებანი საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, თანდათან თვალნათლივ რომ უნდა დატყობოდა ქართველობას.

– წარმატებანი ენისა და სიტყვიერებისანი მოწმობენ აღმატებასა ერისასა.

„ლოგიკაში“ იმასაც რომ ირწმუნებოდა:

მეტყველება და აზროვნება შეერთებული უნდა იყოს განუყრელი კავშირითო.

ის, რაც „ლოგიკურ მეთოდოლოგიაში“ საგანგებოდ აღენიშნა, მისთვის, ცხადია, მარტოდენ თეორიული წანამძღვარი არ გახლდათ და უშუალოდ მოემარჯვებინა გიმნაზიელებთან და მათაც შთააგონებდა, რომ:

მეთოდურად ჩვენ მაშინ ვაზროვნებდით, როდესაც ჩვენს აზრებს წესების მიხედვით ვაერთებდით.

აზროვნების ამ სტილს კი რა უპირისპირდებოდა?

რა და:

არამეთოდური აზროვნება.

ვინც მეთოდურად აზროვნებდა, მას შეეძლო ესწავლებინა თავისი აზრები სისტემატურად, ანუ: წესების მიხედვით; და ასეთ სწავლებას ერქვა სისტემატური სწავლება. ხოლო თუკი ვინმე რომელიმე მეცნიერების მხოლოდ ცალკეულ ნაწილებს ასწავლიდა, მაშინ სწავლებას, გადმოცემას აზრებისა ეწოდებოდა ნაწყვეტ-ნაწყვეტი სწავლება.

თუ ეს ნაწილები გონებაში ლაგდებოდა წესრიგზე (სისტემატურად), მაშინ ეს სწავლება მოიხსენიებოდა როგორც აფორისტიკული.

როგორ ადვილდებოდა ეს ყოველივე, როდესაც ნაბიჯ-ნაბიჯ მიჰყვებოდა სოლომონ დოდაშვილი ყმაწვილთა გონების წვრთნას და აღამაღლებდა და აღამაღლებდა მამულის სიყვარულით.

გაშლით კი ყველგან უნდა გაშლილიყო სწავლა, ყველა ქალაქში, განსაკუთრებით კი მაინც სიღნაღში, რადგან იონა ხელაშვილიც ამას აფრთხილებდა:

მანდ ლეკნი ახლოს არიანო.

ელიზბარ ერისთავს ერთხელაც რომ გაეშალა სადილი და ალექსანდრე და ვახტანგ ორბელიანები მიეწვია, გიორგი ერისთავი, სოლომონ დოდაშვილი, დიმიტრი ყიფიანი, ზაალ ავთანდილაშვილი, სოლომონ რაზმაძე, იოსებ მამაცაშვილი, თავისი ძმა დიმიტრი ხომ თავისთავად, მაშინაც ილაპარაკებდნენ სასწავლებელთა სიმცირეზე საქართველოში და კიდევ იმაზე, რომ ჩვენი ახალგაზრდობის წარმატებით და სწრაფად განათლებისათვის აუცილებელი იყო მთავრობას ტფილისში დაეარსებინა უნივერსიტეტი, სამხედრო კორპუსები და სხვა სასწავლებლები.

* * *

იმანუილ კანტს არც პლატონივით ახასიათებდა პოეტური გზნება და აღმაფრენა და არც ფრიდრიხ ნიცშესავით. და თითქოს ან ერთთან, ან მეორესთან, ან კიდევ სხვა ასეთივე ფილოსოფოსებთან – სტილური არტისტიზმი და დახვეწილობა რომ სჩვეოდათ – უნდა გვეპოვნა ის სტრიქონები, მაინცდამაინც კანტის კალმიდან რომ უნდა შემოგვნახოდა:

– ორი რამ აღავსებს სულს უდიდესი განცვიფრებითა და მოწიწებით, რაც უფრო ხშირად და დიდხანს ვფიქრობ მათზე – ვარსკვლავებით მოჭედილი ცა ჩემ ზემოთ და მორალური კანონი ჩემში.

პოეტური გზნება და აღმაფრენა და ასეთი?!.

გერონტი ქიქოძე დიალოგს რომ გაუმართავდა თავისივე თავს ასევე დასათაურებულ ესეიში: „დიალოგი საკუთარ თავთან“.

ამ სტრიქონებს მოიშველიებდა და მისით გაიმხნევებდა თავსაც და გაამხნევებდა ყველასაც, რომელთა ამქვეყნიური ცხოვრებაც ნელ-ნელა დასასრულისაკენ მიიდრიკებოდა:

საბრალო სულო, რას შფოთავ? ჩქარა დადგება წუთი, როდესაც შენს ტანჯვას და სიხარულს ბოლო მოეღება, და ვერც დისონანსებს გაიგონებ და ვერც ჰარმონიულ ხმებს, ნუთუ არ გესმის, რომ შენ შემდეგაც დღეს ღამე მოჰყვება, როგორც შენამდე მოჰყვებოდაო? – რადგანაც დაიბადებოდნენ ახალი რემბრანდტები, რომელნიც თავთავიანთ ტილოებზე ოსტატურად გაანაწილებდნენ შუქსა და ჩრდილს, ხოლო დაყრუებული ბეთჰოვენები სიმფონიებს მიუძღვნიდნენ მილიონთა სიხარულს. ნუთუ არ უნდა გვესმოდეს, ბნელი ღამეები რომ არა ყოფილიყო, არც შემოქმედი ტვინის წვა იქნებოდა და არც დაიწერებოდა ჰიმნები, რომელნიც ყველა ერის ნოვალისებმა უმთვარო და მთვარიან ზეცას მიუძღვნეს?!.

და არამარტო მთვარიან და უმთვარო ზეცას, არამედ მდინარეთა ბუტბუტსაც.

ყველა ერის ნოვალისებმაო...

გერონტი ქიქოძე არ დაისაჭიროებდა ნიკოლოზ ბარათაშვილის ხსენებას სახელდებით, რადგან ისე გამჭვირვალედ მიანიშნებდა მის ხატებას, მკითხველი იოლად ამოიცნობდა, ანდა რა დიდი ამოცნობა უნდოდა ბარათაშვილის ლანდის გადაელვებასაც ესეის ამ შთამბეჭდავ ფინალში (ქიქოძე 1964: 402).

ორი რამ აღავსებდა სულს უდიდესი განცვიფრებითა და მოწიწებით...

და კიდეც დაჰკაშკაშებდა ვარსკვლავებით მოჭედილი ცა ადამიანში დავანებულ მორალურ კანონს.

ამ ამონარიდს არაერთხელ მოიხმობდნენ ჩვენს სინამდვილეში და თეიმურაზ დოიაშვილიც გამოიყენებდა ეპიგრაფად ესეისა „მაგრამ რადგანაც...“ – ასერიგად დამაფიქვრელი ქვესათაური რომ ახლავს: „კანტი – კარამზინი – ბარათაშვილი“.

იდუმალი ხიდი გადებულა გერმანელ ფილოსოფოსსა და ქართველ პოეტს შორის, შუაში კარამზინის ლანდიც რომ მოჩანს ხიდის ამ ორი ბოლოს შემაერთებლად, მათ მიღმა კი ძალდაუტანებლად იგულისხმება კაცი, ვინც ანალიტიკური განსჯისას თანდათან... სულაც მთავარ გმირად უნდა გამოიკვეთოს, როგორც ამ დაკავშირების შემოქმედი: სოლომონ დოდაშვილი.

შუაგულში კი მოქცეულა „ფიქრნი მტკვრის პირას“, რომელზე მსჯელობაც იმ უნივერსალური პრობლემის აღნიშვნით უნდა დაიწყოს, ადამიანური ყოფიერების არსი და ადამიანის დანიშნულება რომ ჰქვია.

როგორ აფასებდა ამ ლექსს პავლე ინგოროყვა, მართლაც რომ ზუსტი განსაზღვრებით?

– მხატვრული ხილვა უშუალოდ გადადის ფილოსოფიურ ხედვაში (ინგოროყვა 1975: 112).

მაშ კიდეც რომ გადატანილიყო პოეტური სახეები ცნებითი კატეგორიების ენაზე, რაკიღა ესეის ავტორს ლექსის მსოფლმხედველობრივი საზრისის ამოცნობა დაესახა მიზნად.

მანამდელ დაკვირვებებს – ცხოვრების ამაოებისა და სოფელზე ზრუნვის მოტივთა ანტითეზურ მიმართებას, როგორც ლირიკული კონფლიქტის უშუალო გამოვლენას, მკვლევარნი სხვადასხვაგვარად რომ განმარტავდნენ – არსებითად ორად გამიჯნავდა თეიმურაზ დოიაშვილი:

დაპირისპირებულ პოზიციათა არსებობა მთლიან მხატვრულ სივრცეში ზოგისთვის ბარათაშვილის პოეტური მოდელის ამბივალენტური მაცნე თუ გახლდათ:

მეორენი, რომელნიც ლექსს ეკლესიასტეს უკავშირებდნენ, ამაოების მოტივთან პოლემიკაზეც მიუთითებდნენ და საბოლოოდ მასში სოფელზე ზრუნვის გარდუვალობასთან შერიგებას ხედავდნენ.

უფრო ფართო კონტექსტშიც ხომ არ შეიძლებოდა ანტითეზა „ზრუნვის“ ცნების გააზრება?

მკვლევარი მასში სწორედაც ფაუსტურ შინაარსს განჭვრეტდა და ლექსს აღიქვამდა არსებობის ღირებულებათა დამკვიდრებისათვის ბრძოლის მარადიული პრინციპის გამოხატულებად (დოიაშვილი 2023: 77).

და კიდეც ძალდაუტანებლად გაუჩნდებოდა შეკითხვა:

შეიძლება თუ არა სხვაგვარად განიმარტოს ანუ მოიხსნას ამ ლექსში შემჩნეული ეგრეთწოდებული ანტითეზა, პოეტის ლირიკულ-ფილოსოფიური განსჯის ორპოლუსიანობაო?

საამისოდ კი აუცილებელი იყო როგორც ლიტერატურულ-კულტურული, ისე ისტორიულ-ბიოგრაფიული რეალიების გათვალისწინება.

ისტორიულ-ბიოგრაფიული რეალიების ხსენებას თავისთავად უნდა ამოეზიდა სოლომონ დოდაშვილის სახება, ნიკოლოზ ბარათაშვილის მასწავლებლის, რომელიც მომავალ პოეტს სამშობლოს, ქართული ენისა და მწერლობის სიყვარულს რომ უნერგავდა, ამით მოაზროვნედ, მოქალაქედ და მამულიშვილად ზრდიდა.

მომავალ პოეტსო...

იქნებოდა კი ბარათაშვილი პოეტი, მასწავლებლად სოლომონი რომ არ მოვლენოდა?

ამ რანგისა – ვერა.

ყოველ შემთხვევაში მის თანამედროვეთ ეჭვიც არ ეპარებოდათ, პოეტი იმ სიმაღლეს რომ ვერ მიაღწევდა, პატარა კრებულით სრულიად სხვა პერსპექტივას რომ გაუხსნიდა ქართულ ლექსს და რომანტიკული მხატვრული აზროვნების მწვერვალზე მოექცეოდა. ვერ მიაღწევდა და მაშ მისი ლირიკული ცდები დიდად ვერ გასცილდებოდა ალექსანდრე ჭავჭავაძისა თუ გრიგოლ და ვახტანგ ორბელიანების მიერ შემორკალულ სივრცეს, პირწმინდა მიმბაძველობას თუ თავს დააღწევდა როგორმე.

ევროპეიზმიო, – ამ სიტყვას რომ მოეჭიდებოდა ილია ჭავჭავაძე, ამ ცნებას კიდეც დროშასავით აიტაცებდა და ქართული ლიტერატურის მომავალს ამ სივრცეში განჭვრეტდა, ამ ნაკადის მებაირახტრედ და დამამკვიდრებლად ნიკოლოზ ბარათაშვილს აღიარებდა მას შემდეგ, რაც შთაინთქმოდა მის ხელნაწერ კრებულში, ეკატერინე ჭავჭავაძისაგან ნათხოვარში, და მართლაც ბოდვასავით აჰყვებოდა ჭაბუკურ გულსა და გონებას თავისი წინამორბედის სტრიქონები, სახეები, ხილვები...

და... მაინც საიდან ეს ევროპეიზმი, პავლე ინგოროყვაც მას რომ ჩაუფენდა საფანელად, როდესაც ახალი ქართული ლიტერატურის ფუძემდებლად ნიკოლოზ ბარათაშვილს შერაცხავდა, და სოლომონ დოდაშვილსაც შესაფერის

პატივს მიაგებდა იმ სასიკეთო ზეგავლენისათვის, ქართულ მწერლობას ამ რანგის პოეტს რომ შესძენდა (ინგოროყვა 1975: 46-48; 111).

ჯერ კიდევ 1856 წლის 21 ივნისის „კავკაზის“ ფურცლებზე აღნიშნავდა ანონიმური ავტორი, ნუგზარ პაპუაშვილის გაშიფვრით: ნიკოლოზ ბერძნიშვილი:

1824 წელს სოლომონ დოდაშვილი სულ ადვილად შესულიყო სანკტ-პეტერბურგის უნივერსიტეტში, რადგანაც საამისოდ კარგად მომზადებულიყო. ცოდნის ამ უმაღლეს საკურთხეველში გაორკეცებული გულმოდგინებით შედგომოდა სწავლას, მთელი დღეები ოთახში გამოკეტილიყო და განსაკუთრებით კარგად შეესწავლა ფილოსოფიური მეცნიერებანი. ლათინურისა და ბერძნულის გარდა, კარგად ეცოდინებოდა ახალი ენები – ფრანგული და გერმანული, რომლებზეც თავისუფლად კითხულობდა (პაპუაშვილი 2023: 34).

არაფერი რომ აღარ თქმულიყო რუსულ ენაზე, რომელზეც არამარტო ლექციებს ისმენდა, თავისუფლადაც წერდა.

თეიმურაზ დოიაშვილი პოეტის მოძღვარის მრავალფეროვან თხზულებათაგან ამჯერად გამოარჩევდა რუსეთის იმპერიაში გახმაურებულ „ლოგიკის“ პირველ სახელმძღვანელოს, როგორც ხელშესახებ დასტურს, თუ რაოდენ კარგად იცნობდა ქართველი სწავლული გერმანული კლასიკური ფილოსოფიის ფუძემდებლის იმანუილ კანტის მოძღვრებას, და დიდ პატივსაც რომ მიაგებდა კენიგსბერგელ ბრძენს: გამჭრიახი გონებისათვის.

ამ სიტყვათშეთანხმებაში დაწურავდა სოლომონ დოდაშვილი იმ განცდებსა და შთაბეჭდილებებს, კანტის ფილოსოფიური მემკვიდრეობის გულდასმით შესწავლისას რომ გასჩენოდა.

და რა გასაკვირია, ბარათაშვილის ფიქრთა მდინარებასა და სულიერ-ინტელექტუალურ ინტერესთა მიმართულებაზე ღრმა ზეგავლენის მოხდენისას სოლომონ დოდაშვილს მასთან კანტის ფილოსოფიურ სისტემაზეც ხშირად ესაუბრა, გადაეხსნა ევროპული კრიტიციზმის მესაძირკვლის მიერ აგებული სამყაროს მრავალფეროვნება და უკიდეგანობა, ძალაუნებურად რომ აიყოლიებდა ისედაც მეტაფიზიკური ჭვრეტისა და განსჯისაკენ მიდრეკილ შეგირდს.

რეალობას არ უნდა იყოს მოკლებული ეს ვარაუდიო, – თავშეკავებულად აღნიშნავდა თეიმურაზ დოიაშვილი, თუმც ცხადზე ცხადია, რომ:

ეს დაკვირვება ვარაუდის ფარგალს საკმაოდ სცილდება და, გონების თვალით რომ წარმოისახავ ერთმანეთისათვის დაბადებული მოძღვრისა და შეგირდის საუბრებს, თითქოს თვალდათვალ იხილავ და ჩაგესმის კანტის სახელიც, პირველივე ხსენება მისი და ზოგიერთი მისეული მოსაზრების გაცნობა უჩვეულოდ რომ აღიტაცებდა ყმაწვილს და კვლავდაკვლავ ჩაეკითხებოდა მასწავლებელს მის შესახებ (დოიაშვილი 2023: 78).

მეცნიერული კვლევა მაინც შემორკალური რომ არის და ვარაუდის იქით არ გიშვებს, თუმც სანდო ჰიპოთეზები ხდება სწორედაც გზამკვლევი იდუმალ პროცესთათვის მზერის მისადევნებლად, ფარულ ნიუანსთა ამოსაცნობად და მზის სინათლეზე ამოსაზიდად, რეალობის ღრმა განჭვრეტაზე ამოზრდილი ვარაუდები, ინტუიციაც რომ შემოგეშველება მის ჩასაწურად ლიტერატურულ ფორმულებში.

კანტის ფილოსოფიური სისტემის შესახებაც ესაუბრებოდაო...

მეტიც შეიძლება თქმულიყო, რის საფუძველსაც მკვლევარს „შემოღამება მთაწმინდაზე“ მიაწვდიდა, მარტოდენ სულიერ ნათესაობად რომ არ აღიქვამდა ბარათაშვილური ხილვების სიახლოვეს კანტის შეხედულებებთან, და მათ შემაერთებელ რგოლად დოდაშვილის გაკვეთილებს რომ იგულისხმებდა – გაკვეთილებს, ცხადია, არამარტო სასწავლებლის კედლებში.

უნებლიეთ სულაც არ დამთხვეოდა ერთიმეორეს ამ პოეტური ნიმუშის მხატვრული მრწამსი და გონების შესაძლებლობათა დასაზღვრულობის კანტიანური იდეა.

და მაშ ისიც სავსებით მოსალოდნელია, რომ მოძღვარს – თუნდ აღმზრდელობითი მოსაზრებით – განსაკუთრებით კანტის ახალი ეთიკური კონცეფცია გადაეხსნა ყრმის თვალწინ, ყოველმხრივ გაეცნო და განემარტა მისი შინაარსი.

ეს რატომღა?

– ამ კონცეფციაში რომ უმნიშვნელოვანესი სწორედ მ ო ვ ა ლ ე ო ბ ი ს , ზ რ უ ნ ვ ი ს კატეგორიაა!

ისტორიულ-ბიოგრაფიული ისტორიულ-ბიოგრაფიულად, ახლა კი მსჯელობაში უნდა შემოსულიყო კანტის ფილოსოფიასთან შესაძლო კონტაქტის ლიტერატურული წყაროც, რომელსაც ბიძგი უნდა მიეცა პოეტურ-ეთიკური ტრაქტატის – „ფიქრნი მტკვრის პირას“ – შექმნისათვის, ზოგადად კი სადინარი გაეფართოვებინა ბარათაშვილის გონითი, რელიგიური და ზნეობრივი ძიებებისათვის.

წყაროს ძიებაში კვლავ სოლომონ დოდაშვილის წარმმართველი ხელი უნდა ამოცნობილიყო.

წყაროს ავტორად კი რუსული სანტიმენტალიზმის ფუძემდებელი ნიკოლაი კარამზინი მოგვევლენოდა (დოიაშვილი 2023: 78).

ან სანტიმენტალიზმი ვიღას ახსოვს, მითუმეტეს მისი რუსული ნაირსახეობა, და ან კარამზინი, მაგრამ თურმე რარიგ შეიძლება ჩარეულიყო ეს პიროვნება ქართული პოეტური შედევრის შექმნის პროცესში, უშუალოდ კი მისი „რუსი მოგზაურის ჩანაწერები“, 1789-90 წლების ევროპაში მოგზაურობის შთაბეჭდილებებს რომ უყრიდა თავს და ცალკე წიგნად 1801 წელს გამოიცემოდა,

და ეს მართლაც თავისებური ენციკლოპედია XVIII საუკუნის დასავლური ცხოვრებისა ავტორს პირველ წარმატებასა და აღიარებას მოუტანდა სამშობლოშიც და მის საზღვრებს გარეთაც – სულ მალე გამოქვეყნდებოდა მისი გერმანული, ინგლისური, ფრანგული თუ პოლონური თარგმანები.

და თუმც ჩვენში თარგმნით არ თარგმნილიყო, მაგრამ:

– წარმოუდგენელია, რომ ქართულ ინტელექტუალურ ელიტასაც არ გამოეჩინა ინტერესი იმ თხზულებისადმი, რომელიც რუსეთის ლიტერატურულ-კულტურული ცხოვრების წარმმართველსა და მეთაურს ეკუთვნოდა (დოიაშვილი 2023: 79).

მოგზაურობის ბელეტრიზებულ დღიურში 1879 წლის 19 ივნისის თარიღით კარამზინი კენიგსბერგში იმანუილ კანტთან შეხვედრას რომ აღწერდა, შეეცდებოდა დიდ ფილოსოფოსთან საუბარი ანუ კანტის მსჯელობა საკუთარი ფილოსოფიის არსზე რაც შეიძლება ზედმიწევნით ზუსტად გადმოეტანა ქაღალდზე.

თეიმურაზ დოიაშვილი დღიურის ამ მონაკვეთს მოიხმობდა, კანტი ამის მტკიცებას რომ მოჰყვებოდა კარამზინთან:

მოქმედებაა ჩვენი განმსაზღვრელიო.

რას გულისხმობდა?

ადამიანი სავსებით რომ არასოდეს კმაყოფილდება იმით, რასაც ფლობს და მუდამ მეტის შეძენას ესწრაფის.

ამასობაში სიკვდილიც რომ წამოგვეწევა იმ რაღაცისკენ მიმავალთ, რისი ქონა კვლავაც გვწადია?

მიეცი ადამიანს ყველაფერი, რაც სურსო, – შეგვაგონებდა კანტი, – და იმწამსვე იგრძნობს, რომ ეს ყ ვ ე ლ ა ფ ე რ ი არ არის ყ ვ ე ლ ა ფ ე რ ი ო.

და ეს იმიტომ, რომ:

– რადგან ამქვეყნიურ ცხოვრებაში ვერ ვხედავთ ჩვენი მისწრაფებების მიზანსა და დასასრულს, ვვარაუდობთ მომავლის არსებობას, სადაც კვანძი უნდა გაიხსნას. ამგვარი აზრი მითუფრო სასიამოვნოა ადამიანისთვის, რომ ამქვეყნად უთანაბროა სინანული და მწუხარება, ტკბობა და ტანჯვა. მე თავს იმით ვინუგეშებ, რომ უკვე სამოცი წლისა ვარ და დასასრული მალე მოვა, წინ კი სხვა, უკეთესი ცხოვრება მელის.

როდესაც იმ სიტკბოებაზე ფიქრობდა, ამქვეყნად რომ განეცადა?

ცხადია, ახლა აღარ გრძნობდა სიამოვნებას, და ხარობდა მხოლოდ იმ შემთხვევათა წარმოდგენით, როდესაც გულში ამოკვეთილი ზნეობრივი კანონის შესაბამისად მოქმედებდა და კვლავაც იმოქმედებდა:

– დავარქვათ ზნეობრივ კანონს სინდისი, კეთილისა და ბოროტის გრძნობა – ესენი ნამდვილად არსებობენ: მე ვიცრუე, არავის შეუტყვია, მაგრამ მაინც მრცხვენია.

მომავალ ცხოვრებაში რომ ვლაპარაკობთ, ალბათობა ხომ არ უდრის სინამდვილეს?

მაგრამ გონება, რომელიც ყოველივეს გაიაზრებდა, გვიბრძანებდა გვერწმუნა იმქვეყნიური არსებობა.

ნეტა რა დაგვემართებოდა, საიქიო საკუთარი თვალით რომ გვენახა?

ეს რიტორიკული შეკითხვა ღიმილს გადაჰფენდა კენიგსბერგელი ბრძენის სახეზე.

– ძალიან რომ შეგვყვარებოდა, ველარ შევძლებდით ახლანდელი ცხოვრებით ცხოვრებას, მუდამ გულისგამაწვრილებელ მოლოდინში ვიქნებოდით, ხოლო თუ არ ვირწმუნებდით, ვერც აქაური ცხოვრების სიმძიმილის ჟამს დავიმშვიდებდით თავს – ეგების იქ უკეთესი არსებობა გვქონდესო.

და დასძენდა, რომ:

როდესაც ჩვენს განსაზღვრებაზე, მომავალ ცხოვრებასა და ამისთანებზე ვსაუბრობთ, უკვე ვგულისხმობთ მარადიული შემოქმედებითი გონის არსებობას, იმას, რომ ყველაფერი მის მიერ რაღაცისთვის, ყველაფერი სიკეთისთვის იქმნება.

რა? როგორ?

და სოკრატული განცდა ეუფლებოდა კანტსაც:

აქ უკვე ბრძენთაბრძენიც აღიარებს თავის უვიცობასო.

ეს ნიშნავდა, რომ გონება აქრობდა თავის ლამპარს და წყვდიადში ვრჩებოდით. მაგრამ სანუგეშოდ გვშთებოდა, რომ აწ უკვე ფანტაზია იწყებდა ნავარდს სიბნელეში და არარსებულსაც ის ჰქმნიდა.

დაე ამ ფონზე დავკვირვებოდით ბარათაშვილის პოეტურ შედევრს. და დიდი რამ ჩხრეკა არც დაგვჭირდებოდა ანუ – მკვლევარის თქმისა არ იყოს – ზერელე შეჯერებაც გაგვითვალსაჩინოებდა მნიშვნელოვან აზრობრივ გადაძახილებს:

– ესაა, უპირველეს ყოვლისა, ადამიანის, როგორც მოქმედი არსების, განსაზღვრა, მარადიული დაუკმაყოფილებლობის („აღუვსებელი საწყაულის“) მოტივი. პრინციპული ღირებულებისაა პრობლემის განსჯა აღსასრულის თემასთან, სიკვდილთან კავშირში და, რაც მთავარია, ზნეობრივი კანონის, როგორც უპირობო იმპერატივის, აღსრულების მოთხოვნა (დოიაშვილი 2023: 80).

თეიმურაზ დოიაშვილი აღარ გაჰყვებოდა თანხვედრათა დეტალიზაციას.

აღარც იმის ჩვენებას მოიწადინებდა, თუ როგორ განიტოტება კანტის ძირითადი დებულებანი ბარათაშვილის ფილოსოფიურ ლირიკაში.

ამჯერად იმ არსებითის აღნიშვნით შემოიფარგლებოდა:

თუ როგორ იქმნება ჰიპოთეტიკურად ისეთი კონტექსტური სივრცე, სადაც ჩვენი დიდებული პოეტის შემოქმედება მისი ეპოქის უმთავრეს სააზროვნო პრობლემათა არეალში ექცევა, ევროპული გონით – სულიერი მოღვაწეობის ნაწილად აღიქმება.

და ესეის მოხდენილი ფინალური აკორდი აღმოჩნდებოდა იმ განზომილებაში განჭვრეტა ბარათაშვილის ლირიკისა, თუ როგორ მიმოიქცევა ისიც და იმ ორ საოცრებას შორის, რაც განცვიფრებითა და მოწიწებით აღავსებდა იმანუილ კანტის სულს:

ვარსკვლავებით მოჭედილი ცა – ზემოთ („შემოღამება მთაწმინდაზე")

და

ზნეობრივი კანონი – ადამიანში („ფიქრნი მტკვრის პირას").

აკორდი აკორდად, მაგრამ ეს საგულისხმო დეტალიც სადღაც უნდა გათამაშებულიყო და საამისოდ „მინაწერი" შეირჩეოდა:

იონა ხელაშვილისადმი გაგზავნილ ბარათში, 1826 წლის 27 მარტით რომ თარიღდება, სოლომონ დოდაშვილი იმ მწერალთა შორის, რომელნიც „იხმევიან უკვდავთა სახელით", ნიკოლაი კარამზინსაც მოიხსენიებდა (დოიაშვილი 2023: 81).

ხოლო თუ რა იუწყა სულმან სოლომონისა გარეგანთა გრძნობათა მიერ გარდაბეჭდითა სოფელი ესე და მიზეზი ამისი:

– მდგომარეობა ერთა საზოგადოობისა პოლიტიკებრი, ზნეობითი მოქცევა ურთიერთთაშორის, ხარაკტერი სხვისა და სხვისა ნათესავისა, მოქმედებანი მათნი გამობრწყინდებიან უუმაღლესსა ხარისხსა – შინა სიბრძნისასა, რომელნი აღაშენებენ მეცნიერებასა და განაშვენებენ ენასა დიდითა სიმდიდრითა ლექსთათა.

რომელნიც განაშვენებდნენ ენასა დიდითა სიმდიდრითა ლექსთათა, სოლომონს ეგულებოდა მთასა ზედა მაღალსა ქუხილად და ჭექად ჩინებულება მწერალთა:

– და პირსა ზედა ყოვლისა ქვეყანისასა განითესების ხმა მათისა.

და მოჰყვებოდა:

ძველსა ენასა ზედა ბერძენთასაო:

არისტოტელი, ლონღინ, დიოვნისიას ღალიკარნასელი, ათინელი დემოსფენ.

რომაელთაო:

ციცერონ, კვინტილიან.

ახალ ენასა ზედა ფრანციისაო:

– როლლენ, ბიტტე, ლაღარპ.

ანგლიისაო:

ბლერ.

ნემეციისაო:

ეშენბურღ, მოას.

რუსეთისაო:

ლომონოსი, რიჟსკი, კარამზინ (დოდაშვილი 1989: 252-53).

და სხვებს კი მრავალწერტილში იგულისხმებდა, იმ ჩინებულთ მწერალთა, რომელნიც იხმეოდნენ უკვდავი სახელით.

ეს ჩამონათვალიც, სახელდახელო და შეკვეცილი, ცხადლივ მიგვანიშნებს, რაოდენ შორს სწვდებოდა სოლომონ დოდაშვილის თვალსაწიერი, და ნიკოლაი კარამზინსაც რა გარემოცვაში მიუჩენდა ადგილს – არისტოტელეს, დემოსთენეს, ციცერონის გვერდით.

რთულად აზროვნებდა იმანუილ კანტი, სტილურ სიმსუბუქესა და არტისტიზმსაც არად დაგიდევდა და მთელი არსებით გადაშვებულიყო ცნობიერების ლაბირინთებში, ლაბირინთულივე სიტყვიერ გარსში რომ მოაქცევდა. დაე ვისაც გული ერჩოდა, მიჰყოლოდა და განეცადა გონების სიდიადე და აზროვნების ბილიკთა მშვენიერება...

კიდეც მიჰყვებოდნენ და კიდეც განიცდიდნენ, მაგრამ თუკი იქამდე ერთგვარი ხიდიც გაიდებოდა, ამას რა სჯობდა – დიდი აზროვნების ნაყოფი დაე მარტივ ენაზეც ამეტყველებულიყო, არსებითი შტრიხები ასე გამოკვეთილიყო, მითუმეტეს ვინმე სხვა კი არა ცდილობდა კანტის შეხედულებათა „გადმოთარგმნას“ მსუბუქ სამოსელში, თვითონ კენიგსბერგელი ბრძენი გვაწვდიდა იოლად.

სტენოგრაფისტობას კარამზინი იტვირთებდა.

და დიდ პატივად მიითვლიდა, მითუფრო – მკითხველს თუ ასერიგად წაადგებოდა მისი ჩანაწერები კანტის სამყაროში შესაბიჯებლად.

ის კი არა, კანტის ფილოსოფიური თხზულებანი კიდეც რომ შეგეთვისებინა და უკვე აღარც გაგჭნელებოდა მისი აზროვნების ლაბირინთებში გზის გაგნება, კარამზინის დღიურის იმ მონაკვეთის არაერთხელ გადაკითხვა მაინც არ მოგჭარბდებოდა.

ეკლესიასტური სკეპსისი ისედაც არ იქნებოდა ბუნებითი ბარათაშვილისათვის?

ეს კი ასეა, მაგრამ სულ სხვაა, როდესაც ასეთ მოკავშირეს დაიგულებ, იმანუილ კანტი რომ არის – მაშინ კიდევ უფრო თამამად აჰყვები ამაოებათა ამოების შეგრძნებას, რაკიღა წინდაწინვე მოგეხსენება, და მთავარიც ეს არის, რომ:

ამგვარი აყოლა მოჩვენებითია და კონტრასტისათვის გესაჭიროება – ამ ფონზე ხომ კიდევ უფრო მკვეთრად წარმოჩნდება მოვალეობის განცდა, სოფელზე ზრუნვის აუცილებლობა.

ნაპოლეონ ბონაპარტე: ბარათაშვილური და ბაირონული თვალთახედვით

ლევან ბრეგაძე ამ მოსაზრებას არამცთუ ფორმულად ჩამოაყალიბებდა, არამედ დამაგვირგვინებელ აკორდადაც გამოიყენებდა რეცენზიისა, რომელიც მიეძღვნებოდა სამსონ თოფურიას ცხოვრების ქრონიკას, ელგუჯა თავბერიძის მიერ წარმოსახულს:

– რომანტიკოსებს არაფრად უღირთ წესები, ისინი პატივს სცემენ წესიდან გამონაკლისს, – შემოქმედებაშიც და ცხოვრებაშიც (დოიაშვილი 2023: 224).

სამსონ თოფურიას ცხოვრებისას გადავლილიყო რომანტიკული ეპოქა, თუმც სულიერი რომანტიზმი კვლავინდებურად აგრძელებდა არსებობას და არც არასოდეს განელდება – და მითუმეტეს არ არასოდეს გაქრება – ვიდრე იბრუნებს კაცობრიობა თაობიდან თაობამდე.

რეცენზია-ესეის სათაურად შერჩეული „ექიმობის რომანტიკა“ სხვაგვარად ანკი როგორ შეიძლებოდა დაწყებულიყო, თუ არა რომანტიკოს მწერალთა მიერ გამოვლენილი შურით:

ამ თვალით რომ შეჰყურებდნენ იმ ადამიანებს, რომელნიც მათსავით ქაღალდზე კი არა ჰქმნიდნენ რომანს, არამედ თავიანთი ცხოვრებით „წერდნენ“ მას რეალობაში – დაისახავდნენ ზღაპრულ, ფანტასტიკურ მიზანს, რომლის აღსრულებასაც არავინ იჯერებდა, მაგრამ, ყველასდა გასაოცრად, აღწევდნენ მის ხორცშესხმას.

ერთი ასეთი გამორჩეულ პიროვნებათაგანი, მათივე, ანუ რომანტიზმის ეპოქის ხელოვანთა თანამედროვე, ვინც მათ თვალწინ დაწერდა თავის ბიოგრაფიულ რომანს, რითაც ყველა რომანტიკოსის აღტაცებას გამოიწვევდა, ვინ შეიძლებოდა ყოფილიყო, თუ არა:

ნაპოლეონ ბონაპარტე – იდეალს შეტოლებული.

და მოადევნებდა კრიტიკოსი, რომ:

მარტო პოლიტიკას კი არა, ადამიანთა ყველა დარგს მოეპოვებოდა თავისი ნაპოლეონები – ფანტასტიკურ მიზანთა დამსახავნი, რომელთა წარმატებასაც და მარცხსაც საკაცობრიო მნიშვნელობა შეეძინა ხოლმე (დოიაშვილი 2023: 214).

და როდესაც სამსონ თოფურიას ცხოვრებაზე თვალმიდევნებისას უნდა წამოჰგონებოდა ეს ისტორიული პიროვნება, მითუმეტეს საგანგებოდ უნდა

დაკვირვებოდა ნაპოლეონის ბიოგრაფიის გააზრებას რომანტიკოსთა მიერ ნარკვევში „ბარათაშვილის რომანტიზმის მარკერები“, რაკიღა ქართველი პოეტის ლექსიც ამ საერთო აღტაცებისა და ლირიკული ციკლის სრულფასოვანი ნიმუში თუ რგოლი აღმოჩნდებოდა.

ის, რაც ნოვალისს თეზისად ექცია:

– ცხოვრება კი არ უნდა მოგვეცეს, არამედ ჩვენ თვითონ უნდა შევქმნათ ის რომანივით (ბრეგაძე 2023: 383).

ყველა რომანტიკოსისათვის შინაგანად მახლობელი და მხატვრულად გზისგამკვალავი გახლდათ.

და მკვლევარი ყურადღებას მიაქცევინებდა მკითხველს იმ გარემოებას:

ნაპოლეონ ბონაპარტეს მიერ თავისივე ბიოგრაფიით „დაწერილი“ დაძაბულსიუჟეტიანი, თავგადასავლებით აღსავსე რომანი მათაც რომ გაიტაცებდათ და ისინიც კი აღიარებდნენ მისი პიროვნების სიდიადეს, რომელთა სამშობლოსაც ნაპოლეონი დამპყრობლად მოვლენოდა:

იგულისხმებოდნენ თუნდ ლორდ ბაირონი – შვილი ინგლისისა, და ჰაინრიხ ჰაინე – შვილი გერმანიისა.

ლევან ბრეგაძე გაიზიარებდა ჩვენს ლიტერატურათმცოდნეობაში დამკვიდრებულ, კერძოდ გიორგი აბზიანიძის მიერ გამოთქმულ მოსაზრებას, რომ:

ნაპოლეონის შესახებ შექმნილ ლექსებს შორის ბარათაშვილური ხედვა განსაკუთრებულ ადგილს იჭერდა თავისი ორიგინალური კონცეფციით.

და ეს მომხდარიყო შინაგანი დინამიკის გამო.

რა შინაგანი დინამიკა იგულისხმებოდა და:

„ნაპოლეონ“ ნიკოლოზ ბარათაშვილისა წარმოსახავდა საფრანგეთის იმპერატორს მარად უკმაყოფილო არსებად, რომელსაც შინაგანი და გარეგანი წინააღმდეგობანი მტანჯველად ძიძგნიდნენ.

და პოეტს ნაპოლეონი უნდა გაეაზრებინა:

ზოგადად ადამიანის სურვილთა „აღუვსებელი საწყაულის“ ასპექტში, რასაც უკავშირდებოდა დიდი მხედართმთავრის სულიერი ბორგვა:

მაგრამ მე გვამში სული ვეღარ მომთავსებიაო!..

და ბედის ნებიერი იმპერატორის ეჭვიანობა საკუთარი ბედის მიმართ:

მაგრამ ვინ იცის, იქნება რომ ბედსაც მოვსწყინდე და მან სხვა ჩემის სახელითა დააგვირგვინოსო.

ესეც ის შინაგანი დინამიკა.

და ლევან ბრეგაძეს თავის მხრივ საგანგებოდ უნდა აღენიშნა რომანტიკული მაქსიმალიზმის თვალსაზრისით საგულისხმო ის ფრაზა, რომელსაც ქართველი პოეტი ნაპოლეონს ათქმევინებდა:

თვითონ სამარეც მევიწროოს, თუ ტოლი მყვანდესო!..

რაც ასე და მხოლოდ ასე უნდა გახსნილიყო:

ისეთი საგმირო საქმენი უნდა ჩავიდინო, სამომავლოდაც რომ ვერავინ გაიმეოროსო (ბრეგაძე 2023: 384).

ამ სტრიქონს: თვითონ სამარეც მევიწროოსო, – გურამ ასათიანიც საგანგებოდ გამოარჩევდა, როგორც განსაკუთრებული რელიეფურობით გამომკვეთელს ნაპოლეონის ტიტანური ხასიათისა. და დასძენდა, რომ:

ამ ლირიკულ მონოლოგში პოეტის ინტუიცია მჟღავნდებოდა საოცარ ფსიქოლოგიურ სიზუსტეში, რომლითაც იგი ლირიკული გმირის ხასიათსა და მისი გამოხატვის კონკრეტულ ფორმებს ათანხმებდა (ასათიანი 2002: 221).

ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსზე – „ნაპოლეონ“ – საუბარი სცილდება ჩვენი კომპეტენციის ფარგლებს და ფილოლოგთა საქმეაო, – აღნიშნავდა მერაბ კალანდაძე, თუმც მართებულად ჩაერეოდა ლიტერატურისმცოდნეთა კამათში, თუ რამდენად შეიძლებოდა ეს სტრიქონები დაკავშირდებოდა სხვა ლექსში – „ფიქრნი მტკვრის პირას“ – წარმოსახულ მმართველის სახეს, იმ უძლეველი მეფისა, რომლის უზენაეს იმ ქვეყანაში არავინაა და ვერც ვერვინ გადაეღობება, უმაღლესი სოფლის დიდება უპყრია ხელთ, მაგრამ შფოთვასა და დრტვინვას არ იშლის ჟინით ანთებული:

როდის იქნება ის სამეფოც ჩემი იყოსო, – და აღიძვრის იმავ მიწისთვის, რადაც დღეს თუ ხვალ თვითონაც უნდა იქცეს.

მტკვრის პირად ნაფიქრის ეს ფრაგმენტი თითქოს უშუალოდ უნდა გამოხმაურებოდა „ნაპოლეონის“ იმ სტროფს, ვაითუ ბედს მოვწყინდე და სხვას გადაულოცოს ჩემი გვირგვინიო, – მაგრამ წამიერი დაეჭვება თვითრწმენამ უნდა შეეცვალა, ბედი მე არ მიორგულებსო:

მე მან გამზარდა და თვის გაწვრთნილს რაღა მიხერხოსო (კალანდაძე 2008: 36) .

თუკი ქართველი პოეტი ნაპოლეონს აღიქვამდა „აღუვსებელ საწყაულად“ და ასეთი ირონიული შეფასებისათვის იმეტებდა, მაშ უშუალოდ მისადმი მიძღვნილი ლექსი დითირამბად რატომ წარმოგვიდგება, პიროვნების გაორებაზე სიტყვაც რომ არ არის გადაკრული და საყვედურის ნასახიც არსად კრთის?

არამცთუ ეს ორი ლექსი ერთმანეთს არ აგრძელებს იდეური მრწამსით, არამედ პოეტი კიდეც უპირისპირებს ერთ სახეს მეორეს; ის, რაც ბარათაშვილისათვის მიუღებელია, კიდეც მოწადინებულია, რომ ჩაანაცვლოს მისთვის სასურველი გმირით, ასეთად კი ნაპოლეონი ესახება, ვისი მისწრაფებანიც არ იწვევს ქართველი პოეტისაგან დაგმობისა და გაკიცხვის სურვილსო, – ბეჟან ბარდაველიძის ამ სწორ ანალიზსა და დასკვნას იზიარებს ისტორიკოსიც, ვინც იოლად განარჩევს ირონიასა და პათეტიკას (კალანდაძე 2008: 38).

ამ თვალსაზრისს კიდევ უფრო დამაჯერებელს გახდიდა პავლე ინგოროყვას დაკვირვება, რომლის მიხედვითად, მშფოთვარე და მდრტვინავი მეფე, სხვათა მიწებს რომ ეპოტინება, რუსეთის იმპერატორს გულისხმობს, ნიკოლოზ პირველს (ინგოროყვა 1975: 14).

ამავე ლექსში მას თუ „კეთილი მეფე“ ანუ ერეკლე მეორე უპირისპირდება, მერე აკი ნაპოლეონის პიროვნება გამოძებნა, ვის სამხედრო ექსპანსიასაც ძირეულად განასხვავებს ნიკოლოზ პირველის სამხედრო ექსპანსიისაგან.

ასე რომ არ ყოფილიყო, ბარათაშვილი სახოტბო სულისკვეთებით განმსჭვალულ ლექსს რატომ მიუძღვნიდა პიროვნებას, ვისაც განსაკუთრებულ პატივს არ მიაგებდა – განა რომელ პოლიტიკურ კონიუნქტურას შეიძლება აეძულებინა საამისოდ?

არადა, მერაბ კალანდაძე მის დითირამბს არ განასხვავებდა დასავლელ და რუს მწერალთა აღტაცებულ სტრიქონთაგან – სტენდალი იქნება, ბალზაკი, ჰიუგო, ბერანჟე, დე ვინი, ჰაინე, ბაირონი, პუშკინი, ლერმონტოვი, მიცკევიჩი – და სინანულით მხოლოდ ამას აღნიშნავდა:

დოკუმენტური და ფაქტობრივი მასალა არ გაგვაჩნია, რაც დაგვიდასტურებდა, თუ რა წყაროებით სარგებლობდა პოეტი ნაპოლეონის პიროვნების გააზრებისასო, –

თუმც დამაჯერებელ ჰიპოთეზებს კი შემოგვთავაზებდა იმ არხების მისაგნებად, ბარათაშვილის ამ ლექსსა და ბონაპარტისტულ შეხედულებებს რომ ასაზრდოებდა (კალანდაძე 2008: 33).

უშუალო შთაბეჭდილებანი, რომელიც შეექმნებოდა 1812 წლის ომის მონაწილე ქართველ გენერალთაგან, რომელთა უმრავლესობაც მისი თანამედროვე და ახლო ნათესავი გახლდათ. ამ მხრივ განსაკუთრებით საგულისხმოდ მოჩანს მისი ურთიერთობა ალექსანდრე ჭავჭავაძესთან, პოეტსა და გენერალთან, ვინც პარიზის ამღებ მოლაშქრეთა შორის იმყოფებოდა.

საქართველოში გადმოსახლებული რუსი დეკაბრისტები და პოლონელი პატრიოტები, რომელთა უმეტესობაც ნაპოლეონისადმი კეთილად განწყობილიყო.

ის მემუარული, მხატვრული და ისტორიული ლიტერატურა, რომელიც ბარათაშვილისათვის ხელმისაწვდომი უნდა ყოფილიყო – XIX საუკუნის 30-იან წლებში, მას შემდეგ, რაც გაუქმდა ცენზურის აკრძალვა, რუსეთში ერთბაშად მდიდარი ლიტერატურა გამოიცა ნაპოლეონზე, და შეუძლებელია მათ რაღაც ნაწილს საქართველოშიც არ ჩამოეღწია.

ამ არხების თანაბრად დაასახელებდა სოლომონ დოდაშვილსაც, თუმც მისი ზეგავლენა ამ კერძო შემთხვევაშიც გამორჩეული უნდა ყოფილიყო – არა მარტოდენ ცნობებისა თუ საგულისხმო დაკვირვება-შეფასებათა მიმწოდებლის, არამედ პოეტის კონცეფციის ჩამომყალიბებლის.

საფიქრებელით, რომ:

პოეტისათვის ცნობილი ყოფილიყო ალექსანდრე ორბელიანის აღტაცებული შეხედულებაც საფრანგეთის იმპერატორზე, პოლიტიკურ ესეიდაც რომ ჩამოყალიბდებოდა და საგანგებოდაც განიხილებოდა მერაბ კალანდაძის მონოგრაფიაში (კალანდაძე 2008: 44-54).

პოეტისათვის ცნობილი ყოფილიყო ალექსანდრე ორბელიანის აღტაცებული შეხედულებაც

* * *

ოცდაოთხ სიმღერაში განეზრახა „დონ ჟუანის“ მთელი ამბის ჩატევა ლორდ ბაირონს, მაგრამ მეთორმეტეს რომ შეუდგებოდა, ძალიან შეფიქრიანდებოდა: როგორც ვატყობ, ეს მხოლოდ შესავალი გამოდის, და ეს თუ მართლა შესავალია, ასი სიმღერაც არ მეყოფაო. რომელი ასი – ჯერ კიდევ როდის, მეთექვსმეტეზე გაუწყდებოდა და ეს ბედი თვითონვე ეწინასწარმეტყველებინა მეთერთმეტე სიმღერაში:

> მე პოეზიას მოვევლინე ნაპოლეონად
> და „დონ ჟუანი“ გამეჩხირა, ვითარც მოსკოვი.

ოთარ ჩხეიძის ბიოგრაფიულ რომანში – „იტალიური დღიურები ბაირონისა“ – არის ჩართული ეს მწარე აღიარება – თავისი შემოქმედების გვირგვინად რომ ესახებოდა ეს პოემა, არადა, გული უგრძნობდა, ვერ გაწვდებოდა ჰომეროსთან შეჯიბრს, არამცთუ მართლაც ას სიმღერამდე აეთავებინა და აღარც გულნაკლულობა მორეოდა: მგონი მერღვევა კომპოზიციური სრულყოფილებაო (ჩხეიძე 2013: 285-86)

მე პოეზიას მოვევლინე ნაპოლეონადო...

ცალკე ონორე დე ბალზაკი ემეტოქებოდა საფრანგეთის იმპერატორს, ცალკე – ლორდ ბაირონი შესჩენოდა და იმის ტრიუმფალურ წინსვლას უფარდებდა თავის პოეტურ გამარჯვებებს. და თავდაჯერებულს ისიც რომ მოეჩვენებოდა, იმისაგან განსხვავებით არაფერია ჩემი სწრაფვის შემჩერებელიო, „დონ ჟუანი“ ისეთ დაბრკოლებად გადაეღობებოდა, მიხვდებოდა, აჰადა საბედისწერო ჟამი დამდგომიაო.

თუმც ბედს ყოველთვის ეთამამებოდა იმ რწმენით აღვსილი:

მე პოეზიას მოვევლინე ნაპოლეონადო...

ისიც საგანგებოდა აღნიშნულიყო ამ რომანში, რომ:

დევნა თვისტომებმა ნაპოლეონის თაყვანისცემისათვის გამოუცხადეს ლორდ ბაირონს, და გულდასმითაც განსჯილიყო, მართლა გაორებულიყო თუ არა პოეტი იმპერატორის მიმართ.

აგერ ნაპოლეონის საწინააღმდეგო სამხედრო კოალიციას მეთაურობს ინგლისის მთავრობა, ნაპოლეონის დასამხობად გადამდგარა მთელი ძალღონით, და ბოლოსდაბოლოს ხომ უნდა ეწიოს საწადელს. ბაირონი კი არად აგდებს არც თავისი ქვეყნის მთავრობას და არც მის მოკავშირეებს, განადიდებს ნაპოლეონს, აღტაცებას არა ფარავს მეჯლისებზე თვით მთავრობის წარმომადგენელთა წინაშე, ვითომც ვერ ამჩნევდეს, როგორ იბუსხებიან და იბერებიან ისინი, და უკეთეს და უკეთეს პოეტურ სამკაულებს ეძიებს მეტი შთამბეჭდაობისათვის.

აგერ აღუსრულებია განზრახვა ინგლისის მთავრობას, დაუმხია ნაპოლეონი, მაგრამ თუ ვინმე არ იზიარებს ამ სიხარულს, მათ შორის ბაირონიც, და მწარედაც აწვნევინებენ ამ კადნიერებას, სამშობლოდან გადახვეწას რომ აიძულებენ.

პოლიტიკური კრიტიკა თუ მკაცრი გახლდათ და მიკერძოებული პოეტის მიმართ, ლიტერატურის კრიტიკოსები ცხადია, შემწყნარებლობას გამოიჩენენ, მაგრამ სწორედ ისინი ამტკიცებდნენ ბაირონის გაორებულ დამოკიდებულებას ნაპოლეონისადმი – ეყრდნობიან „ჩაილდ ჰაროლდის მოგზაურობის“ მესამე სიმღერასაც და სხვა ნაწერებსაც – კერძო წერილებს, დღიურებს...

და მკითხველს ყურადღებას მიაქცევინებდნენ, რომ:

მხსნელსაც უწოდებს პოეტი იმპერატორს და მტარვალსაც, ღმერთადაც სახავს და ეშმაკადაც. და ეს ყოველივე ხდება ბაირონისათვის ნიშანდობლივი სტილით – მძაფრად, მწვავედ, მრისხანედ, ყოველგვარი შეფარვის, გადაკვრისა თუ ნართაულის გარეშე. მისი პირდაპირობა და სინათლისაკენ მისწრაფება აკი იქამდე მიდიოდა, რომ ისედაც ყოვლად მკაფიო სტრიქონებს მაინც დაურთავდა ხოლმე განმარტებას (ჩხეიძე 2013: 286-287).

ოთარ ჩხეიძე ამის ნიმუშად დაიმოწმებდა სტრიქონებს „ჩაილდ ჰაროლდიდან“: დიოგენივით რომ აიგდე ხალხი აბუჩად, გვირგვინოსანო ცინიკოსო, უნდა გცოდნოდა დედამიწა რომ კასრზე ფართოა.

რასაც ასეთი სქოლიო დაერთვოდა:

– ნაპოლეონის უდიდესი შეცდომა ის ყოფილა, თუ მართალს გვაუწყებენ მატიანეები, რომ არ ერიდებოდა ყოველთვის თუ ყოველ შესაფერის შემთხვევაში გამოეხატა სიძულვილი თუ ზიზღი ადამიანებისადმი (ჩხეიძე 2013: 87).

მაინც თავს დაიზღვევდა: თუ მართალს გვაუწყებენ მატიანეებიო...

ლორდ ბაირონის განმარტების პათოსს ოთარ ჩხეიძეც გააგრძელებდა:

ცხადია, ეს უფრო შეურაცხყოფს ადამიანის თავმოყვარეობას, ვიდრე უსაშინელესი მტარვალობა. ნაპოლეონი კი არავის ინდობდა, არც ყველას ერთად და არც თვითეულს ცალ-ცალკეო. და თვალსაჩინოებისათვის გაიხსენებს, თუ როგორ დაუკარგა ნდობა ხალხში იმ ერთმა, ერთადერთმა ნათქვამმა, ვიდრე ყველა მარცხმა, რაც მანამდე განეცხადა. რუსეთის მკაცრი ზამთრის მერე, არმია რომ გაუნადგურა, პარიზში ჩამოღწეულსა და თავის სასახლესა და ბუხარს მიტანებულს ეს რომ დასცდა: აქ უფრო საამოა, ვიდრე მოსკოვშიო (ჩხეიძე 2013:).

„გვირგვინოსანო ცინიკოსოო“ დაურიდებლად რომ მიმართავდა ბაირონი, იქვე აკი ქებასაც არ აკლებდა:

– აქ ჩაესვენა დიადი სულიო;

– კვლავაც შენზე ლოცულობენო...

1814 წლის 8 აპრილის დღიურში ჩაინიშნავდა: ექვსი დღე დავყავი ლონდონის გარეთ, დავბრუნდი და რა ამბავი დამხვდა, ერიჰა, ჩამოუგდიათ ჩემი საწყალი, პატარა კერპი, ნაპოლეონი ჩამოუგდიათ ტახტიდან და მაწანწალები შესულან პარიზში, მაგრამ არაფერია, ის კიდევ უჩვენებს იმათ სეირსაო.

წინასწარმეტყველებდა და ეგაა კუნძულ ელბადან ნაპოლეონის გამოქცევასა და ასდღიან ტრიუმფს.

10 აპრილს კი ჩაიწერდა:

დღეს ოდა ვუძღვენი ნაპოლეონს, კიდეც გადავწერე, ექვსი ორცხობილა ჩავახრამუნე და ოთხი ბოთლის სოდიანი წყალიც დავაყოლეო.

ცოტა არ იყოს იგივე ცინიზმია, ნაპოლეონს რომ უკიჟინებდაო, – დაურთავდა ოთარ ჩხეიძე და მოადევნებდა:

გაორება რომ შეიმჩნევა თვით დღიურების მიხედვით, ამაზე შეთანხმებულან კრიტიკოსებიც, ბიოგრაფოსებიც და მკვლევარებიც იმ თავიდან ამ თავამდე და კვერს უკრავენ ერთიმეორესო (ჩხეიძე 2013: 88).

ისინიც ამავე ციტატებს იმოწმებდნენ, რაც განმეორებულია ქართველი მწერლის ბიოგრაფიულ რომანშიც, მაგრამ კვერს კი არ დაუკრავდა მათ, რადგანაც გაორების ნაცვლად ერთიანობა მოსჩვენებოდა, უფრო ზუსტად – ერთიანობა გახლდათ ჭეშმარიტი, გაორება კი მოჩვენებითი.

– ერთიანობა თვით პოეტია, რაღა თქმა უნდა, მთლიანია, განუყოფელი, ერთიანია ნაპოლეონიცა, ვითარცა გმირი მხატვრული ქმნილებისა, რომანტიკული გმირი, ოღონდ თუ ზოგჯერ ჩაიბზარება, ან გამოჩნდება დახასიათება წინააღმდეგობრივი, ეს მხოლოდ იმიტომ, რომ პროტოტიპი ჯერ ცოცხალია, ცოცხალია და მახლობელი, ცოცხალია ნაქმნარიცა მისი, ცოცხალ არიან მტერნიცა მისნი, მოკეთენიცა, ყველაფერი მახლობელია, ძალიან მახლობელი, აზრიც სავსეა წინააღმდეგობითა, აზრი ხალხისა, საზოგადოებისა, მეცნიერებისა,

ფილოსოფოსებისა, რეალურია ყველაფერი, რეალური და წინააღმდეგობრივი და სწორედ ამ დროს რომანტიკული წარმოსახვა რეალური სახისა ძნელი იქნებოდა, რაღა თქმა უნდა, ძნელი იქნებოდა თუნდაც ესოდენ სწორუპოვარი პოეტისათვისა, ძნელი იქნებოდა და ძნელიც გამოდგა...

ეს დაკვირვება – სიძნელეა და არა გაორებაო – ძალდაუტანებლად გადაიფასებს დასავლელ ლიტერატორთა მიერ საუკუნენახევრის მანძილზე დამკვიდრებულ მტკიცებასა და დასკვნას – ბაირონის გაორებას რომ ირწმუნებოდა;

და მკითხველის ყურადღებას მიაპყრობდა იმ გარემოებას, თუ როგორ გაურბოდა ცოცხალ მოვლენებსა და სახეებს ბაირონი, რაკიღა მარცხი ეწვნია, მარცხი კი იმას მოჰყოლოდა, რომ ვერ ეგუებოდა რეალისტურ წარმოსახვებს – დაწვავდა მოთხრობასაც, რომანსაც, და ამ საქციელს იმით გაამართლებდა:

რეალიზმში ჩავეფალი და ამიტომაც დავწვი, რაკიღა პროზა როგორღაც რეალიზმისაკენ ეწევა ადამიანსო (ჩხეიძე 2013: 90).

და პოეტი, ვინც ვერაფრისდიდებით ვერ ეგუებოდა რეალისტურ წარმოსახვებს, ამჯერად მაინც ველარ გაქცეოდა მისთვის უჩვეულო მხატვრულ მეთოდს, ვერ ეთქვა უარი ნაპოლეონის სულში ჩახედვასა და მისი სახების გააზრებაზე, და მორჩილად მიჰყოლოდა იდუმალ კარნახს.

მორჩილება არა სჩვეოდა?

ბაირონი სწორედ ესაა – დაუმორჩილებლობა და დაუშოშმინებლობა, ზავთი და სიბობოქრე, ასეთია ბიოგრაფიითაც და შემოქმედებითაც. ეს ის შემთხვევაა, როდესაც იდეალური თანაზომიერებით ესადაგება ერთიმეორეს ცხოვრება და პოეზია... მაგრამ გამონაკლისი ამჯერადაც წესს უნდა ადასტურებდეს და ნაპოლეონის სახება ის გამონაკლისია, რომელიც ბაირონს მისთვის უჩვეულო მხატვრულ გარემოში ამოაყოფინებდა თავს და რეალისტურ სახეს რომანტიკულ მწვერვალებზე აატაცებინებდა.

საოცარი ძლევამოსილებით აიტაცაო, – დასძენდა ოთარ ჩხეიძე, რათა დარწმუნებით ემცნო მკითხველისათვის, რომ:

მოსალოდნელი მარცხის ნაცვლად რეალისტურ და რომანტიკულ წარმოსახვათა გადაკვეთაზეც გამარჯვებისათვის მიეღწია კაცს, ვისი ქადილიანი თვითშეფასებაც ამ ფორმულაში ჩაიწურებოდა: მე პოეზიას მოვევლინე ნაპოლეონადო...

რომანტიკულ მწვერვალებზე აატაცებინებდაო...

მერე კი:

– შემოახვია ბურუსიცა რომანტიკული, რაღა თქმა უნდა, შემოახვია, შემოჰბურა, მისცა ღრუბლებსა; აიტაცა და მისცა ღრუბლებსა, მისცა ღრუბლებსა და ღმერთია იგი მესამე სიმღერაში, ღმერთია იგი, ოღონდ განა ქრისტიანული, – ო, არა, არა, ღმერთია იგი წარმართული, ძველი, ძველთაგანი, ძლევამოსილი

და უსასოო, ძლეული და დაუძლეველი, უარყოფილი და სანატრელი, დამხობილი და აღდგენილი, ღმერთია იგი დამარცხებული, გამარჯვებული დამარცხებითაცა (ჩხეიძე 2013: 90).

და ამ სტრიქონებს რომ დაიმოწმებდა:

თუ დაგიპყრია დედამიწა, ტყვეცა ხარ მისი, – მაინც ძაგძაგებს შენი შიშით, შენი სახელი უფრო და უფრო მოსდებია ქვეყნიერებას, და არარაი უფრო მეტად განდიდებულხარო, – კიდეც გაათვალსაჩინოებდა, თუ როგორ აეტაცა ბაირონს ნაპოლეონი მიწიერი ვნებებიდან, აღეზევებინა და გაეროմანტიკულებინა – მპყრობელი და... უკვე ტყვე, რომელმაც უღიმღამო დღეები მწუხარედ უნდა გაეთრია წმინდა ელენეს კუნძულზე.

დიდ სიძნელესაც და თავსატეხსაც აქ ხედავდა ბიოგრაფიული რომანის შემოქმედი და ბევრად ადვილი ეჩვენებოდა გაროմანტიკულება, ვატერლოოს ველზე რომ აეგოთ ანდერძი იმპერატორისათვის.

ვითომ აქ რაღა მოჰკლებოდა?

ტყვეც ხარ და მპყრობელიც, არარაიც და სიდიადეცო – ამგვარი ეპითეტები მეტად ამაღლებულად მიეჩნია ოთარ ჩხეიძეს და მართლაც მონუმენტური სახის გამომკვეთად, და მაშ წინააღმდეგობად არ უნდა თქმულიყო, რადგანაც ის სულ სხვაა, როდესაც რეალური შემთხვევები შემოდის ნაწარმოებში და ეს შემთხვევებია ერთიმეორის საწინააღმდეგო, ეს კი სულ სხვაა – რომანტიკული დაპირისპირება, რაც დაპირისპირებაცაა და ერთიანობაც, წინააღმდეგობაცაა და მთლიანობაც:

– ეს მხოლოდ ისაა, ამაო ამაოთა და ყოველი ამაო რომ არს ამ მარად ცვალებადსა და სწრაფწარმავალ წუთისოფელში, ამა გრანდიოზულ სამყაროში, სად დედამიწაც უმცირესი მოცულობაა, უმცირესი, სულ პატარა, პაწაწკინტელა, სად ყველა ერთია, განდიდებულიცა და დამარცხებულიცა, აღმატებულიცა და დაცემულიცა, პატივმოყვარეცა და სულგრძელიცა, ცოცხალიცა და მიცვალებულიცა. სად ყველა ერთია და ყველა არარაა, ყველა კერძია სიკვდილისა, სად სიკვდილია მარადიული, რამეთუ სიცოცხლეც მხოლოდ იმიტომაა, რომ სიკვდილი იყოს მარადიული, აქაცა, იქაცა, იმა ვეება, იმ გრანდიოზულ სამყაროშიცა... (ჩხეიძე 2013: 92).

და როდესაც ამ ვეება, მიუწვდომელ სამყაროში წარმოისახებოდა სიმღერის გმირი დიადადაც და არარადაც, მისი სახება ამიტომაც წარმოდგებოდა ერთიანად და მთლიანად. და როგორც ბაირონის გმირი ჩნდებოდა ასეთი მონუმენტური, ცხადია თვითონ პოეტიც ასეთივე იქნებოდა:

– ერთიანი და მთლიანი, დაუბზარავი, განუყოფელი.

ყველა ყველას ეთანხმებოდა ბაირონის გაორებულობის მტკიცებისას?

აგერ ღრმა ლიტერატურულ-ფსიქოლოგიური დასაბუთება ამ ზერელე შთაბეჭდილების გასაბათილებლად, ისეთი მოტივებისა და საწყისთა მოძებნა, გარეგნული შთაბეჭდილების მიღმა რომ გადაგახედებდა და კიდევ ერთხელ დაგიდასტურებდა, რომ:

წარსულისა და მის აჩრდილთა შეცნობა თუ გწადია, პოეტებს უნდა მიუგდო ყური.

ნაპოლეონის მისიასა და სულის ხვეულებს კი უკეთ ვინ გახსნიდა, თუ არა ის შემოქმედი, ვისაც პოეზიის ნაპოლეონად ესახებოდა თავი.

იქ, ინგლისში – ლორდ ბაირონს.

აქ, საქართველოში კი – ნიკოლოზ ბარათაშვილს.

მას თავის ინგლისელ თანამოძმესავით რომ არ დაექადნა, პოეზიის ნაპოლეონობას რომ მიელტვოდა?!

თუმც შეფარულად მაინც გააცხადებდა ამ ლექსში, რომელსაც ნაპოლეონის მონოლოგად გაიაზრებდა.

გარეშე თვალითაც გახედავდა მის განსაკუთრებულ ცეცხლოვან სულსა და ზღვა გულს და აღტაცებას ამ სტრიქონით აღავლენდა:

ბევრი დღე გავა, რომ ბევრი ვერ ვცნათ ჩვენ მისიო!.. –

მაგრამ რაკიღა მონოლოგად აალაპარაკებდა, იმის განცდებს თავის საფიქრალსაც მიადევნებდა, ნაპოლეონის სიტყვებში გამოჰხვევდა თავის იდუმალ სწრაფვასა თუ ნატვრას:

> მაგრამ მე გვამში სული ვერღა მომთავსებია!
> მითხზავს გვირგვინსა დიდებისას მე თვითონ ბედი,
> ხოლო მე უნდა მას მოვასხა შარავანდედი;
> ჟამი ჩემია და ჟამისა მე ვარ იმედი!

რაღა ეს მონოლოგი თავისი გამჭვირვალებითა და კანთიელი მინიშნებით, და რაღა პირდაპირი განცხადება ბაირონული:

მე პოეზიას მოვევლინე ნაპოლეონადო...

ლიტერატურა:

Asatiani, Guram. Kartuli p'oet'uri azrovnebis evolutsia XIX sauk'uneshi: Nik'oloz Baratashvili. Ts'ignshi: tkhzulebani, t'omi meore. Tbilisi: gamomtsemloba „neost'udia". (ასათიანი, გურამ. ქართული პოეტური აზროვნების ევოლუცია XIX საუკუნეში: ნიკოლოზ ბარათაშვილი. წიგნში: თხზულებანი, ტომი მეორე. თბილისი: გამომცემლობა „ნეოსტუდია").

Baratashvili Nik'oloz. Tkhzulebani. Tbilisi: gamomtsemloba „sabch'ota sakartvelo", 1968. (ბარათაშვილი, ნიკოლოზ. თხზულებანი. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო", 1968).

Bregadze Levan. Ekimobis romant'ik'a. Ts'ignshi: tkhzulebani, t'omi p'irveli. Tbilisi: gamomtsemloba "Ilias pondi", 2023. (ბრეგაძე, ლევან. ექიმობის რომანტიკა. წიგნში: თხზულებანი, ტომი პირველი. თბილისი: გამომცემლობა „ილიას ფონდი", 2023).

Bregadze, Levan. Baratashvilis romant'izmis mark'erebi. Ts'ignshi: tkhzulebani, t'omi p'irveli. Tbilisi: gamomtsemloba „ilias pondi", 2023. (ბრეგაძე, ლევან. ბარათაშვილის რომანტიზმის მარკერები. წიგნში: თხზულებანი, ტომი პირველი. თბილისი: გამომცემლობა „ილიას ფონდი", 2023).

Chkheidze, Otar. It'aliuri dghiurebi Baironisa. Tbilisi: Aleksandre Orbelianis sazogadoeba da „chveni mts'erloba", 2013. (ჩხეიძე, ოთარ. იტალიური დღიურები ბაირონისა. თბილისი: ალექსანდრე ორბელიანის საზოგადოება და „ჩვენი მწერლობა", 2013).

Chkheidze, Rost'om. Misioneri (Solomon Dodashvilis tskhovrebis kronik'a). Tbilisi: Aleksandre Orbelianis sazogadoeba da „chveni mts'erloba", 2016. (ჩხეიძე, როსტომ. მისიონერი (სოლომონ დოდაშვილის ცხოვრების ქრონიკა), თბილისი: ალექსანდრე ორბელიანის საზოგადოება და „ჩვენი მწერლობა", 2016).

Chkheidze, Rost'om. Chemi ts'ili vat'erloo. Tbilisi: Aleksandre Orbelianis sazogadoeba da „chveni mts'erloba", 2016. (ჩხეიძე, როსტომ. ჩემი წილი ვატერლოო. თბილისი: ალექსანდრე ორბელიანის საზოგადოება და „ჩვენი მწერლობა", 2016).

Dodashvili, Solomon. Tkhzulebani. Tbilisi: Tbilisis universit'et'is gamomtsemloba, 1989. (დოდაშვილი, სოლომონ. თხზულებანი. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1989).

Doiashvili, Teimuraz. Magram radganats... (K'ant'i – K'aramzini – Baratashvili). Tkhzulebani, t'omi p'irveli. Tbilisi: gamomtsemloba "ilias pondi", 2023. (დოიაშვილი, თეიმურაზ. მაგრამ რადგანაც... (კანტი – კარამზინი – ბარათაშვილი). თხზულებანი, ტომი პირველი. თბილისი: გამომცემლობა „ილიას ფონდი", 2023).

Ingoroq'va, P'avle. Akhali kartuli lit'erat'uris pudzemdebelni: Nik'oloz Baratashvili, Ilia Ch'avch'avadze, Ak'ak'i Ts'ereteli. Tbilisi: gamomtsemloba „sabch'ota sakartvelo", 1975. (ინგოროყვა, პავლე. ახალი ქართული ლიტერატურის ფუძემდებელნი: ნიკოლოზ ბარათაშვილი, ილია ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო", 1975).

Javakhishvili, Mikheil. Tkhzulebani, t'omi meore. Tbilisi: gamomtsemloba „sabch'ota sakartvelo", 1977. (ჯავახიშვილი, მიხეილ. თხზულებანი, ტომი მეორე. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო", 1977).

K'alandadze, Merab. Nap'oleoni kartul sit'q'vak'azmul lit'erat'urashi. Tbilisi: gamomtsemloba „art'anuji", 2008. (კალანდაძე, მერაბ. ნაპოლეონი ქართულ სიტყვაკაზმულ ლიტერატურაში. თბილისი: „არტანუჯი". 2008).

K'ik'nadze, Zurab. Amargi (Aludas nakht'omi). Tbilisi: gamomtsemloba „int'elekt'i", 2021. (კიკნაძე, ზურაბ. ამარგი (ალუდას ნახტომი). თბილისი: გამომცემლობა „ინტელექტი", 2021).

Kikodze, Geront'i. Dialogi sak'utar tavtan. Ts'ignshi: rcheuli tkhzulebani, t'omi meore. Tbilisi: gamomtsemloba „sabch'ota sakartvelo", 1964. (ქიქოძე, გერონტი. დიალოგი საკუთარ თავთან. წიგნში: რჩეული თხზულებანი, ტომი მეორე. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო", 1964).

P'ap'uashvili, Nugzar. Solomon Dodashvili: sarbieli da memk'vidreoba. Tbilisi: gamomtsemloba „k'avk'asiuri sakhli", 2023. (პაპუაშვილი, ნუგზარ. სოლომონ დოდაშვილი: სარბიელი და მემკვიდრეობა. თბილისი: გამომცემლობა „კავკასიური სახლი", 2023).

Ts'erediani, Davit. Tsot'a ram ak'ak'is lirik'aze. Ts'ignshi: anarek'li. Tbilisi: gamomtsemloba „nek'eri", 2005. (წერედიანი, დავით. ცოტა რამ აკაკის ლირიკაზე. წიგნში: ანარეკლი. თბილისი: გამომცემლობა „ნეკერი", 2005).

Ts'erediani, Davit. Grigol Orbeliani. Ts'ignshi: anarek'li. Tbilisi: gamomtsemloba „nek'eri", 2005. (წერედიანი, დავით, გრიგოლ ორბელიანი. წიგნში: ანარეკლი. თბილისი: გამომცემლობა „ნეკერი", 2005).

Ts'erediani, Davit. Akhali kartuli lirik'is chamoq'alibebis gzebi. Ts'ignshi: tvali tvalshi. Tbilisi: gamomtsemloba „int'elekt'i", 2022. (წერედიანი, დავით. ახალი ქართული ლირიკის ჩამოყალიბების გზები. წიგნში: თვალი თვალში. თბილისი: გამომცემლობა „ინტელექტი", 2022).

Ts'erediani, Davit. P'ol Valeris „zghvis sasaplao". Ts'ignshi: tvali tvalshi. Tbilisi: gamomtsemloba „int'elekt'i", 2022. (წერედიანი, დავით. პოლ ვალერის „ზღვის სასაფლაო". წიგნში: თვალი თვალში. თბილისი: გამომცემლობა „ინტელექტი", 2022).

Rostom Chkheidze
(Georgia)

Nikoloz Baratashvili and Western Romanticism
(Intersections of Poetic and Philosophical Thought)

Summary

Keywords: Polarity, monumentality, disobedience, guide, Napoleon.

Outwardly, 19th-century Georgia was cut off from Europe, creating the impression that:

Russia fed on the scraps of European socio-literary thought, while Georgia – with its monarchy abolished and transformed into southern Russian governorates – fed on the scraps of those scraps.

However, thanks to deep internal processes:

The **1832 conspiracy** would prove to be the **blood of the blood** and **flesh of the flesh** of that series of romantic uprisings that followed one another across Europe.

And **Georgian Romanticism**, as a literary movement, would emerge as a direct offshoot of the **Western Romantic spirit**, an essential link in a unified romantic chain.

This would be most vividly and tangibly manifested in the work of **Nikoloz Baratashvili**, the pinnacle of Georgian romantic thought, as seen in his poetic and epistolary legacy.

That is why this seemingly small work, yet monumental in its internal scope, reveals the characteristics that were typical of European romantics.

And therefore, the essay would highlight the **intersections of the Georgian creator's poetic and philosophical thought** with:

Novalis, Giacomo Leopardi, Lord Byron.

In the West, Romanticism emerged through opposition and open conflict with Classicism. In Georgia, however, it had to assert itself by breaking free from Eastern aesthetic sensibilities and influences.

Against the broader backdrop of Georgian Romantic literature, Nikoloz Baratashvili had to distinguish himself as a writer fundamentally turned inward – toward the depths of his inner world. For this reason, he was inevitably drawn to Romanticism, even if the prevailing spirit of the time had taken a different direction.

A core principle of Romantic theory and the art of living asserts that the individual and the universe, life and history, require polarity – a dynamic tension

between opposing forces through which energy flows. Since history wavers between the positive pole of the ideal and the negative pole of a reality that consistently falls short of it, the attempt to reconcile the real with the ideal has never ceased – nor could it – through any final resolution or synthesis.

Within this framework, the darker aspects of existence – illness, madness, death – must be acknowledged as a necessary counterbalance. For the art of living implies precisely this: that creators must not shy away from confronting them.

Romantic writers moved between these polarities, and Baratashvili, by translating this movement into poetic language, became an integral part of the European Romantic current. Like his spiritual counterparts in the West, he was not to see polarity as a threat to life, but rather as its essential condition.

From this perspective, it becomes irrelevant to ask which of the opposing views expressed in his works – including The Fate of Kartli – more accurately reflects the author's true stance. Both perspectives are equally valid; otherwise, the necessity of polarity would be undermined, and the distinct nature of Romantic thought would vanish.

Special consideration should be given to the relationship between **Nikoloz Baratashvili** and **Lord Byron,** particularly in light of the unusual figure of **Napoleon Bonaparte** as a hero of the Romantic era.

Romantic writers often looked with undisguised admiration – even envy – at those who did not write novels on paper as they did, but instead lived them in real life. These individuals *"wrote"* their stories through their very existence, inscribing meaning into the fabric of everyday reality.

Romanticism set before itself fantastical and often implausible goals – so improbable that others would dismiss them as delusions, even mock them. Yet time and again, what once seemed unreachable would be realized.

Such fulfillment was made possible through the unrelenting will and determination of the individual – qualities that deeply fascinated Romantic creators. They would turn these exceptional figures into the heroes of their lyrical and epic works, imagining them as monumental embodiments of the human spirit.

One such Romantic, monumental hero was Napoleon Bonaparte, whose greatness was acknowledged even by Lord Byron – despite the fact that, to Byron's native England, Napoleon appeared chiefly as a conqueror. Byron famously likened himself to Napoleon within the realm of poetic creation, calling himself ***"the grand Napoleon of the realms of rhyme."***

Nikoloz Baratashvili's poem *"Napoleon"*, presented as an inner monologue of the French emperor, stands out for its originality. The poet envisioned Napoleon as a

perpetually dissatisfied soul, tormented by intense inner and outer conflicts. He became a symbolic figure – an embodiment of humanity's ***"vessel never to be filled"***, tormented by spiritual unrest and a will so boundless it even envied fate itself. As Baratashvili writes:

> ***"Who knows – perhaps even fate, grown weary of his soul,***
> ***shall crown another beneath the shadow of his name."***

The line the poet places in Napoleon's mouth powerfully encapsulates Romantic maximalism:

> ***"Let even the grave be cramped for me –***
> ***should fate bestow my crown on one like me."***

This declaration reflects a desire to accomplish such unprecedented deeds that no future generation could hope to repeat them.

It is emphasized that:

Nikoloz Baratashvili did not intuitively show a mysterious resemblance to his Western counterparts; rather, he had **Solomon Dodashvili** as a guide to that artistic and philosophical world. Dodashvili was one of the **founders of Georgian Europeanism**, the ideologist of the 1832 uprising, and an excellent connoisseur of Western philosophical movements.

Solomon Dodashvili was recognized as one of the Russian Empire's leading authorities on German philosophy – particularly the works of Immanuel Kant. The parallels between Kantian thought and Baratashvili's poetic worldview likely arose from the poet's exposure to these ideas, most probably introduced to him through Dodashvili.

Two phenomena famously filled Kant with awe: *The starry heavens above us and the moral law within us.*

Both found poetic expression in Baratashvili's verse – cosmic wonder in *"Dusk Upon Mtatsminda"*, and moral reflection in *"Meditations by the Mtkvari"*.

In the former, the aesthetic vision echoes Kant's conception of the sublime and the limits of human reason when confronted with the infinite. The latter engages with timeless questions of human existence and purpose. While this poem has often been linked to Ecclesiastes, on a broader scale it reflects a Faustian theme – an eternal striving to define meaning and value within the human condition.

A key conduit between Baratashvili's aesthetic worldview and Kantian ethics appears to be Nikolai Karamzin's *"Letters of a Russian Traveler"*. This work, a stylized

account of his European journey, became a kind of encyclopedic window into Western life. Dodashvili held *"Letters"* in the highest regard, ranking Karamzin alongside Aristotle, Demosthenes, and Cicero.

And understandably so: in this elegant, accessible prose, the profound ideas of the sage of Königsberg – Kant – were rendered approachable to a broader audience, including those who would later immerse themselves in the complexities of his original texts.

These philosophical ideas – whether absorbed through spiritual affinity or deliberate engagement – found vivid poetic expression in the works of Nikoloz Baratashvili, enriching Georgian Romanticism with a deep ethical and intellectual resonance.

მერაბ ღლანიძე
(საქართველო)

მეფე დიმიტრი თავდადებული და „მეფე დიმიტრი თავდადებული“: ისტორიული მონაცემები და ლიტერატურული თხრობა

https://doi.org/10.62119/sjn.26.2025.9543

ნაწილი მეორე

მიუხედავად იმისა, რომ ილია ჭავჭავაძის პოემაში, – „მეფე დიმიტრი თავდადებული“, – საგანგებოდ არ აღინიშნება გმირის თავდადება ქრისტიანული სარწმუნოებისათვის, ამავე დროს, მისთვის, – პიროვნულად, – მისაბაძ ნიმუშს, მაგალითს წარმოადგენს იესო ქრისტე, რაც ცხადად ჩანს მის ლოცვაში, მისი ტყვეობისას, სიკვდილით დასჯის წინ. იგი მიმართავს მამა ღმერთს და სულიერი ჭვრეტით ხედავს, განჭვრეტს მისი ძის, იესოს, ტანჯვას:

ღმერთო, ღმერთო!.. თვალწინ მიდგა
დატანჯული მე ძე შენი (251)[1].

ლოცვის გაგრძელებისას, მეფე ისევ მამა ღმერთს შესთხოვს[2], მიიღოს მისი მსხვერპლი, რომელიც, როგორც მას სწადია, უნდა ემსახუროს არა პირადად მისი სულის გამოხსნას, არამედ მისი ერის ხსნას, – თუკი იესოს მსხვერპლმა დაიხსნა კაცობრიობა, დიმიტრის მსხვერპლმა უნდა დაიხსნას ქართველი ერი:

ვით ძით ყველა, ისე ჩემით
ერი ჩემი დაიხსენი (251).

შესამჩნევია, რომ ორგვარი ხსნა, – სულიერი და ხორციელი, – გათანაბრებულია, გათანასწორებულია, რადგან იესოს მსხვერპლი ემსახურა კაცობრიობის სულიერ გადარჩენას და პირველქმნილი ცოდვისაგან მის გათავისუფლებას, ხოლო მეფე დიმიტრის ვედრება გულისხმობს ქართველობის დაცვას სხეულებრივი განსაცდელისაგან, დარბევისაგან, დახოცვისაგან.

თავად მეფის თავდადება, საკუთარი თავის შეწირვა კი, როგორც აღმოჩნდება, მოიცავს არა მხოლოდ ხორციელ, სხეულებრივ ზვარაკს, არამედ, ასევე, სულიერ მსხვერპლსაც: გვემული მოწამე ევედრება ღმერთს, დაე, ნუ მიანი-

ჭებს მას ტანჯვათა შემსუბუქებას და სულის ხსნას ნურც სიკვდილის შემდეგ, საიქიოში, ნურც საბოლოოდ, სამყაროს აღსასრულისას, განკითხვის დღეს, ხოლო მისი წამება, როგორც შესაწირავი, არ ჩაეთვალოს მას პირადად ამოქმედებულ მადლად, რაზეც იგი უარს ამბობს, ოღონდ კი მის მიერ სისხლის დაღვრით მოპოვებული დამსახურება მოხმარდეს საკუთარი ერის გადარჩენას:

რაც გადამხდა, განკითხვის დღეს
მადლად მე არ ჩამითვალო.
მე არა გთხოვ, – მანდ წამება
აქ წამებით შემიმცირო,
მე გთხოვ, სისხლი აქ დაღვრილი,
ჩემი სხვისთვის შეიწირო (251).

ეს ცვლილება მეფის განწყობაში, – სამშობლოდან უცხოობამდე, – ნამდვილად შესამჩნევია, რადგან მანამდე, ჯერ კიდევ საქართველოში ყოფნისას, მეფე მაინც დარწმუნებულია, რომ მის მიერ გაღებული ხორციელი მსხვერპლი მას, როგორც კერძო ადამიანს, სულიერ ხსნას მოუტანს (ამგვარი შესაბამისობა მრავალგზის გამოხატულა ქრისტიან მოწამეთა მხრივ, რაც ყოველთვის წარმოჩნდებოდა ხოლმე წმიდანების ცხოვრების აღწერისას):

ხორცი მოკვდეს, სული ცხონდეს
მეფის თქვენის დიმიტრისა (237).

ამდენად, პოეტი ხატავს გმირის პიროვნულ, შინაგან განვითარებასაც და მისი თავდადების სივრცეს კიდევ უფრო მეტად აფართოებს, – სულიერი განზომილებითა და მიმართულებით.

ამავე დროს, საჩინოა, რომ, ავტორისეული მინიშნებული აღწერითაც, დიმიტრის წამება მიმსგავსებულია იესოს ტანჯვასთან, რომლის პირდაპირ არეკვლად არის ის წარმოჩენილი (შესაბამისობა: იესო ქრისტე – მეფე დიმიტრი, ებრაელები – მონგოლ-ურდოელები):

მისცვივდნენ უკადრისადა,
ვით ძეს ღვთისას ურიანი (249).

ისტორიულ ქრონიკასთან შედარებით და მისგან განსხვავებით, ნიშნეულია, რომ ილია ჭავჭავაძემ გადაწყვიტა, ერთმანეთისაგან გაემიჯნა, განესხვავებინა სხვადასხვაგვარი დამოკიდებულება მეფე დიმიტრის განზრახვის მიმართ, გაეწირა საკუთარი თავი ქვეშევრდომთა სიცოცხლის გადასარჩენად,

ხოლო თავად განსჯა მომხდარიყო მანამ, სანამ ხელმწიფე დატოვებდა სამშობლოს, რათა არც მას და არც სხვებს არ მიეღოთ განუბჭობელი გადაწყვეტილება. ამ დროს, ერთი მხრივ, დგას უმაღლესი ხელისუფალი, ხოლო, მეორე მხრივ, – ერის სხვადასხვა ფენის წარმომადგენლები, ხოლო თვალსაზრისთა განსხვავებამ საშუალება მისცა პოეტს, დიმიტრის ჩანაფიქრის გაცხადებისთანავე, ეჩვენებინა სამგვარი ხედვა, რომლებიც, სავარაუდოდ, ავტორის ჩანაფიქრით, სამ განსხვავებულ მდგომარეობასა და ღირებულებათა განსხვავებულ ფარდობას გამოხატავს საჯარო გარემოში: თუ მეომართათვის, რომელთაც დიდებულნი და მხედართმთავარნი წარმოადგენენ, გადამწყვეტი ღირებულებაა სიმამაცე, შეუპოვრობა, უკანდაუხევლობა, რომელთა უარყოფა მხოლოდ სირცხვილს მოუტანს სახელმწიფოს უზენაესი პირსაც და მის ამალასაც, ქრისტიანი სამღვდელოება ცხადად განჭვრეტს, რაოდენ განუზომელი სულიერი ღირებულება აქვს თავგანწირვას სხვათა სიცოცხლის გადასარჩენად, რაც, ქრისტიანული თვალსაწიერიდან, სარწმუნოებრივი ერთგულების ყველაზე მკაფიო გამოვლენადაა მიჩნეული, ხოლო უბრალო ადამიანების, ანუ დაბალი ფენის, წარმომადგენელი, – მოხუცი, – მზადაა, ადვილად გასწიროს საკუთარი ვაჟებიც კი საერთო მიზნისათვის, ქვეყნისათვის, სახელმწიფოს მეთაურისათვის (რომელიც ქვეყნის სახეა), თუმცაღა მაინც გაახსენებს მეფე დიმიტრის მის აუცილებელ საზოგადო მოვალეობას საკუთარ ქვეშევრდომთა მიმართ, – მოვალეობას, რომელსაც, როგორც მოხუცს მიაჩნია, მეფე უგულებელყოფს ქვეყნისა და ხალხის მიტოვებით, რის გამო იგი არ უწონებს ხელმწიფეს განსაკუთრებული, პირადი გმირობის გადაწყვეტილებას, რაკი ეს მოხუცი, როგორც ქვეყნის უმრავლესობის წარმომადგენელი, ერთიანი კრებულის, ანუ ერის სახელითა და პასუხისმგებლობით მეტყველებს.

ამრიგად, პირველი ხედვით, ანუ პირველი დამოკიდებულებით, – რომელსაც დიდებულთა ფენა, სამხედროები გამოხატავენ, – იმის გამო, რაკი მეფე განასახიერებს ერს, ხოლო მეფის ადგილი ერის ცხოვრებაში შეუცვლელია, არა იმდენად მეფემ უნდა გაწიროს და არ დაიშუროს საკუთარი სიცოცხლე ერისათვის, რამდენადაც ერმა უნდა დადოს თავი მეფისათვის („მეფისათვის დავდებთ თავსა“ – 234), ხოლო ხელმწიფის მხრივ გამოვლენილი ყრუ მორჩილება უცხოთა მიმართ და მის ქვეშევრდომთა დუმილი ამის გამო საუკუნოვანი სირცხვილია ერისათვის (ლაპარაკია მხოლოდ და მხოლოდ ერზე, მაგრამ არსად – სახელმწიფოზე!). შესამჩნევია, რომ სწორედ სირცხვილს ენიჭება განსაკუთრებული მნიშვნელობა და ის, განსჯისას, ყურისმისაპყრობად, ზედიზედ სამჯერ მეორდება:

სირცხვილია ერისათვის,
თავის მეფე მისცეს მტერსა...
მეფევ, სირცხვილს ნუ შეაჭმევ
ერსა, შენსა შემნატვრელსა.
ნუ, ნუ გვაჭმევ ემაგ სირცხვილს,
წამყოლს შვილიშვილამდიე... (235).

დიდებულთა გამოხატულ დამოკიდებულებას ისევ იმეორებს და სირცხვილის სიმწვავეს ხელახლა, განმეორებით, ახსენებს მათი წარმომადგენელი, – სპასალარი:

თუნდ რომ დავრჩეთ, ვინ რას გვეტყვის,
რით ჩავრეცხოთ ეს სირცხვილი? (235);

ნუ შეგვიშლი მამათ ანდერძს,
სირცხვილისგან დაგვიხსენი (235).

შემდგომ, მათთვის პასუხის გაცემისას, სირცხვილის შინაარსს განიხილავს მეფე, თავის ახნას მოუძებნის და, საერთოდ, გამორიცხავს მას იმ ჩანაფიქრის ვითარებაში, რომლის განხორციელებასაც იგი აპირებს:

სირცხვილს ამბობთ! – რა სირცხვილი?
მე ვეძლევი ნებით მტერსა,
ჩემს სიცოცხლეს, ჩემსა სისხლსა
თვითონ ვწირავ მე ჩემს ერსა (237);

ხორცი მოკვდეს, სული ცხონდეს
მეფის თქვენის დიმიტრისა (237).

დიმიტრის მიაჩნია, რომ სირცხვილის რაობას, მის სინამდვილეს ანაცვლებს თავდადება, თავგანწირვის გზნება, რაც მას, როგორც ცხადად მჟღავნდება მისი მსჯელობისას, სწორედაც სასახელოდ მიაჩნია და არა სამარცხვინოდ, – არც, საერთოდ, ერისათვის, არც საკუთარი თავისათვის. ამიტომ იგი გამორიცხავს დაპირისპირებას, წარმოდგენილს სპასალარის მიერ, – „ძველებს უთქვამთ, // სახელიო ან სიკვდილი“ (235), – რაკი მას მიაჩნია, რომ სწორედ სიკვდილი შეიძლება იყოს სახელის მომტანი, სახელოვანი (სავარაუდოდ, მკაფიო გადაძახილით „ვეფხისტყაოსანთან“, რომ, გადაწყვეტილების მიღებისას, არჩეული აუცილებლად უნდა იყოს „სიკვდილი სახელოვანი“). ხოლო, თუკი სიკვდილი სხვა ადამიანისათვის, ზოგადად, სახელოვანი საქციელია (განსა-

კუთრებით მორწმუნე ქრისტიანისათვის, რომელსაც სწამს, რომ სული უკვდავია და ისწრაფვის, რათა სული ცხონდეს, საბოლოოდ დახსნილი იქნეს!), შესაბამისად, მეფესაც სავსებით აქვს თავდადების უფლება და, ამ თვალსაწიერიდან, იგი სრულიად არ მიჯნავს თავის პიროვნებას მის ირგვლივ მყოფთაგან, არცერთი ცალკეული ადამიანისაგან, – ზნეობრივი თვალსაზრისით, ხელმწიფე სრულიად უთანაბრებს თავს საკუთარ ქვეშევრდომებს: „თუ სიკვდილი სახელად გაქვთ // [...], მაშ, რად მიშლით თავდადებას?“ (237).

თუკი საერო დიდებულთათვის, ან სამხედრო პირთათვის (ეს ფენები თითქმის სრულად ემთხვეოდა ქრისტიანული შუა საუკუნეების განმავლობაში) გადამწყვეტად ღირებულია სირცხვილის თავიდან აშორება როგორც მათთვის, ისე მეფისა და ერისათვის, მათგან განსხვავებულ მეორე ხედვას, ანუ მეორე დამოკიდებულებას გამოხატავს სამღვდელოება, წარმოდგენილი მღვდელმთავრის სახით (მისი სასულიერო წოდება-ხარისხი პოემაში არაა დაზუსტებული, რაც სავსებით მოსალოდნელია პოემის ავტორისაგან), რომელიც, რა თქმა უნდა, საერთოდ, არაფერს ამბობს სირცხვილის გამო და არც ახსენებს მას. უმაღლესი მოძღვარი, თავისი საჯარო განსჯისას, ნიმუშად მოიხმობს იესო ქრისტეს მიწიერი ცხოვრების მაგალითს, რასაც იგი, ბუნებრივია, განხორციელებული ღმრთის ანდერძად, მის აღთქმად და დანაბარებად მიიჩნევს:

მოყვასისთვის თავდადება
ქრისტე-ღმერთის ანდერძია (238).

სასულიერო ფენის წევრი მხარს უჭერს მეფე დიმიტრის გადაწყვეტილებას და დაუეჭვებლად, თუნდაც მძიმე განცდით, მოუხმობს მას თავდადებისაკენ („ვტირ და გირჩევ თავგაწირვას“ – 238). იგი მოუწოდებს ხელმწიფეს, რათა თავისი ქმედებით მან მოიპოვოს სულის ხსნა, რომ არჩევანი, ერთი მხრივ, წუთისოფელს, დროებითს სამყოფელსა და, მეორე მხრივ, სულიერ უკვდავებას, მარადიულ ნეტარებას შორის ამ საბოლოოს სასარგებლოდ გაკეთდეს:

ვსტირ და გირჩევ ღვთის სახელით
ხორცი დასთმო სულისათვის,
უკვდავება არ დაჰკარგო
წუთისსოფლის გულისათვის (238).

აღსანიშნავია მცირედი უზუსტობა მღვდელმთავრის გამონათქვამში, რადგან ადამიანის სული ისეც უკვდავია და ის ვერასოდეს დაკარგავს ამ უკვდავებას: პიროვნების მიწიერი, ხორციელი სიკვდილის შემდეგ, ადამიანის სულს ან ხსნა და ნეტარება ელის, ან – დაღუპვა და სამარადისო ტანჯვა.

ხელმწიფეს გაამხნევებს სასულიერო პირის მხარდაჭერა და, თუკი აქამდე იგი მეფის მოვალეობითა და ქვეშევრდომთა გადარჩენის მყარი აუცილებლობით ამტკიცებდა თავისი არჩევანის სისწორეს, ამჯერად, მის მიერ მიღებული გადაწყვეტილების უცდომლობის საყრდენს იგი მაცხოვრისეულ აღთქმაში, მის მცნების მტკიცე დაცვაში ხედავს.

მეფეს ძლიერ მოეწონა
მღვდელმთავრისა სიტყვა ბრძნული [...]
– დიდებულნო, ხომ ისმინეთ,
რაც სთქვა წმიდა მღვდელმთავარმა!..
მოყვასისთვის თავდადება
გვიბრძანაო მაცხოვარმა (238).

მაგრამ ნიშანდობლივია განსხვავებაც: თუ სასულიერო ფენის წარმომადგენელი მყარადაა დარწმუნებული, რომ მაინც, ადამიანის ყოველ ქმედებათა გარდაუვალი ბიძგი, ადამიანის უცილობელი მისწრაფება უნდა იყოს სულის ხსნა, მეფეს ისევ შეურყევლად სჯერა, რომ მისი მოწოდებაა ერისათვის თავდადება, რის მტკიცებულებასაც იგი ქრისტეს მოძღვრებაში (და მღვდელმთავრის დადასტურებაშიც!) პოულობს.

საქართველოდან წასვლამდე, სანამ საკუთარ ხალხს საჯაროდ გამოემშვიდობება, მეფე ამ ორი დამოკიდებულების გამომხატველთა შორის აღმოჩნდა, – დგას მათ შორის, პირდაპირი მნიშვნელობითაც:

მეფეს ახლდა მხარმარჯვნივა
გულმწუხარე მღვდელმთავარი
და მხარმარცხნივ – შუბლშეკრული
ჯავრით სავსე სპასალარი.
მღვდელმთავარი სწუხს და ჰვაებს
მეფის თავგადადებასა,
სპასალარი კი ჰთაკილობს
უომრად დამარცხებასა (241).

ამდენად, მღვდელმთავრისათვის ისევ მნიშვნელოვანი და გადამწყვეტია თავდადება, თავის გაწირვა სხვა ადამიანისა თუ სხვა ადამიანთათვის, ხოლო სპასალარს ისევ დაუძლეველად ეთაკილება უომრად დანებება და, მისი უცვლელი თვალსაზრისით, ამ ქმედებას (ან უმოქმედობას) მოდევნებული გარდაუვალი სირცხვილი.

ამ დროს, მეფე დიმიტრისთან ქვეშევრდომთა საბოლოო განშორებისას, მესამე ხედვას, მესამე დამოკიდებულებას გამოხატავს ხალხის, – ქვეყნის მოსახლეობის უმრავლესობის, – წარმომადგენელი, რომელიც ღრმად მოხუცია, რითაც მინიშნებულია, რომ იგი აუწყებს ხანგრძლივი ცხოვრებისეული გამოცდილებისა და მოვლენათა მიმართ თაობათა დამოკიდებულების შედეგს. მისი ხმა თითქოს არც ეკუთვნის აწმყოს, მიმდინარე ცხოვრებას, ის თითქოს მარადისობის ძახილია:

მე ხომ მხედავ, გარდავსულვარ,
სამარიდან გაძლევ ხმასა (243).

მოხუცი მოსთხოვს მეფეს, ნუ მიენდობა იგი ბრმად ბედისწერას, წინასწარ განსაზღვრულობას და თავად გადაწყვიტოს საკუთარი თუ ერის ხვედრი:

მეფევ, კისრად აგიღია
ტვირთი ჩვენის შავის ბედის,
ბედისწერას მისცემიხარ
უბედურის ჩვენის ხვედრის (243).

ხალხის ამ რიგით წარმომადგენელს მიაჩნია, რომ ხელმწიფეს ევალება არა იმდენად თავგანწირვა, საკუთარი თავის მსხვერპლად გაღება, რამდენადაც, უპირველესად, იგი უნდა მფარველობდეს საკუთარ ერს, რომელსაც უნდა აღმოუჩინოს მშობლიური მზრუნველობა, უნდა გაუწიოს მას „მამობა“ („მამობასა ვიღა უზამს“ – 243) და არ ივარგებს, თუკი

ღარიბს, ობოლს, ქვრივს და ოხერს
პატრონად არ ეყოლები! (243).

მეფემ არ უნდა თქვას უარი თავის სამეფო მოვალეობაზე, მაგრამ, ამავე დროს, როგორც წინამძღოლი, სწორედ იგი უნდა მეთაურობდეს ერს და განსაზღვრავდეს მის ქმედებებს:

შეჰკრიბე დიდი, პატარა,
გაუძეღ წინამძღოლადა (244).

ხოლო მეფე დიმიტრი, საპირისპიროდ, ისევ იმოწმებს იესო ქრისტეს მაგალითს, რომლის მიბაძვითაც, მან შეგნებულად უარყო საკუთარი თავის გადარჩენა, ანუ უარი თქვა, გამოევლინა რამეგვარი მცდელობა თავისი მიწიერი, ხორციელი ცხოვრების შესანარჩუნებლად, რაკი მისი პირადი არჩევანი, მა-

ცხოვრის კვალობაზე, სწორედ სხვა ადამიანთათვის თავდადება, სრულიად გააზრებული და განჭვრეტილი თავგანწირვა იყო:

განა თვითონ ქრისტე-ღმერთსა
გადარჩენა არ ძალედვა,
არ ინება და ქვეყნისთვის –
ღმერთი იყო და – ჯვარს ეცვა (245).

დიმიტრის რწმენით, რაკი მხოლოდ საკუთარი ქმედება მოუტანს ადამიანს სახელსა და დიდებას, – თუნდაც ეს ქმედება თავგანწირვას და, შესაბამისად, უმეტესწილად, სიკვდილს საჭიროებდეს, – თავად ჩადენილი საქმის უკვდავება განაპირობებს მისი ჩამდენის უკვდავებასაც:

თუნდაც მოჰკვდეს ქვეყნისათვის,
ეგ სიკვდილი სიცოცხლეა, [...]
მკვდრად იგი თქმულა, ვისაც აქ
სახელი არ დარჩენია (245).

საბოლოოდ, პოემაში გამოიკვეთა სამგვარი დამოკიდებულება თავდადებული მეფის განზრახვის მიმართ: პირველი, – რომ აუცილებელია ერისა და მეფის, როგორც ერის განსახიერების, ღირსების დაცვა; მეორე, – რომ ყოველ ქრისტიან ადამიანს ევალება სულის გადარჩენა, რამაც შესაძლოა მოითხოვოს სხვა ადამიანისათვის საკუთარი თავის მსხვერპლად შეწირვა, რაც წარმოადგენს უმაღლესი ქრისტიანული სიქველის განხორციელებას; მესამე, – უზენაესი ხელისუფლის მოვალეობა განსხვავდება სხვათა მოვალეობისაგან, რის გამო მას მართებს მზრუნველობა ერის ყოველდღიურ საჭიროებათა გამო და, კიდევ, ერის მმართველობა, გაძღოლა, მისი ცხოვრების წარმართვა.

თავის მხრივ, მეფე დიმიტრი იღებს შეუდრეკელ გადაწყვეტილებას და ირჩევს თავგანწირვას, სხვათათვის თავდადებას, როგორც მოვალეობას, რომელიც ყველაზე ახლოსაა ქრისტიანული სარწმუნოების წარმომადგენლის, სასულიერო პირის, მღვდელმთავრის, ხედვასთან.

როგორც აღინიშნა, შემდგომ, უკვე ტყვეობისას, ლოცვის აღვლენისას, მეფე შესთხოვს ღმერთს, რათა მის მიერ გაღებული მსხვერპლი არ მოემსახუროს მისი სულის ხსნას, – იგი არ ითხოვს ნაცვალგებას, რაკი უარს ამბობს, თავისი სულიერი ღვაწლის წყალობით, საზღაურად მოიპოვოს სულიერი სარგებელი. დიმიტრი თავდადებული ითხოვს, რათა მისი პირადი შესაწირავი, ზვარაკად მიტანილი სიცოცხლე, მოხმარდეს არა პირადად მის ხნას, არამედ მხოლოდ მის ხალხს, მის ქვეშევრდომებს.

ამდენად, საბოლოოდ, ხორციელ შეწირვას თან ერთვის სულიერი შესაწირავი: მეფე უარს ამბობს საკუთარ სიცოცხლეზე სხვათა სიცოცხლის გადასარჩენად, მაგრამ, ასევე, უარს ამბობს საკუთარი სულის ხსნაზე, ისევ სხვათა სასარგებლოდ.

მართალია, დატყვევებული ხელმწიფის სიკვდილამდე, – მაშინ, როცა ჯალათმა თავი უნდა მოჰკვეთოს მას, – მასში ერთმანეთს ებრძვის ადამიანური, მიწიერი სწრაფვა და აღმატებული, ზნეობრივი მოვალეობა („არ დაუთმო ხორცსა სული“ – 253; „აქ კი ხორცმა სულსა სძლია“ – 254), მაგრამ მალევე და საბოლოოდ, იმარჯვებს გმირული გადაწყვეტილება, თავდადება, სახელოვანი ქმედება („სახელი არ წაიხდინა“ – 245): მეფე თავს სწირავს თავის ერს.

საყურადღებოა, რომ პოემაში ასახული სამი ხედვა და მათი მკაფიო გამიჯვნა ერთმანეთისაგან მთლიანად პოეტისეულია, – ნაწარმოების ეს მონაკვეთი წარმოადგენს ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებითი წარმოსახვის ხორცშესხმას. საქმე ისაა, რომ ჟამთააღმწერლის თხრობაში მეფის გადაწყვეტილების მიმართ გამოძახილი და დამოკიდებულება ერთიანია, არავინ მიჯნავს ერთმანეთისაგან რითმე განსხვავებულ თვალსაზრისს.

მემატიანისეული გადმოცემით, „ვითარ ესმა კათალიკოზთა და ეპისკოპოზთა და მოძღურთა და მთავართა, განკჳრდეს, თუ ვითარ დადვა მეფემან სული თჳსი ერისა მისისათჳს“ (ჟამთააღმწერელი 1987: 179; ქართლის ცხოვრება 2008: 624; შდრ. ახალი „ქართლის ცხოვრება“ 2019: 233; ქართლის ცხოვრება 1973: 235), რასაც მოჰყვება მათი მტკიცება, რომ მეფე შეუცვლელია („არა არს ნაცვალი შენი“ – იქვე) და რომ ქვეყნისა თუ მის მკვიდრთათვის აჯობებს მისი გახიზვნა მტრისათვის მიუდგომელ ადგილას.

მეფის მტკიცე გადაწყვეტილებას – „მე დავსდებ სულსა ჩემსა ერისათჳს ჩემისა“ (ჟამთააღმწერელი 1987: 180; ქართლის ცხოვრება 2008: 624; შდრ. ახალი „ქართლის ცხოვრება“ 2019: 233; ქართლის ცხოვრება 1973: 235), მღვდელმთავრობა ამგვარად უპასუხებს: „თუ შენ დასდებ სულსა შენსა ერისათჳს, ჩვენ, ყოველნი ეპისკოპოზნი, ვიტჳრთავთ ცოდვათა შენთა, არამედ წინაშე ღმრთისა ვწამებთ, მოწამეთა თანა შერაცხილ იქნე“ (ჟამთააღმწერელი 1987: 180; ქართლის ცხოვრება 2008: 624; შდრ. ახალი „ქართლის ცხოვრება“ 2019: 233)[3].

ნიშანდობლივია, რომ ისტორიული ქრონიკა წარმოაჩენს სასულიერო დასის წარმომადგენელთა დაპირებას, ნაცვალგებით მიაგონ მეფისეულ მსხვერპლს და არა მარტო საკუთრივ იტვირთონ მეფის ცოდვათა მიტევება, არამედ შეჰპირდნენ კიდეც მას, სამომავლოდ, ღმრთის წინაშე შუამდგომლობას და შერაცხვას წმიდათა, მოწამეთა შორის.

მაგრამ შეუძლებელია, შეუმჩნეველი დარჩეს, თუ მანამდე, როგორი სულიერი წვდომითა და გამოხატულების მშვენიერებით განაცხადებს მეფე თა-

ვის განზრახვას ჩაფიქრებული თავდადების გამო: „მე ესრეთ ვგონებ, მრავალმღელვარე არს საწუთო ესე, დაუდგრომელ და წარმავალ. დღენი ჩუენნი სიზმრებრ და აჩრდილებრ წარვლენ და მსწრაფლ თანაგუაც წარსვლა სოფლის ამისგან. რა სარგებელ არს ცხორება ჩემი, უკეთუ ჩემთჳს მრავალი სული მოკუდეს და მე ტჳრთმძიმე ცოდვითა განვიდე სოფლისა ამისგან?“ (ჟამთააღმწერელი 1987: 179; ქართლის ცხოვრება 2008: 624; შდრ. ახალი „ქართლის ცხოვრება“ 2019: 232-233; მსჯელობას განსხვავებულად, თავისებურად გადმოსცემს ბატონიშვილი ვახუშტი – ქართლის ცხოვრება 1973: 235).

თვალსაჩინოა, რომ მემატიანის მიერ ამგვარად შთამბეჭდავად გადმოცემული ხელმწიფისეული სიტყვები სავსებით უგულებელყო ილია ჭავჭავაძემ და არჩია, პოემის გმირს მარტივად გადმოეცა და მარტივად აეხსნა თავისი გადაწყვეტილება:

ამდენი სული უბრალო
ტანჯვითა ამოწყდებიან, [...]
ქვეყნის ამოდენი ცოდვა
ჩემს თავზედ დატრიალდება,
წაწყმდება აქაც და იქაც
დიმიტრი მეფის ხსენება! (236).

შესაძლებელია, წამოიჭრას შეკითხვა, – რაც ბუნებრივად ჩნდება მწერლისა და პერსონაჟის დამოკიდებულების შესახებ სავარაუდო მსჯელობისას, – თუ რამდენად განაპირობებდა ილია ჭავჭავაძის მიერ ნაწარმოების მოქმედების ასპარეზად მეფე დიმიტრი თავდადებულის გმირობის არჩევას, პოეტის მხრივ, საკუთარ პირად ბედზე ჩაფიქრება თუ საკუთარი მომავლის განჭვრეტა, ან, კერძოდ, თუ რამდენად მზად მიიჩნევდა იგი თავს, გაეწირა საკუთარი სიცოცხლე ქართველი ერისათვის, ან როგორ თუ როდის აიგივებდა ავტორი თავს თავისი ნაწარმოების გმირთან. უნდა ითქვას, რომ არც პოემის ტექსტიდან, არც მის ირგვლივ არსებული მასალიდან არ იკვეთება, რომ ავტორი როდისმე შესაძლებელს ხდიდა რამენაირ თვითგაიგივებას საკუთარ გმირთან, თუმცა ისტორიის მსვლელობამ ნამდვილად მოიტანა პოეტისა და მოღვაწის პირადი, სისხლიანი მსხვერპლი მისი სიცოცხლის დასასრულისას, – იმ ისტორიულ ზღვარზე, როცა ახალი საქართველო მთავრდებოდა და სათავე ედებოდა თანამედროვე საქართველოს, რაც 1918 წელს დამოუკიდებელი ქართული სახელმწიფოს გამოცხადებით დასრულდა. თუმცა აქ საკითხიც და მსჯელობაც უთუოდ სცილდება აკადემიური კვლევის ფარგლებს...

რაც შეეხება ტექსტობრივად დადასტურებულ რამე დამთხვევას ან გადაძახილს ავტორისა გმირთან, სავარაუდოდ, ამგვარი სიახლოვე უთუოდ უნდა გამოირიცხოს და ამ გამორიცხვის ერთ-ერთი მტკიცებულება, გარდა „მეფე დიმიტრი თავდადებულის“ თხრობის სავსებით ობიექტური, დისტანციური სტილისა, არის ილიასეული ახალგაზრდობისდროინდელი ლექსი „პოეტი“ (1860), რომელსაც ავტორი, საფიქრებელია, მიიჩნევდა თავის როგორც ცხოვრებისეულ, ისე შემოქმედებითს განაცხადად. ამ ნაწარმოებში პოეტი საკუთარ თავს მიიჩნევს ერის „მოძმედ“, მის „ჭმუნვასა და სიხარულში“, – ანუ ყოველთვის თუ ყველგან, – რითაც იგი არ შორდება, არ ემიჯნება, არ წყდება თავის ერს:

ერის წყლული მაჩნდეს წყლულად,
მეწოდეს მის ტანჯვით სული,
მის ბედით და უბედობით
დამედაგოს მტკიცე გული...
(ჭავჭავაძე 1987: 103).

ამდენად, პოეტის განცდა და მიზანია ერის მდგომარეობის გაზიარება, მასთან სრული ერთიანობა, განუყოფლობა, მაგრამ არა პირადი, ერთეული თავგანწირვა ერისათვის (ნიშანდობლივია, რომ, ამ შემთხვევისასაც, ილია ახსენებს „ერს“ და არა ვთქვათ, ქვეყანას, სამშობლოს ან მამულს).

ყურადღების მიღმა არ უნდა დარჩეს, რომ ილია ჭავჭავაძის პირველი ბიოგრაფი, მიხეილ ნასიძე (1859-1935), პოეტის შემოქმედების მიმოხილვისას, ასე აფასებს პოემას, – „მეფე დიმიტრი თავდადებული“: „ილიას მუზა შლის, ატრიალებს ჩვენს მატიანეს და ჰპოვებს ისეთს მაგალითებს გმირობისას, სადაც ხმალს პირველობა სულისთვის გადუცია. დიმიტრი თავდადებულიც გმირია, როგორც თორნიკე ერისთავი. მხოლოდ ერთია გმირი სულისა, მეორე – ხორცისა. ერთის წინაშე მუხლს ვიდრეკთ იმიტომ, რომ მან გვაჩვენა მაგალითი სულის ვაჟკაცობისა, მეორემ – გულისა და მკლავისა. ილიას მუზას სძაგს იარაღი, სისხლის ღვრა, შფოთი. მისი საგანია: ჰუმანიზმი, თავდადება, თავის შეწირვა მოყვასისადმი, სიყვარული, განსპეტაკება ადამიანისა სულიერად“ (ნასიძე 1898: 38).

მართალია, მიმოხილვის ავტორი, ერთი შეხედვით, თითქოს ცდილობს, იპოვოს საერთო ან მონათესავე ნიშნები ილიას პიროვნებასა და მისი პოემის პერსონაჟს, მეფე დიმიტრის, შორის (ასევე, მერე მხრივ, განსხვავების ნიშნები აკაკი წერეთელთან და მის პერსონაჟთან, თორნიკე ერისთავთან, – პოემიდან „თორნიკე ერისთავი“, 1883), მაგრამ, დაკვირვებისას, რა თქმა უნდა, ცხადია, რომ მაინც, აღწერის საგანია ილიას პოეზიის ზოგადი შინაარსი და მისწრა-

ფება, მაგრამ არა თავად პოეტის პიროვნული თვისებები. ამდენად, მიხეილ ნასიძის შეხედულებით, ჩამოთვლილი მახასიათებლები, გამოხატული მეფის სახეში ან მონათესავე თავდადებული მეფის თვისებებთან, განეკუთვნება არა, პირადად, ილიას, არამედ მის პოეზიას („ილიას მუზას"), მისი პოეტური შემოქმედების შინაარსს, მოწოდებასა და დანიშნულებას.

საფიქრებელია, რომ მეცხრამეტე საუკუნის ბოლო მეოთხედის ლიბერალურ-მემარცხენე საჯარო წრეებში გამოთქმული აღშფოთება იმის გამო, რომ ილია ჭავჭავაძემ თავისი ახალი ნაწარმოები, – პოემა „მეფე დიმიტრი თავდადებული", – თანაც, შექმნილი ლამის ორი ათეული წლის დაშორებით წინა პოემისაგან („რამდენიმე სურათი, ანუ ეპიზოდი ყაჩაღის ცხოვრებიდან", 1860), რომელიც მკაფიოდ გამოხატავდა რევოლუციურ-ძალადობრივ სულისკვეთებას, ამჯერად მიუძღვნა ისტორიული ხელმწიფის ბრწყინვალე სახეს, მეფე-მოწამის განდიდებას, გამოიწვია არა ოდენ იმ ვითარებამ, რომ პოემის გმირი იყო მონარქი (ბრალდება: „ცარიზმი"), არამედ უფრო იმან, რომ თხზულება მკითხველს არა მარტო წარმოუჩენს, არამედ მხატვრულად აღაზევებს გამორჩეულ პიროვნებასა და გამორჩეულ გმირობას, პირად გადაწყვეტილებასა და პირად მსხვერპლს, რაც სწორედაც უცხო ან მიუღებელია ყოველგვარი კოლექტივისტური იდეოლოგიისათვის.

ცოტა მოგვიანო ხანაში, – მღელვარე, რევოლუციურ 1905 წელს, – თვით ივანე ჯავახიშვილი, რომელსაც მაინც უფრო ნაკლებად შეეხო ეპოქისეულ ლიბერალურ განწყობათა სიო, ამგვარად განმარტავს, ზოგადად, საქართველოს მეფის მიმართ გამოვლენილ თაყვანებას, რომელსაც იგი „მთავრობის მომხრე წრეებს" მიაწერს: „საქართველოს მეფის პიროვნება მთავრობის მომხრე წრეებმა გააღმერთეს, ხოლო მის უფლებას ზეციური ძალიერება და უცოდველობის თვისება მიანიჭეს" (ჯავახიშვილი 1998: 213).

აქვე უნდა ითქვას, რომ, როგორც ჩანს, ილია ჭავჭავაძე რამდენადმე მაინც ითვალისწინებდა პოემის მკითხველთა გარემოსა თუ მათს აღქმას, რის გამო პოეტმა საჭიროდ მიიჩნია, ნაწარმოების პერსონაჟთა შორის შემოეყვანა უბრალო, არააღმატებული ხალხის წარმომადგენელი, რომლის შესახებ სრულიად არაფერს ამბობს მემატიანე და რომელსაც პოემაში თავისი განსაკუთრებული სათქმელი აღმოაჩნდა არა მარტო მეფისათვის, არამედ, საერთოდ, მეფისა და მის მოვალეობათა შესახებ.

დასაფიქრებელია ერთი ვითარებაც: მიუხედავად იმისა, რომ ილია საყვედურს თუ გულისტკივილს გამოხატავდა (ცოტა ხნით ადრე, ვიდრე „მეფე დიმიტრი თავდადებული" დაიწერებოდა და ცოტა ხნის შემდეგ, რაც „მეფე დიმიტრი თავდადებული" დაიწერა), რომ ქართული მატიანეები მხოლოდ მეფეთა ცხოვრებას აღწერს და ქრონიკათა ფურცლებზე ნაკლებად ჩანს ერის

ცხოვრება (რაშიც, როგორც ჩანს, იგულისხმება ჩვეულებრივი ხალხის ყოველდღიური ყოფა), ხოლო ამგვარი თხრობა მას, მისი შეგნება-დამოკიდებულებიდან გამომდინარე, არანაირად არ იტაცებდა („მარტო ომებისა და მეფეების ისტორიაა, ერი არსადა ჩანს, მე კი ასეთის აგებულების ადამიანი ვარ, რომ მეფეების და ომების სახე არ მიმიზიდავს ხოლმე“ – ჭავჭავაძე 2012: 34), მაინც, მან თავად შექმნა პოემა მეფის შესახებ, სადაც წარმოჩენილია უმაღლესი ხელისუფლის კეთილშობილური ცხოვრება და თავდადებული ქმედება, დასრულებული მისი ძალადობრივი, მაგრამ ნებაყოფლობითი სიკვდილით; კიდევ, ილიას, ზოგადად, აეჭვებდა ისტორიულ ქრონიკათა ღირებულება, მაგრამ მისი პოემის უმთავრესი მონაკვეთები მთლიანად (ხშირად – სიტყვასიტყვით) ემთხვევა ქრონიკისეულ თხრობას[4]. თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ პოეტმა უარყო როგორც მოვლენის ისტორიული გარემოს ვრცლად და ზედმიწევნითი სისრულით წარმოჩენა, ისე გმირის სიღრმისეული სახის ჩვენებაც, – მეფის არაერთი თვითნებობის, ფათერაკისა თუ გატაცების ჩათვლით, რაც ასე გამოკვეთილადაა აღწერილი ჟამთააღმწერლის მიერ.

ილია ჭავჭავაძის პიროვნული და შემოქმედებითი განვითარების ფართო სურათის აღქმისას კი, პოეტის მიერ „მეფე დიმიტრი თავდადებულის“ დაწერა და გამოქვეყნება მეტყველებს მწერლისა და მოღვაწის თანდათანობით გადანაცვლებას უფრო კონსერვატიული ღირებულებებისაკენ და მის სულ უფრო მეტ დაშორებას რუსული რევოლუციურ-რადიკალური იდეოლოგიისაგან, მის მიბრუნებას ეროვნული ისტორიისა და ეროვნული ტრადიციისაკენ, რაც ასე მკაფიოდ გამოიხატა მის ამ სახელგანთქმულ ნაწარმოებში.

შესამჩნევია, რომ ილია ჭავჭავაძის პოემის, – „მეფე დიმიტრი თავდადებულის“, – ფართო გავრცელებას (პოეტის სიცოცხლეშივე, ნაწარმოები მრავალგზის დაიბეჭდა – ჭავჭავაძე 1987: 507-508) ადასტურებს ამგვარი ქრონოლოგიურ-ბიბლიოგრაფიული თანამიმდევრობაც: იაკობ გოგებაშვილი (1840-1912) „ბუნების კარის“ (პირველი გამოცემა, 1868) მესამე გამოცემის (1876) წინასიტყვაობაში ჩიოდა, რომ „ისტორიული განყოფილების შეტანა [...] შეუძლებელი გახადა მასალის უქონლობამ [...], ჩვენ ამგვარი მასალით შესახებ საქართველოს ისტორიისა ჯერჯერობით მეტად ღარიბები ვართ“ (გოგებაშვილი 1958: 742-743; შდრ. გოგებაშვილი 1990: 117-118), ხოლო როცა ამ სასკოლო სახელმძღვანელოს მეხუთე გამოცემაში (1885) ავტორმა პირველად შეიტანა „მოთხრობანი საქართველოს ისტორიიდან“, უკვე რამდენიმე წელი იყო გასული ილია ჭავჭავაძის ნაწარმოების გამოქვეყნებიდან, თუმცა შესამჩნევია, რომ გოგებაშვილისეული თხრობითი მონაკვეთი „დიმიტრი თავდადებული (1274-1289)“ და ნაწყვეტი ილიასეული თხზულებიდან პირველად ჩნდება „ბუნების კარის“ მეთერთმეტე (1900) გამოცემაში. საფიქრებელია, რომ ისტორიულ ქრო-

ნიკაში შენახული ამბავი არ აღმოჩნდა საკმარისი საყრდენი ისტორიულ განყოფილებაში დიმიტრი თავდადებულის შესახებ თხრობის ჩასართავად, მაგრამ შემდგომ, გვიანდელ შემატებას, სავარაუდოდ, ბიძგი მისცა გახმაურებული პოემის არსებობამ. თვალსაჩინოა, რომ მწერალი და მასწავლებელი, მოვლენათა გადმოცემისას, ხშირად თანამიმდევრულად მიჰყვება ილიასეულ ტექსტს. ნიშანდობლივია, რომ, სამეფო თათბირისა და გადაწყვეტილების მიღების წარმოჩენის შემდეგ, სახელმძღვანელოში მოთხრობილი აღწერა ხელმწიფის შეხვედრისა საკუთარ ხალხთან, რის შესახებაც, საერთოდ, არაფერს ამბობს ჟამთააღმწერელი, როგორც ჩანს, ეყრდნობა ილია ჭავჭავაძის თხზულებას, თუნდაც ილიასეული მოხუცის გარდაქმნით გოგებაშვილისეულ „ხალხად“: „ხალხმა რომ ეს შეიტყო, მოიყარა თავი სასახლესთან და ცრემლით ევედრებოდა მეფეს, წასვლაზედ უარი ეთქვა, – ჩვენ ყველანი მზად ვართ, ერთს დღეს დავწყდეთ შენის გულისათვისაო“ (გოგებაშვილი 1958: 742-743; შდრ. გოგებაშვილი 1990: 117-118).

საყურადღებოა დამოკიდებულება მეფე დიმიტრი თავდადებულის მიმართ, გამოთქმული მეოცე საუკუნის ისტორიკოსის, ნიკო ბერძენიშვილის (1895-1965), ნაშრომებში.

მისი ერთი მეტად მწვავე, განსაკუთრებული შეფასებით, – გარდაცვალებამდე მცირე ხნით ადრე (1962-1964), – თამარის შემდგომი ეპოქის, დაცემის ხანის, ესკიზური დახასიათებისას (თვით ამ ეპოქას იგი გამოხატული „რომანტიზმის“ იერს შენიშნავს), რამდენიმე ისტორიული მოვლენის (მათ შორის, ცოტნე დადიანის ამბის) მიმოხილვის შემდეგ, მკვლევარი სავსებით გამორიცხავს ეპოქისა და ადამიანების გმირულ სულისკვეთებას ან მათი ბრძოლის რამენაირ შედეგიანობას თუ მიზანმიმართულებას: „გმირი არსადაა, [...] დიმიტრი თავდადებული უსასო თავწაგებულია და არა გმირი შემოქმედი“ (ბერძენიშვილი 1966: 321).

სავარაუდოდ, ამგვარად პირუთვნელად, ამგვარად დეჰეროიზებულად მეფე-მოწამე მანამდე არასოდეს წარმოჩენილა არც ქართულ ისტორიოგრაფიაში, არც ქართულ კულტურაში.

თუმცა ისიც სათქმელია, რომ უფრო ადრე, საქართველოს ისტორიის ოფიციალურ საბჭოთა სახელმძღვანელოში, რომელიც 1940-1950-იან წლებში იბეჭდებოდა როგორც სტალინური თუ პოსტსტალინური პერიოდის ისტორიული ცოდნის უეჭველი წყარო, ნიკო ბერძენიშვილი ცდილობდა, მიუკერძოებლად, დინჯად, ფაქტობრივ მონაცემებზე დაყრდნობით, გარეშე გარემოებათა განსჯით, მოვლენათა საბედისწეროდ განლაგების გაცნობიერებით, ხდომილებათა გააზრებულად აღწერა-წარმოჩენით, ქართველი ისტორიკოსების (ჟამთააღმწერლიდან ივანე ჯავახიშვილამდე) შესაბამის მსჯელობათა გათვა-

ლისწინებით, აეხსნა მეფე დიმიტრის სასტიკი სასიკვდილო განაჩენი: „ბუღას მომხრე და მეგობარი დემეტრე ურდოში დაიბარეს. [...] მან თავისი მრავალრიცხოვანი ოჯახი სხვადასხვა ადგილას დამალა და თვითონ კი ურდოში წავიდა. ეტყობა, მას იმედი ჰქონდა, რომ ყაენის რისხვას ცოცხალი გადაურჩებოდა, რადგან მის წინააღმდეგ შეთქმულების აქტიური მონაწილე არ ყოფილა. მაგრამ დემეტრე მისივე ვაზირმა, ამირსპარსალარმა ხუტლუბუღა სადუნის ძემ, დაღუპა. ხუტლუბუღა მეფეზე ნაწყენი იყო, რომ ათაბაგის თანამდებობა სადუნ ათაბაგის სიკვდილის შემდეგ მას არ მისცა და სხვას უწყალობა. ხუტლუბუღამ მოახსენა ყაენს, რომელსაც საქართველოს მეფის სიკვდილით დასჯა საყოყმანოდ შექმნოდა, დავით რუსუდანის ძის შვილს ვახტანგს გადმოვიყვან, მას მიეცი მეფობა და ამრიგად საქართველოს ორივე სამეფო შენ ხელთ იქნებაო. ყაენს ეს გეგმა მოეწონა და დემეტრეს ბედიც გადაწყდა. 1289 წლის 12 მარტს დემეტრეს თავი მოჰკვეთეს. ამის გამო მას „თავდადებული“ დაერქვა“ (ბერძენიშვილი 1973: 123).

მაგრამ ისტორიული მოვლენის ამგვარი მკაცრი აკადემიური აღწერა და ანალიზური განსჯა, დაცლილი ემოციური თუ პათეტიკური ჟღერადობისაგან, საჯაროდ ვერ დამკვიდრდა მეფე დიმიტრის ღვაწლის აღსაწერად. საზოგადოდ, მყარ შეფასებად მაინც ის დამოკიდებულება დაინერგა, რომელიც ნიკო ბერძენიშვილმა ადრევე ჩამოაყალიბა (1941), მეორე მსოფლიო ომის მძაფრ და დაძაბულ ჟამს, როცა იგი, „თათართა ბატონობის ხანის“ განხილვისას, თვინიერად დაეთანხმა დამკვიდრებულ თვალსაზრისს და მიიღო ის თავისად: „საკუთარი თავის გაწირვით მეფეს შეეძლო ქვეყანა აოხრებისაგან ეხსნა. დიმიტრის გმირის სულგრძელობა აღმოაჩნდა. მან თავისი ქვეყნისათვის თავი დასდო და მომავალ თაობებს სამშობლოსათვის გმირული თავგანწირვა ანდერძად დაუგდო“ (ბერძენიშვილი 1966: 71)[5].

დაბოლოს, საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს: არ შეიძლება საკამათოდ ჩანდეს, რომ დიმიტრი თავდადებულის საზოგადო გმირული სახის ჩამოყალიბებაში გადამწყვეტი მნიშვნელობა შეასრულა არა იმდენად ისტორიულ ქრონიკებში დაცულმა ცნობებმა, რამდენადაც ილია ჭავჭავაძის თხზულებამ, – „მეფე დიმიტრი თავდადებული“, – რომლის პოეტურმა ხედვამაც, რომლის შთამაგონებელმა გავლენამაც მყარად დაიმკვიდრა თავი ქართულ საჯარო თუ კულტურულ-ინტელექტუალურ ცხოვრებაში, მათ შორის, აკადემიურ კვლევებშიც.

შენიშვნები:

1. აქ და შემდგომ, ციტატები ილა ჭავჭავაძის პოემიდან – „მეფე დიმიტრი თავდადებული“ – მოყვანილია გამოცემიდან: (ჭავჭავაძე 1987: 228-254).
2. ნიშნეულია, რომ ლოცვა გამოკვეთილად მიემართება მამა ღმერთს (და არა ქრისტეს), ისევე როგორც ილიასეულ ადრეულ ლექსში: „ლოცვა“ (ჭავჭავაძე 1987: 57).
3. შდრ. ბატონიშვილი ვახუშტი, „აღწერა სამეფოსა საქართველოსა“: „ჩვენ თავსმდებ გექმნეთ წინაშე მეუფისა ქრისტესა, რათა შეგინდოს შენ ყოველნი შეცოდებანი შენნი და მოგანიჭოს ცხოვრება საუკუნო სასუფეველსა მისსა“ (ქართლის ცხოვრება 1973: 235).
4. ილიას ხასიათის წინააღმდეგობანი დანახული და მითითებული აქვს მის თანამშრომელს, მის ახლობელს, მისი პირველი ვრცელი ბიოგრაფიის ავტორს, – გრიგოლ ყიფშიძეს: (იხ. ღაღანიძე 2022: 190-193).
5. შდრ. ივანე ჯავახიშვილი: „დემეტრე II-ის ქცევამ იმ საბედისწერო შემთხვევაში, როდესაც მას უნდა საბოლოოდ გადაეწყვიტა, თავისი პირადი სიცოცხლის გადარჩენაზე ეზრუნა და ამისათვის თუნდაც უდანაშაულო ქართველი ერის კეთილდღეობა და სიცოცხლეც კი მსხვერპლად შეეწირა, თუ პირიქით, სიკვდილის აუცილებელ სასჯელს არ შეჰშინებოდა და [...], ხალხის გადარჩენის მიზნით, რაინდული სიმამაცით მტრის წინაშე წარმდგარიყო, დემეტრე II-ის პატიოსანი ბუნება და მაღალი ადამიანური თვისებები სრული სიცხადით გამომჟღავნდა. მის ნაბიჯს, უეჭველია, პირადი პასუხისმგებლობის ღრმა ზნეობრივი შეგნება და თავგანწირულების მომხიბლველობა ასხივოსნებს“ (ჯავახიშვილი 1982: 119).

შესწორება: ნარკვევის პირველი ნაწილის პუბლიკაციაში (*სჯანი*, 25, 2024, გვ. 95) გაპარულია შეცდომა – წერია: „ჰაგიოგრაფიული ტექსტები წმიდა არჩილის შესახებ“, უნდა ეწეროს: „ჰაგიოგრაფიული ტექსტები წმიდა ლუარსაბის შესახებ“.

დამოწმებანი:

Akhali „kartlis tskhovreba“: Vakht'angiseuli redaktsia, t'omi II, t'ekst'i gamosatsemad moamzada, shesavali, shenishvnebi da sadzieblebi daurto Goneli Arakhamiam, Tb., 2019 (ახალი „ქართლის ცხოვრება“: ვახტანგისეული რედაქცია, ტომი II, ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა, შესავალი, შენიშვნები და საძიებლები დაურთო გონელი არახამიამ, თბ., 2019).

Berdzenishvili N. Sakartvelos ist'oriis sak'itkhebi, ts'igni III, Tb.: Metsniereba, 1966 (ბერძენიშვილი ნ. საქართველოს ისტორიის საკითხები, წიგნი III, თბ.: მეცნიერება, 1966).

Berdzenishvili N. Sakartvelos ist'oriis sak'itkhebi, ts'igni VI, Tb.: Metsniereba, 1973 (ბერძენიშვილი ნ. *საქართველოს ისტორიის საკითხები*, წიგნი VI, თბ.: მეცნიერება, 1973).

Ch'avch'avadze I. Tkhzulebata sruli k'rebuli: ots t'omad, t'omi I, Tb.: Metsniereba/Sabch'ota sakartvelo, 1987 (ჭავჭავაძე ი. თხზულებათა სრული კრებული: ოც ტომად, ტომი I, თბ.: მეცნიერება/საბჭოთა საქართველო, 1987).

Ch'avch'avadze I. Tkhzulebata sruli k'rebuli: ots t'omad, t'omi XVII, Tb.: Ilias pondi, 2012 (ჭავჭავაძე ი. თხზულებათა სრული კრებული: ოც ტომად, ტომი XVII, თბ.: ილიას ფონდი, 2012).

Ghaghanidze, M. Ilia Ch'avch'avadzis p'irveli sruli biograpia, in: Q'ipshidze G. Ila Ch'avch'avadze, Merab Ghaghanidzis redaktsiit, ganmart'ebita da tandartuli nark'vevit, Tb.: Sakartvelos p'arlament'is erovnuli bibliotek'a, 2022 (ღაღანიძე მ. ილია ჭავჭავაძის პირველი სრული ბიოგრაფია, წგ-ში: ყიფშიძე გ. ილია ჭავჭავაძე, მერაბ ღაღანიძის რედაქციით, განმარტებითა და თანდართული ნარკვევით, თბ.: საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკა, 2022).

Gobegabashvili I. Tkhzulebani, 6, Tb.: Tsodna, 1958 (გოგებაშვილი ი. *თხზულებანი,* 6, თბ.: ცოდნა, 1958).

Gogebashvili I. Rcheuli tkhzulebani: khut t'omad, t'omi IV, Tb.: Ganatleba, 1990 (გოგებაშვილი ი. *რჩეული თხზულებანი:* ხუთ ტომად, ტომი IV, თბ.: განათლება, 1990).

Javakhishvili I. Kartveli eris ist'oria, ts'igni mesame, in: Javakhishvili i. Tkhzulebani: tormet' t'omad, t'omi III, Tb.: Tb. sakh. un-is gam-ba, 1982 (ჯავახიშვილი ი. ქართველი ერის ისტორია, წიგნი მესამე, წგ-ში: ჯავახიშვილი ი. თხზულებანი: თორმეტ ტომად, ტომი III, თბ.: თბ. სახ. უნ-ის გამ-ბა, 1982).

Javakhishvili I. Sakartvelos mepe da misi uplebis ist'oria, in: Javakhishvili I. Tkhzulebani: tormet' t'omad, t'omi XII, Tb.: sakh. un-is gam-ba, 1998 (ჯავახიშვილი ი. საქართველოს მეფე და მისი უფლების ისტორია, წგ-ში: ივანე ჯავახიშვილი, *თხზულებანი თორმეტ ტომად:* ტომი XII, თბ.: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამ-ბა, 1998).

Kartlis tskhovreba, t'omi IV: Bat'onishvili Vakhusht'i, Aghts'era sameposa sakartvelosa, t'ekst'i dadgenili q'vela dziritadi khelnats'eris mikhedvit S. Q'aukhchishvilis mier, Tb.: Sabch'ota Sakartvelo, 1973 (ქართლის ცხოვრება, ტომი IV: ბატონიშვილი ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, თბ.: საბჭოთა საქართველო, 1973).

Kartlis tskhovreba, Tb.: Meridiani/Art'anuji, 2008 (ქართლის ცხოვრება, თბ.: მერიდიანი/არტანუჯი, 2008).

[Nasidze M.] Me gakhlavar, T. Ilia Ch'avch'avadze: biograpiuli da k'rit'ik'uli et'iudi, ts'erili p'irveli, T'p.: Tsnobis purtseli, 1898 ([ნასიძე მ.] მე გახლავარ, თ. ილია ჭავჭავაძე: ბიოგრაფიული და კრიტიკული ეტიუდი, წერილი პირველი, ტფ.: ცნობის ფურცელი, 1898).

Q'ipshidze G. Ilia Ch'avch'avadze, Merab Ghaghanidzis redaktsiit, ganmart'ebita da tandartuli nark'vevit, Tb.: Sakartvelos p'arlament'is erovnuli bibliotek'a, 2022 (ყიფშიძე გ. ილია ჭავჭავაძე, მერაბ ღაღანიძის რედაქციით, განმარტებითა და თანდართული ნარკვევით, თბ.: საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკა, 2022).

Zhamtaaghmts'ereli, Asts'lovani mat'iane, t'ekst'i gamosatsemad moamzada, gamok'vleva, shenishvnebi da leksik'oni daurto Revaz K'ik'nadzem, Tb.: Metsniereba, 1987 (ჟამთააღმწერელი, ასწლოვანი მატიანე, ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა, გამოკვლევა, შენიშვნები და ლექსიკონი დაურთო რევაზ კიკნაძემ, თბ.: მეცნიერება, 1987).

Merab Ghaghanidze
(Georgia)

King Dimitri the Self-Sacrificer and "King Dimitri the Self-Sacrificer": Historical Data and Literary Narrative

Part Two

Summary

Key words: poetry, history, king, martyr.

In the long poem, „King Dimitri the Self-Sacrificer" (1877-1879), written by Ilia Chavchavadze, three attitudes towards the intention of the devoted king were outlined: first, that it is necessary to protect the dignity of the nation and the king, as the embodiment of the nation; second, that every Christian person is obliged to save his soul, which may require sacrificing himself for another person, which represents the implementation of the highest Christian virtue; third, that the duty of the supreme ruler is different from the duty of others, which is why he is obliged to take care of the daily needs of the nation and, moreover, to govern, lead, and direct the life of the nation.

For his part, King Dimitri makes an unwavering decision and chooses self-sacrifice, dedication to others, as the duty that is closest to the vision of a representative of the Christian faith, a clergyman, a high priest.

Later, in captivity, while praying, the king asks God that the sacrifice he made may not serve to save his soul – he does not ask for retribution, since he refuses to receive spiritual benefits in return for his spiritual merit. Dimitri fervently asks that his personal sacrifice, the life he gave as a martyr, be used not for his own benefit, but only for his people, his subjects.

Thus, ultimately, the physical sacrifice is accompanied by a spiritual sacrifice: the king gives up his own life to save the lives of others, but he also gives up the salvation of his own soul, again for the benefit of others.

It is noteworthy that the three views reflected in the poem and their clear separation from each other are entirely the poet's own – this section of the work represents the embodiment of Ilia Chavchavadze's creative imagination. The point is that in the historian-chronicler's narrative, the response and attitude towards the

king's decision are unified, no one separates the points of view that are somewhat different from each other.

Compared to and in contrast to the historical chronicle, it is noteworthy that Ilia Chavchavadze decided to distinguish between different attitudes towards King Dimitri's intentions, to sacrifice himself to save the lives of his subjects, and to have the trial itself take place before the sovereign left his homeland, so that neither he nor others would make an unpopular decision. At this time, on the one hand, the supreme authority stands, and on the other, representatives of different strata of the nation, and the difference in points of view allowed the poet, immediately after announcing Dimitri's plan, to show three different views, which, presumably, according to the author's plan, express three different situations and different ratios of values in the public environment: if for warriors, represented by nobles and military leaders, the decisive value is courage, perseverance, and steadfastness, the denial of which will only bring shame to both the supreme person of the state and its people; the Christian clergy clearly foresees the immeasurable spiritual value of self-sacrifice to save the lives of others, which, from a Christian point of view, is considered the clearest manifestation of religious devotion; but a representative of ordinary people, that is, the lower strata, an old man, is ready to easily sacrifice even his own sons. For the common goal, for the country, for the head of state (who is the representative of the country), he nevertheless reminds King Dimitri of his necessary public duty to his subjects – a duty that, as the old man believes, the king is neglecting by abandoning the country and the people, which is why he does not approve of the sovereign's decision of personal heroism, because this old man, as a representative of the majority of the country, speaks on behalf of and with responsibility for a united assembly, that is, the nation.

It is conceivable that the indignation expressed in liberal-left public circles of the last quarter of the nineteenth century due to the fact that Ilia Chavchavadze dedicated his new work, the poem „King Dimitri the Self-Sacrificer", – moreover, written almost two decades after the previous poem ("A Few Pictures, or Episodes from the Life of a Robber", 1860), which clearly expressed the revolutionary-violent spirit, this time to the brilliant face of a historical ruler, to the glorification of a king-martyr, was caused not only by the fact that the hero of the poem was a monarch, but rather by the fact that the work not only presents to the reader, but also artistically exalts an outstanding personality and outstanding heroism, personal decision and personal sacrifice, which is precisely what is alien or unacceptable to any collectivist ideology.

It seems that Ilia Chavchavadze took into account the environment or perception of the poem's readers to some extent, which is why the poet considered it necessary to introduce among the characters of the work a representative of the simple, unenlightened people, about whom the chronicler says absolutely nothing and who had something special to say in the poem, not only to the king, but also, in general, about the king and his duties.

In addition, there is one more circumstance worth considering: although Ilia Chavchavadze expressed his reproach or grief (shortly before „King Dimitri the Self-Sacrificer" was written and shortly after „King Dimitri the Self-Sacrificer" was written) that the Georgian chronicles describe only the lives of kings and that the life of the nation is less visible on the pages of the chronicles (which, apparently, refers to the daily life of ordinary people), and such a narrative, based on his consciousness and attitude, did not completely captivate him, nevertheless, he himself created a poem about the king, which depicts the noble life and devoted actions of the supreme ruler, ending with his violent but voluntary death.

Furthermore, Ilia Chavchavadze, in general, doubted the value of historical chronicles, but the main sections of his poem completely (often literally) coincide with the chronicle narrative. However, it should also be said that the poet rejected both the extensive and meticulous presentation of the historical setting of the event, and the in-depth presentation of the hero's face, including the king's numerous arbitrariness, treason, and abduction, which are so clearly described by the chronicler in his „Hundred-Year Chronicle".

When perceiving a broad picture of Ilia Chavchavadze's personal and creative development, the poet's writing and publication of „King Dimitri the Self-Sacrificer" indicates the writer and figure's gradual shift towards more conservative values and his increasing distance from Russian revolutionary-radical ideology, his return to national history and national tradition, which was so clearly expressed in this famous work.

It cannot be disputed that later, in the formation of the public heroic image of Dimitri the Self-Sacrificer, the decisive importance was played not so much by the information preserved in historical chronicles as by the work of Ilia Chavchavadze, „King Dimitri the Self-Sacrificer" whose poetic vision and inspiring influence firmly established themselves in Georgian public and cultural-intellectual life, including in academic research.

ეკატერინე კობახიძე
(საქართველო)

„პილასი“, „აფროსინელთა შინა სიტყუა“, „თასისა ირაკლისის“ (ანტიკურობასთან დაკავშირებული ზოგიერთი პასაჟის ახლებური წაკითხვისა და ინტერპრეტაციისთვის ჟამთააღმწერლის „ასწლოვან ისტორიაში“)[1]

https://doi.org/10.62119/sjn.26.2025.9544

საყოველთაო აღიარებით, „ქართლის ცხოვრება“ წარმოადგენს საქართველოს ისტორიის მთავარ მატიანეს, რომელშიც თავმოყრილია სხვადასხვა ავტორთა მიერ სხვადასხვა ეპოქაში დაწერილი თხზულებები.

გარდა ისტორიული მნიშვნელობისა, საყურადღებოა „ქართლის ცხოვრების“ ლიტერატურულ-მხატვრული ღირებულებაც. „ქართლის ცხოვრების“ თხრობა, როგორც წესი, არ ეყრდნობა ისტორიული მოვლენების მშრალ გადმოცემას. მასში მაღალმხატვრულად ასახულია ქვეყნის დრამატული თავგადასავალი ამ თავგადასავლის მთავარი პერსონაჟებითა და მეორეხარისხოვანი გმირებით. „ქართლის ცხოვრების“ ენობრივ ქსოვილში კარგად ჩანს როგორც ქართული საერო მწერლობის ტრადიციები, ისე აღმოსავლური და დასავლური ლიტერატურული ტენდენციები. საქართველოს ისტორიის გადმოცემისას „ქართლის ცხოვრების“ ავტორები ხშირად მიმართავენ ანალოგიებს და შედარებებს აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ისტორიიდან და მწერლობიდან, რაც ცხადყოფს არა მხოლოდ მწერალთა ერუდიციასა და ანალიზის უნარს, არამედ – საქართველოს მატიანის მსოფლიოს ისტორიაში ინტეგრაციის სურვილს.

ამ კონტექსტში განსაკუთრებით საყურადღებოა „ქართლის ცხოვრებაში“ დასავლური კულტურის მთავარი დასაყრდენის – ბერძნულ-რომაული ცივილიზაციის კვალის და მისი მნიშვნელობის შესწავლა. უშუალოდ ამ საკითხზე არსებობს რამდენიმე გამოკვლევა, რომელთაგან ყველაზე მნიშვნელოვანი ეკუთვნის: კორნელი კეკელიძეს (კეკელიძე 1938), აკად. სიმონ ყაუხჩიშვილს (ყაუხჩიშვილი 1942; ყაუხჩიშვილი 1945: 159-165) და აკად. თინათინ ყაუხჩიშვილს (ყაუხჩიშვილი 1974; ყაუხჩიშვილი 1976).

ანტიკურობის ასახვის მრავალფეროვნებით განსაკუთრებით გამოირჩევა „ქართლის ცხოვრების“ შედარებით გვიანდელი ტექსტი, რომლის ავტორს ვიცნობთ ჟამთააღმწერლის სახელით, ხოლო მის თხზულებას – პირობითი სა-

[1] კვლევა შესრულებულია შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის მიერ „ფუნდამენტური კვლევებისთვის“ დაფინანსებული გრანტის „ანტიკურობა ქართულ მხატვრულ ლიტერატურაში“ (გრანტის № FR-21-1947) ფარგლებში.

თაურით „ასწლოვანი ისტორია“. მიუხედავად იმისა, რომ, როგორც აღინიშნა, ანტიკურობასთან დაკავშირებული მონაკვეთების კომენტირებას არაერთი მნიშვნელოვანი გამოკვლევა მიეძღვნა, რამდენიმე ტერმინის და კონტექსტის განმარტება, თავად მეცნიერთა აღიარებით, ვერ მოხერხდა ტექსტის დამახინჯებისა თუ გადამწერთა შეცდომების გამო.

განვიხილოთ ეს ე.წ. „ბუნდოვანი“ მონაკვეთები

1) „ნეოპტოლემოს პიღასი“

ქვეთავის „მესამეოცდახუთე მეფე ქართლისა დავით, ძე დიმიტრი მეფისა, ბაგრატოანი“ ერთ-ერთ მონაკვეთში ნახსენებია, სავარაუდოდ ჰერეთის ერისთავი სამადავლა, რომელიც, როგორც თხზულებიდან ირკვევა, მხარს უჭერს დავით მეფის გამოცხადებას ყაზან ყაენთან. იმასთან დაკავშირებით, თუ რომელი საერისთავოს გამგებელი იყო სამადავლა, არსებობს სხვადასხვა მოსაზრება (დიღმელაშვილი, ყვავაძე 2003: 122-124; ბახტაძე 2003: 122-124; Jojua 2020: 77-81), რომელთა განხილვას, საკვლევი თემიდან გამომდინარე, არ შევუდგებით.

მწერალი საგანგებოდ აღნიშნავს XIII საუკუნის ამ დიდებულის სამხედრო ღირსებებს: „ერისთავი სამადავლა, კაცი ყოვლითა სამჯედროთა ზნითა შემკობილი და მსგავსი **მოსომახოსა** ებრაელისა, გინა **ნეოპტოლემეოს პიღასი** რჩეულისა, სახელოვანისა **მირმიდონთ** მოძღურისა“ (ყაუხჩიშვილი 1959: 301-302).

ამ პასაჟთან დაკავშირებით თინათინ ყაუხჩიშვილი განმარტავს: „მამაცი მებრძოლი და განთქმული მოისარი მოსიმახოსთან არის შედარებული. მოსომახო ებრაელი იგივე ადრე ხსენებული (დავითის ისტორიკოსთან და „ისტორიანი და აზმანი“) მოსიმახოსია, შედარებისას ამ ორ ისტორიკოსთან მოსიმახოსთან ერთად კენტავროსისგან განსწავლული აქილევსი იყო ხოლმე მოყვანილი, აქ, კი – აქილევსის ძე – ნეოპტოლემოსი. ნეოპტოლემოსი აქილევსის ვაჟია, ხოლო, როგორც ცნობილია, აქილევსი (და, მაშასადამე, ნეოპტოლემოსიც) მირმიდონელთა ბელადი იყო. რაც შეეხება „პიღასის“ – არსად ლიტერატურაში ეს ეპითეტი ნეოპტოლემოსს ჩვეულებრივ არ ახლავს. ენობრივად კი თითქოს ერთი კომპლექსია – „ნეოპტოლემეოს – პიღასი“ (ისევე, როგორც ზემოთ – „ალექსანდრე – პარიდოსი“). შესაძლოა, ეს არის πήγασος პეგასოსი – ფრთოსანი ცხენი, რომელიც ბერძნულ მითოლოგიაში საკმაოდ პოპულარულია (ის არის პერსევსის ფრთოსანი რაში), ხოლო ეპიზოდები პეგასისა და ბერძენი გმირის, ბელეროფონტის შესახებ, შესულია „ელინთა მეზღაპრეობაშიც“ – იქაა ფორმა „პიღასი“ და „პიღასსო“ (აბულაძე 1940: 25; 39). მაშინ ეს ადგილი თით-

ქოს ასე უნდა გავიგოთ – როგორც ნეოპტოლემოსს ჰყავდა რჩეული რაში, ასევე ერისთავ სამადავლასაც. მაგრამ აზრობრივად „პიღასი“ აქ ზედმეტად მეჩვენება და შეიძლება ის ხელნაწერის შეცდომაა“ (ყაუხჩიშვილი 1976: 294).

საბოლოოდ, თინათინ ყაუხჩიშვილი „პიღასს“ სრული დარწმუნებულობით ვერ განმარტავს.

გვინდა დავეთანხმოთ ცნობილ მეცნიერს იმ საკითხში, რომ ჟამთააღმწერლის ტექსტში დადასტურებული „პიღასი“, რომელიც თხზულებაში „ელინთა ზღაპრობანი“ ჩანს ფორმებით „პიღასი“ და „პიღასსო“, მჭიდროდაა დაკავშირებული ბელეროფონის მითთან, რადგან აღნიშნავს პეგასოსს, მედუზას მოჭრილი თავიდან შობილ ფრთოსან ცხენს, რომელიც სწორედ ბელეროფონმა გახედნა და მასზე ამხედრებულმა ურჩხულ ქიმერას წინააღმდეგ გაილაშქრა. თუ დავეყრდნობით ბერძნულ მითოლოგიას, პეგასოსს არაფერი აქვს საერთო აქილევსის ვაჟ ნეოპტოლემოსთან. „ელინთა ზღაპრობანის“ შემდეგ ნაწილში: „თხრობანი ბასილის ეპიტაფიასა თანა შემოღებულნი“ მერვე თხრობაში ვკითხულობთ: „მერვე თხრობაჲ არს ანუ პიღასოჲსათჳს ანუ ველლეროფანტისთჳს, რამეთუ ორივე ესე საეჭუელ არს“ (აბულაძე 1941: 26). შესაბამისად, გაუგებარია, რატომ აკავშირებს ჟამთააღმწერელი ერთმანეთთან ნეოპტოლემოსსა და პეგასოსს.

ვფიქრობ, ნაკლებდამაჯერებლად გამოიყურება „პიღასის“ გაგება რაშის ეპითეტად, რადგან ასეთი შემთხვევა ანტიკურ ლიტერატურაში არსად გვხვდება.

როგორ უნდა გადაწყდეს ეს შინაარსობრივი შეუსაბამობა, რას უნდა აღნიშნავდეს ამ კონტექსტში სიტყვა „პიღასი“?

პირველ რიგში, მინდა გავიზიარო თ. ყაუხჩიშვილის ვარაუდი, რომ „პიღასი“ შეცდომა უნდა იყოს. თუმცა, უნდა განიმარტოს, ესაა თავად ავტორის, თუ გადამწერის შეცდომა და რაში მდგომარეობდა ეს შეცდომა. ჩემი აზრით, ამ შემთხვევაში გადამწერის შეცდომაზე უნდა ვისაუბროთ, რადგან, როგორც ჩანს, „პიღასის“ ნაცვლად მოცემული პასაჟის პირვანდელ ტექსტში უნდა ყოფილიყო „პიროსი“ Πύρρος („წითელთმიანი, ცეცხლოვანი თმის მქონე“) – ნეოპტოლემოსის მეორე სახელი, რომელიც ბიზანტიური წარმოთქმით, (პიღასის მსგავსად) იქნებოდა „პიღოსი“. შესაბამისად, ტექსტი ასე უნდა აღვადგინოთ: „ერისთავი სამადავლა, კაცი ყოვლითა სამჯედროთა ზნითა შემკობილი და მსგავსი მოსომახოსა ებრაელისა, გინა ნეოპტოლემეოს **პიღოსი (პიროსი)** რჩეულისა, სახელოვანისა მირმიდონთ მოძღურისა“.

ამ ჩასწორების შედეგად ყველაფერი გასაგები ხდება: ერისთავი სამადავლა გამოირჩეოდა სამხედრო უნარებით და ჰგავდა მოსიმაქოსს და ნეოპტოლემოს პიროსს, აქილევსის ვაჟს.

საყურადღებოა, რომ თინათინ ყაუხჩიშვილი ამ პასაჟის კომენტირებისას, როგორც ეს ჩემ მიერ ზემოთ დამოწმებული ციტაციიდან ჩანს, აშკარად გრძნობს, რომ „ნეოპტოლემეოსი“ და „პიღასი“ ერთმანეთს მჭიდროდ უკავშირდება და აღნიშნავს: „ენობრივად კი თითქოს ერთი კომპლექსია – „ნეოპტოლემეოს – პიღასი“ (ყაუხჩიშვილი 1976: 294).

ტექსტის ჩემ მიერ შეთავაზებული წაკითხვა ადვილად ხსნის იმ მომენტსაც, თუ რატომ ურთავს ავტორი ნეოპტოლემოსის სახელს „პიროსს“ და ასევე ასეთ ფრაზას „სახელოვანისა მირმიდონთ მოძღურისა“, რადგან ისტორიაში ცნობილია სხვა ნეოპტოლემოსიც, ალექსანდრე მაკედონელის ჯარის ერთ-ერთი დაწინაურებელი მებრძოლი, ეაკიდების ჩამომავალი, სავარაუდოდ, ეპირეს მეფეთა შთამომავალი (Arr. Anab. ii.27). ასევე, საყურადღებოა, რომ არსებობდა სხვა პიროსიც, ეპიროსის მეფე (ძვ.წ. 319/318-272) და „ნეოპტოლემოს პიროსი“ საგანგებო განმარტების „სახელოვანისა მირმიდონთ მოძღვრისა“ გარეშე მკითხველს შეიძლება გაეგო, რომ აქ ნახსენებია ეპიროსის მეფე პიროსის შთამომავალი ნეოპტოლემოსი.

საყურადღებოა, რომ პიროსი, ფორმით „პჳროს“ ჩანს „ელინთა ზღაპრობანიშიც“, კერძოდ თხზულებაში „ივლიანეს პირველისა განქიქებანი“. პრიამოსის ასულ პოლიქსენეზე ნათქვამია, რომ მისით მოხიბლულ აქილევსი პარისმა აპოლონის ტაძარში ისრით სასიკვდილოდ დაჭრა. შემდეგ ვკითხულობთ: „ხოლო უკანაჲსკნელ განძლიერდა რაჲ ძე მისი პჳროს, გამოუჩნდა მას ჩვენებით და ჰრქუა, რაჲთა დაიკლას მისთჳს პოლჳიქსენი, რომლითა ძლით იგი წარწყმდა“ (აბულაძე 1941: 32).

მნიშვნელოვანია, რომ პიროსი ნახსენებია ჩახრუხაძესთანაც. „თამარიანში“ ჩახრუხაძე თამარის ვაჟის, ლაშა გიორგის ქებისას ამბობს:

> ახალო პირო, მძლეო ნოსრ ვითა,
> ბრძენმან გასახა, ასურმა, ისო. (VI, 37, 1)

ჩახრუხაძის თხზულების ამ მონაკვეთის კომენტირებისას ივანე ლოლაშვილი აღნიშნავს: „კონტექსტიდან ირკვევა, რომ საინტერპრეტაციო სტროფში შექებულია ახალგაზრდა ლაშა გიორგი, რომელსაც პოეტი უწოდებს ახალ პიროს. პიროს სახელით ცნობილია ორი პიროვნება: აქილევსის ძე ნეოპტოლემი და დიდი მხედართმთავარი პირო, მეფე ეპირისა (319-272 წწ.), რომელიც მაკედონელებთან ბრძოლაში იქნა მოკლული. ამ შემთხვევაში უნდა ვიგულისხმოთ აქილევსის ძე ნეოპტოლემი, რომელმაც მამასთან ერთად თავი ისახელა ტროადის ბრძოლებში. პოეტი დავითისა და გიორგის საქებად მშვენიერ ანა-

ლოგიებს მიმართავს: თუ დავით სოსლანი აქილევსის მსგავსი გმირია, მისი შვილი გიორგი ახალი პიროა, ძე აქილევსისა“ (ლოლაშვილი 1957: 101).

ამრიგად, ირკვევა, რომ გმირის ნეოპტოლემოსთან შედარების ტრადიცია ქართულ მხატვრულ ლიტერატურაში ჯერ კიდევ XII საუკუნეში არსებულა, რაც ჟამთააღმწერლთან ორი საუკუნის შემდეგ მეორდება სხვა გმირთან მიმართებაში.

2) „აფროსინელთა შინა სიტყუა“

„აფროსინელთა“ განმარტებისათვის განვიხილოთ ნაწარმოების 2 პასაჟში ნახსენები ცნობები, რომელიც ალექსანდრე მაკედონელის გარდაცვალებას უკავშირდება.

ა) პირველ მონაკვეთში ვკითხულობთ:

„ხოლო თქმულ არს ესეცა, ვითარმედ წამლისა მიერ აღსრულდა, ცოლისა მისისა ესუქნის მიერ მიცემითა წამლისათა. ვითარ სიტყჳსმოქმედი იტყჳს მაკედონელისა მის დიდისა მიდოსით თავ-მტკივნეულობად მყოფისა და იჭჳსა წამლისასა მიდოს[ის] და ანტიპატროს მიერ მიცემისა ეგრეთვე დავითისა თქულ არს ესუქნის მიერ, შურისათჳს ბასილი უჯარმელისა, რომელი მოაკუდინა მეფემან, უწესოებისათჳს; რამეთუ თანა ეყო ბასილი ესუქნის, და არა რიდა საწოლსა პატიოსანსა მეფისასა, და ჩოჯანიცა აღიჯადა, და მთავრობა მიიტაცა, ამის უწესოებისათჳს მოიკლა ბასილი“ (ყაუხჩიშვილი 1959: 268).

ამრიგად, ალექსანდრე მაკედონელის სიკვდილთან დაკავშირებულ პირველ მონაკვეთში ჟამთააღმწერელი გვიზიარებს დავით VII ულუს გარდაცვალების შესახებ ხალხში მოარულ აზრს, რომ იგი მოწამლა ჩორმაღან ნოინის ქალიშვილმა ესუქნიმ, რომელიც იყო დავითის უკანასკნელი – მეოთხე ცოლი. მკვლელობის მიზეზად ნაწარმოებში დასახელებულია შურისძიება, კერძოდ – ბასილ უჯარმელ-ჭყონდიდელთან გამიჯნურებულმა ესუქნიმ არ აპატია მეუღლეს სიკვდილით დასჯა სატრფოსი, რომელიც მეფის სარეცლის შეურაცხყოფისა და უწესობისთვის იყო მოკლული. ესუქნის საქციელი ჟამთააღმწერელს შედარებული აქვს „სიტყჳსმოქმედის“ მონათხრობთან მიდოსისა და ანტიპატროსის მიერ ალექსანდრე მაკედონელის მოწამვლის შესახებ.

„სიტყჳსმოქმედის“ მნიშვნელობის შესახებ რამდენიმე ვარაუდია გამოთქმული.

ივანე ჯავახიშვილს „სიტყჳსმოქმედი“ ესმის როგორც ისტორიკოსი (ჯავახიშვილი 1916: 183).

პავლე ინგოროყვა „სიტყჳსმოქმედს“ აიგივებს ποιητής-სთან (ინგოროყვა 1938: 554-558).

გ. მამულია მუთითებს, რომ ეს სიტყვა „ქართლის ცხოვრებაში“ სხვა ავტორებთანაც გვხვდება, მაგალითად, „დიდნი სიტყჳსმოქმედნი პირველნი“, თამარის ისტორიკოსის თვალსაზრისით, ანტიკური ხანის „შემსხმელ“ ისტორიკოსებს ეწოდებოდათ საერთოდ (მაგ., ჰომეროსს, პლუტარქოსს, ალექსანდრეს რომანის ავტორს და სხვ.), რომელნიც თანამედროვე გაგებით მწერლები არიან და არა ისტორიკოსები (მამულია 1966: 241-246).

თ. ყაუხჩიშვილი აღნიშნავს: „ქართული „სიტყჳსმოქმედი“ არის სიტყვა-სიტყვით ბერძნული λογοποιός. ამ სიტყვას თვით ბერძნულში სხვადასხვა მნიშვნელობა აქვს. პირველი მნიშნელობაა – λογογράφος და ეს მხოლოდ ისტორიკოსებს ეწოდებათ. შემდეგ – მეიგავეებს (მაგ., ეზოპე არის λογοποιός), შემდეგ – ყოველგვარი ამბების მთხზველს (განსაკუთრებით პოლიტიკურის) და ა.შ. „ელინთა ზღაპრობანიში“ „ომიროს“ არის „სიტყჳსმოქმედი“ (გვ. 52). ერთი სიტყვით, ამ სიტყვას აქვს ფართო, ზოგადი მნიშვნელობაც (ის, ვინც სიტყვას თხზავს, სულერთია, ეს იქნება ბელეტრისტი თუ მეცნიერი) და აქვს კერძოობითიც – (ისტორიკოსი, პოეტი, მეიგავე). თუ მაგ., ამ ადგილს ფსევდო-კალისთენეს რომანიდან ამოღებულად მივიჩნევთ, „სიტყჳსმოქმედი“ იქნება „რომანისტი“, ხოლო, თუ, ვთქვათ, არისტობულეს ისტორიიდან, მაშინ „სიტყჳსმოქმედი“ იქნება ისტორიკოსი“ (ყაუხჩიშვილი 1976: 294-295).

ვინ იგულისხმება ამ კონკრეტულ შემთხვევაში „სიტყჳსმოქმედად“, ძნელი სათქმელია, თუმცა გამომდინარე იქიდან, რომ პავლე ინგოროყვა მიიჩნევს, რომ ეს ამბავი ამოღებულია ალექსანდრეს რომანიდან (ინგოროყვა 1938: 62), **დიდი ალბათობით, ჟამთააღმწერელი აქ ფსევდო-კალისთენეს გულისხმობს.**

არსებობს ტექსტის თარგმანის ვერსია, რომელიც მიდოსთან სტუმრად მყოფ თავმტკივარ ალექსანდრე მაკედონელს მიდოსისა და ანტიპატროსის მიერ ეჭვიანობის გამო მოწამლულად წარმოადგენს (სილოგავა 2009: 41).

ჩვენ, ვემყარებით რა სიტყვის **„იჭჳ“** ილ. აბულაძისეულ განმარტებას,[1] ასე გვესმის ამ მონაკვეთის თარგმანი: როდესაც ალექსანდრე დიდი მიდოსთან იმყოფებოდა, თავატკივებულ **(თავ-მტკივნეულობად მყოფისა)** და ფიქრებში მყოფ **([მყოფისა] იჭჳსა)**[2] ალექსანდრეს საწამლავი **(წამლისასა)** მისცეს მიდოსმა და ანტიპატროსმა.

როგორც ცნობილია, მიდოსი არის მედიოს თესალიელი (Billows 1990: 68-69), ალექსანდრეს უახლოესი მეგობარი, ხოლო ანტიპატროსი, იოლაოსის

---

[1] იჭუ – „სჯნდისი“, „ფიქრი“; „მოლოდება“ – იხ. აბულაძე ილია, ძველი ქართული ენის ლექსიკონი (მასალები); გამომცემლობა „მეცნიერება“, თბილისი, 1973.

[2] იჭუ – „სჯნდისი“, „ფიქრი“; „მოლოდება“ – იხ. აბულაძე ილია, ძველი ქართული ენის ლექსიკონი (მასალები); გამომცემლობა „მეცნიერება“, თბილისი, 1973.

და კასანდროსის მამა, იყო ფილიპე მაკედონელთან და ალექსანდრესთან დაახლოებული სამხედრო პირი და სახელმწიფო მოღვაწე, მაკედონიის მმართველი (Chisholm 1911: 133).

ალექსანდრე მაკედონელის მოწამვლის შესახებ ჯერ კიდევ ანტიკურობაში სხვადასხვა აზრი არსებობდა. ზოგიერთი ავტორი (კურციუს რუფუსი, იუსტინუსი) ემხრობოდა ცნობას ალექსანდრეს მკვლელობის შესახებ, ზოგიერთი (არიანე) – უარყოფდა, ხოლო სხვანი (დიოდორე, პლუტარქოსი), გადმოსცემდნენ რა ალექსანდრეს სიკვდილის ორივე ვერსიას (ავადმყოფობით, მკვლელობით), არ ემხრობოდნენ რომელიმე ვარიანტს. თანამედროვე მეცნიერებაშიც ამ საკითხზე არ არის მიღებული ერთი კონკრეტული გადაწყვეტა (ყაუხჩიშვილი 1976: 295).

ეს ამბავი, როგორც ამას ჟამთააღმწერელი აღნიშნავს, გადმოცემულია „სიტყჳსმოქმედის“ მიერ, რომელიც, როგორც ეს ზემოთაც აღინიშნა, მეცნიერთა აზრით, არის ფსევდო-კალისთენე, ავტორი „ალექსანდრეს რომანისა“ (ინგოროყვა 1938: 62; ყაუხჩიშვილი 1976: 295). თუმცა, რომანის ძირითად ვერსიაში, როგორც ამაზე თ. ყაუხჩიშვილი მიუთითებს, მოთხრობილია, რომ ალექსანდრეს სიკვდილში დამნაშავე იყო ანტიპატროსი, რომელმაც მეფე საკუთარ შვილებს – იოლოსსა და კასანდროსს მოაწამვლინა (ყაუხჩიშვილი 1976: 295).

როგორც ამას თ. ყაუხჩიშვილი ვარაუდობს, ჟამთააღმწერელს ხელთ ჰქონდა ალექსანდრეს ცხოვრების ის რედაქცია, რომელშიც ალექსანდრეს მკვლელობაში მედიოსიც იღებდა მონაწილეობას. ამავე დროს, თ.ყაუხჩიშვილი ფიქრობს, რომ „მიდოსი“ შეიძლება იყოს „იოლოსის“, ალექსანდრეს მერიქიფის სახელის დამახინჯებული ფორმა. მედიოსი მხოლოდ არიანესთან და იუსტინესთან გვხვდება, თუმცა, ჟამთააღმწერელს და „ქართლის ცხოვრების“ სხვა ისტორიკოსებისათვის, როგორც ჩანს, ეს ავტორები ცნობილი არ იყვნენ (ყაუხჩიშვილი 1976: 296).

ბ) „გარნა წერილ არს, ვითარ **აფროსინელთა შინა** სიტყუა, იტყჳს ვინმე, იბრძოლებდეს რა **ანტიპატროს** და ყრმა **კასანდროს** მოაკუდინა“ (ყაუხჩიშვილი 1959: 266).

ტექსტის ამ მონაკვეთში, რომელიც დასტურდება მხოლოდ მარიამისეულ და მაჩაბლისეულ ნუსხებში, ავტორი დავით ნარინის დროს აბაღა-ყაენისა და მისი ძმის, თეგუდარის ჯარების ქართლში ბრძოლის წინ ახსენებს „აფროსინელთა შინა“ ნათქვამს იმის შესახებ, რომ დაპირისპირებისას, რომელშიც ფიგურირებს ალექსანდრე მაკედონელის მკვლელობისას ნახსენები ანტიპატროსი, ყრმა კასანდროსმა ვიღაც მოაკვდინა.

თ. ყაუხჩიშვილი მიიჩნევს, რომ ეს მონაკვეთი ენობრივად არის გაუგებარი. „თუ სწორეა ფორმა – „აფროსინელთა შინა“, რას ნიშნავს „აფროსინელნი“, არ ვიცით (თითქოს რაღაც ნაწარმოების სახელი უნდა იყოს!)... სიტყვა „აფროსინელნი“ თავისთავად უახლოვდება ბერძნულ სიტყვას ἀφροσύνη (უგუნურება), რასაც ხმარობს ყველა ბერძენი მწერალი, ჰომეროსიდან დაწყებული, და რაც არის საპირისპირო σοφροσύνη-სა და σοφία-სი. რაიმე წიგნი, რასაც ერქვას „აფროსინელნი“ (უგუნურებაჲ, უგონოობაჲ) და ის მოგვითხრობდეს ალექსანდრეს სიკვდილის შესახებ, არ ვიცით“ (ყაუხჩიშვილი 1976: 296).

ჩემი ვარაუდით, პირველ ეპიზოდსა (ალექსანდრე მაკედონელის მოწამვლის შესახებ) და მეორე – ანტიპატროსისა და კასანდროსის მონაკვეთებს შორის გარკვეული მიმართება იგრძნობა. კერძოდ, ჟამთააღმწერელი პირველ პასაჟში მიუთითებს, რომ ცნობა ალექსანდრეს მოკვლის შესახებ მას **„სიტყვსმოქმედისგან“** აუღია, ხოლო ანტიპატროსისა და კასანდროსის შესახებ ცნობა – **„აფროსინელთა შინა“**. მინდა დავეთანხმო თ. ყაუხჩიშვილის ვარაუდს, რომელიც ეჭვს გამოთქვამს, რომ თითქოს („აფროსინელნი“ ე.კ.) რაღაც ნაწარმოების სახელი უნდა იყოს. საყურადღებოა, რომ ეს წყარო არ არის რომელიმე **„სიტყვსმოქმედის“** – ისტორიკოსის თუ მწერლის შექმნილი. **ვფიქრობ, აქ იგულისხმება „ეფემერიდები“ – Ἀλεξάνδρου ἐφημερίδων βιβλία (ძვ. ქართ. „ეფემერიდნი“), ალექსანდრეს მიღვაწეობის ამსახველი დღიურები, რომელიც მეფის პირადი მდივნების, ევმენეს კარდელისა და, სავარაუდოდ, დიოდოტოს ერითრიელის მიერ დაიწერა** (Ath. *Deipn.* 10.434B. ამ ჩანაწერების არსებობის შესახებ ცნობები პლუტარქოსთან, ნეპოსსა და არიანესთან არის დაცული, რომლებიც სწორედ „ეფემერიდების“ მეშვეობით აღადგენენ ალექსანდრეს სიცოცხლის ბოლო დღეებს (Corn. Nep. *Eum.* 1.4-6; Arr. *Anab.* 7.4.6; Plut. *Eum.* 1-2). ეფემერიდების ტექსტი დღეს დაკარგულია, ხოლო მისი ერთი ნაწყვეტი შემორჩენილია ელიანეს Varia Historia-Si (Ael. *VH*, 3.23). „ეფემერიდები“, თანამედროვე კვლევების მიხედვით, დიდი ალბათობით ავთენტურ ტექსტს წარმოადგენს (Chugg 2005: 155-175). საყურადღებოა, რომ ფსევდო-კალისთენესთანაც დაცულია ცნობები ამ დღიურის არსებობის შესახებ, რომლის შემდგენელსაც ის უწოდებს ὑπομνηματογράφος-ს (Kroll 1926).

ამრიგად, დიდი ალბათობით, „აფროსინელთა შინა სიტყუა“ აღნიშნავს „ალექსანდრეს ეფემერიდთა წიგნს“, რომლის არსებობა ჟამთააღმწერლისთვის სხვადასხვა წყაროს მეშვეობით შეიძლება ყოფილიყო ცნობილი, არ არის გამორიცხული იმის ვარაუდიც, რომ ამ წიგნის სახელწოდება თავად ჟამთააღმწერელმა დაამახინჯა (რადგან ზეპირი გადმოცემით იცოდა) ან – გადამწერმა.

რაც შეეხება ფრაზას **„იბრძოლებდეს რა ანტიპატროს და ყრმა კასანდროს მოაკუდინა“**, ამ მონაკვეთის შესახებ თინა ყაუხჩიშვილი წერს: „გაუგებარია ვინ იბრძოდნენ და ვინ ვინ მოკლა. ანტიპატროსისა და ალექსანდრეს შორის ბრძოლა არაა ცნობილი. უთანხმოება ანტიპატროსსა და ალექსანდრეს შორის იყო და ამის შემდეგ „მოაკუდინეს“ იოლოსმა და კასანდროსმა მეფე.

ხომ არ ავსებს ერთი ცნობა მეორეს – ალექსანდრე მაკედონელი მოწამლულია ანტიპატროსის მიერ მედიოსისა (თუ იოლოსისა) და ყრმა კასანდროსის (ეს დაახლოებით 350 წელს იყო დაბადებული, 27 წლის იყო ამ დროისათვის, ყრმაა კიდევ?) ხელით (იოლოსი, რომელიც გადმოცემათა ორივე ვარიანტში იხსენიება – კასანდროსთანაც და მედიოსთანაც, ქართულ ტექსტში იმ სახით, როგორც ის დღეს გვაქვს, არსად ჩანს).

მეორე ნაწყვეტის ტექსტი, რომელიც ამ სახით გაუგებარია, უთუოდ ნიშნავს შემდეგს: იბრძოდნენ. ე.ი. უთანხმოება ჰქონდათ მეფესა და ანტიპატროსს და ანტიპატროსმა ყრმა კასანდროსს მოაკვლევინა მეფე“ (ყაუხჩიშვილი 1976: 296).

მინდა დავეთანხმო თ. ყაუხჩიშვილის მოსაზრებას იმის თაობაზე, რომ მონაკვეთი **„გარნა წერილ არს, ვითარ აფროსინელთა შინა სიტყუა, იტყჳს ვინმე, იბრძოლებდეს რა ანტიპატროს და ყრმა კასანდროს მოაკუდინა“** (ყაუხჩიშვილი 1959: 266), რომელიც, როგორც ზემოთ აღინიშნა, დასტურდება მხოლოდ მარიამისეულ და მაჩაბლისეულ ნუსხებში და რამდენიმე აბზაცით წინ უსწრებს იმ მონაკვეთს, სადაც ესუქნის მიერ დავითის მოწამვლის ამბავია გადმოცემული, არის ამ უკანასკნელი ამბის შევსება და დიდი ალბათობით, **ეს ორივე ამბავი ტექსტში ერთად იყო წარმოდგენილი. ამაში, პირველ რიგში, გვარწმუნებს ის ფაქტი, რომ, როგორც ამას თ. ყაუხჩიშვილი აღნიშნავს, ტექსტი გაუგებარია, რადგან არ ჩანს ვინ ებრძოდა ანტიპატროსს და ვინ მოაკვდინა კასანდროსმა.**

ასევე ამაში გვარწმუნებს ნაწარმოების კონტექსტის გათვალისწინება. როგორც აღინიშნა, თხზულების ამ პასაჟში საუბარია დავით ნარინის დროს აბაღა-ყაენისა და მისი ძმის, თეგუდარის ჯარების ქართლში დაპირისპირების შესახებ.

განვიხილოთ ეს მონაკვეთი:

„მაშინ ევედრა ყაენი აბაღა მეფესა დავითს, რუსუდანის ძესა, რათა არღარა შეეწიოს და არცა შეუშვას თეგუდარ, და ნიჭთა დიდთა აღუთქმიდა, რამეთუ იჭჳსა მქონებელი ღალატ[ი]სა თეგუდარის ყმათაგან განცხადებულად მცნობელი, თჳნიერ თეგუდარის კითხვისა, ერჩდა აბაღას დავით მეფე, და შეკრა გზანი, რომელ არღარა შეისლვებოდა ცხენითა. ხოლო თეგუდარ არა უწყოდა; და ვითარ ცნა აბაღა, რამეთუ არღარა შეეწევის მეფე დავით, გარნა წერილ არს, ვითარ აფროსინელთა შინა სიტყუა, იტყჳს ვინმე, იბრძოლებოდეს რა ან-

ტიპატროს და ყრმა კასანდროს მოაკუდინა, – ცნა აბაღა ყაენმან და წარმოავლინა მჴედართ-მთავარი მისი სირმონ ბადური, და სხუანი მთავარნი ნოინნი, და სპისა სიმრავლე, და მოვიდეს თრიალეთს, და მოუწოდეს მეფესა დავითს და სპათა მისთა. რამეთუ მეფე სნეულობდა მას ჟამად“ (ყაუხჩიშვილი 1959: 266).

დავით ნარინმა ამ მოვლენებამდე ცოტა ხნით ადრე აბაღა ყაენისგან დამარცხებული და დევნილი თეგუდარი ქუთაისში დიდი პატივით მიიღო და დახმარებას დაპირდა, რადგან სურდა, რომ ყაენის წინააღმდეგ გამოეყენებინა. თეგუდარი ქართლში გადავიდა და იქ ქვეყანას აოხრებდა.

მივყვეთ კონკრეტული მონაკვეთის შინაარსს.

მაშინ აბაღა ყაენმა დავით ნარინს ხვეწნა დაუწყო, რომ იგი აღარ დახმარებოდა თეგუდარს და ამისათვის დიდ პატივს ჰპირდებოდა. დავითი დაეთანხმა, რადგან ეჭვი ჰქონდა, რაც თეგუდარის ყრმებისგან შეეტყო, რომ თეგუდარი მას უღალატებდა და შეკრა გზები ისე, რომ ცხენით უკან შესვლა შეუძლებელი იყო. ეს თეგუდარმა არ იცოდა. აბაღამ რომ გაიგო, რომ დავითი თეგუდარს აღარ დაეხმარებოდა– აქ არის ჩართული ანტიპატროსისა და კასანდროსის ამბავი: „ხოლო წერია, როგორც აფროსინელთაშია დაწერილი, ვიღაცამ თქვა ებრძოდეს რა ანტიპატროსს, და ყრმა კასანდროსმა მოკლა“– გამოაგზავნა მხედართმთავარი სირმონ ბაადური, სხვა ნოინები დიდი ჯარით, მოუწოდა დავით ულუს და მის ჯარს. ამ დროს დავითი ავად იყო.

მართლაც ამ კონტექსტში სრულიად გაუგებარია, რატომ უნდა ჩაერთო ჟამთააღმწერელს ანტიპატროსისა და კასანდროსის ამბავი, რაც აშკარად ხელოვნურად გამოიყურება, რადგან არ ესადაგება ეპიზოდის კონტექსტს. შესაბამისად, დიდი ალბათობით, ეს წინადადება უფრო მიესადაგება მიდოსის ეპიზოდს და მასთან ასე შეიძლება იყო გაერთიანებული:

„ვითარ სიტყჳსმოქმედი იტყჳს მაკედონელისა მის დიდისა მიდოსით თავ-მტკივნეულობად მყოფისა და იჭჳსა წამლისასა მიდოს[ის] და ანტიპატროს მიერ მიცემისა გარნა წერილ არს, ვითარ აფროსინელთა შინა სიტყუა, იტყჳს ვინმე, იბრძოლებდეს რა ანტიპატროს და ყრმა კასანდროს მოაკუდინა“.

ტექსტის ასეთი ჩასწორების თუ „შევსების“ შემთხვევაში გასაგები ხდება, რომ აქ ალექსანდრეს მკვლელობის შესახებ ორი ვერსია და ორი წყაროა წარმოდგენილი. უფრო ნათლად იკვეთება პირობითი „ოპოზიცია“ – **„სიტყჳსმოქმედი“** და **„აფროსინელთა შინა სიტყუა“**, რომლის მიხედვითაც დაკონკრეტებულია, რომ პირველი ცნობა ეკუთვნის ფსევდო-კალისთენეს (ალექსანდრე მოწამლეს მიდოსმა და ანტიპატროსმა) ხოლო მეორე („გარნა წერილ არს“) – „ეფემერიდებშია“ მითითებული (ანტიპატროსმა დაავალა კასანდროსს ალექსანდრეს მოწამვლა).

საყურადღებოა, რომ, როგორც ამას ადასტურებს „ქართლის ცხოვრების“ ახლადაღმოჩენილი ხელნაწერის ფრაგმენტი, სადაც ჟამთააღმწერლის თხზულების ეს მონაკვეთიცაა წარმოდგენილი, ამ ეპიზოდში ანტიკურობასთან დაკავშირებული კიდევ ერთი ცნობა იყო დაცული, რასაც ქვემოთ განვიხილავთ.

3. „თასისა ირაკლისის“

2009 წელს გამოქვეყნდა ამჟამად კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში დაცული 2 ფურცლიანი ფრაგმენტი (H-1067), რომელიც წარმოადგენს ჟამთააღმწერლის თხზულების ერთი მონაკვეთის ხელნაწერს. პირველ ფურცელზე ამ ფრაგმენტისა, რომელიც ინსტიტუტში მოხვდა მიქელ თამარაშვილის ფონდებიდან, მიწერილია ე. თაყაიშვილის შენიშვნა, რომ ხელნაწერი ფრანცისკანელი მისიონერის, ბერნარდე ნეაპოლელის მიერ თარგმნილი და ტორე-დელ-გრეკოს ეკლესიაში დაცული ქრონიკის ნაწილს წარმოადგენდა (ჟამთააღმწერელი, სილოგავა 2009: 5-14).

აღსანიშნავია, რომ ეს ხელნაწერი, რომელიც 1680 წლამდე იყო ჩატანილი ნეაპოლში, ადრე 40 გვერდისგან შედგებოდა. როგორც ამას მ. თამარაშვილი აღნიშნავს, ეს ხელნაწერი გადმოწერილი ყოფილა ხუცურად ნაწერი, ძველი წიგნიდან და განსხვავდებოდა მარი ბროსეს მიერ გამოცემული „ქართლის ცხოვრების“ ტექსტისგან (სილოგავა 2009: 5-14).

მნიშვნელოვანია იმის გათვალისწინებაც, რომ მოცემული ფრაგმენტი „ქართლის ცხოვრების“ ჩვენამდე მოღწეული ხელნაწერებიდან უძველესია და სულ ცოტა 20-25 წლით ადრინდელია 1697 წელს გადაწერილ კლიმიაშვილისეულ რედაქციაზე (Q-1219) (სილოგავა 2009: 51).

ხელნაწერში, სადაც მოთხრობილია მეფე დემეტრე II-ის გამეფების ამბავი ურდოში გამოძახებამდე, დაცულია ჩვენ მიერ ზემოთ განხილული მონაკვეთიც, რომელიც შეეხება დავით ულუს მოწამვლის ამბავს მეუღლის, ესუქნის მიერ. საყურადღებოა, რომ ეს პასაჟი საკმაოდ განსხვავებულია სხვა ხელნაწერებში მოცემული ტექსტისაგან. განვიხილოთ ეს კონკრეტული მონაკვეთი.

„ხოლო თქმულ არს ესეცა, ვითარმედ წამლისა მიერ აღსრულდა ცოლისა მისისა იესუქანის მიერ, ვითარ **სიტყუისმოქმედი** იტყუის დიდისა **მაკედოვნელისა მიდრსთა** მსერებელისა და შემსუმელისა თასისა **ირაკლისის** თავმტკივნეულობად, ეჭუისმყოფსა. ეგრეთვედ დავითისათუის თქმულ არს იესუქანის მიერ შურისათუის ბასილი უჯარმელისა, რომელი მოაკუდინა მეფემან უწესობისათუის, რამეთუ თქმულ არს, ვითარმედ თან-ეყო ბასილი იესუქანს და არა რიდა საწოლსა პატიოსანსა მეფისასა და ჩოჯანიცა აიჯადნა და დივანთა მთავარობა მიიტაცა. ამის უწესოებისათუის მოიკლა ბასილი“ (სილოგავა 2009: 17).

როგორც ვხედავთ, ამ ნაწყვეტში ჩვენ მიერ ზემოთ განხილულ ვერსიასთან შედარებით შეინიშნება ჩვენი კვლევისთვის საინტერესო შემდეგი განსხვავებები:

1) მაკედონელთან დაკავშირებით აკლია სიტყვა **იჭვსა**, რომელიც, უნდა აღინიშნოს, რომ ტექსტის გამომცემელს აუხსნელი და ზედმეტი ჰგონია, რადგან ესმის როგორც **„იჭვსა წამლისასა“** (სილოგავა 2009: 50). ამ სიტყვაზე კომენტარი ჩვენ ზემოთ უკვე გავაკეთეთ, რაზეც აქ აღარ შევჩერდებით;

2) **„ იჭვსა“ ნაცვლად ტექსტში გამოყენებულია „ეჭუისმყოფსა“**

3) ალექსანდრე მაკედონელთან დაკავშირებით ნათქვამია, რომ იგი **„მსერებელი“** იყო ანუ საღამოს, სერობის– ჟამს იმყოფებოდა მიდოსთან;

4) დაკონკრეტებულია, რომ ალექსანდრემ შესვა თასი **(„შემსუმელისა თასისა“),** მაშინ როდესაც სხვა ხელნაწერებში არ არის განმარტებული რა სახით მისცეს ალექსანდრეს „წამალი“;

5) ამ ხელნაწერში **არ იხსენიება ანტიპატროსი და კასანდროსი;**

6) არ სახელდებიან ალექსანდრეს კონკრეტული **მკვლელები თუ მკვლელობის ორგანიზატორები;**

7) ჩნდება ახალი პერსონაჟი – **„ირაკლი“**.

განვიხილოთ თითოეული ეს განსხვავება:

ალექსანდრეს გარდაცვალების შესახებ არსებული ვერსიების შესახებ ჩვენ ზემოთ ვიმსჯელეთ, რასაც აღარ დავუბრუნდებით, დამატებით შეიძლება ვთქვათ, რომ წყაროებში არ არის განსაკუთრებით ხაზგასმული, რომ მიდოსთან სტუმრადმყოფი ალექსანდრე საღამოს ნადიმობდა („მსერებელისა“). რაც შეეხება იმ წყაროებს, რომლებიც მხარს უჭერენ ან გვაცნობენ ალექსანდრეს მოწამვლის ვერსიას, ყველგან მითითებულია, რომ საწამლავი სასმელში, კერძოდ – ღვინოში იყო გარეული. ასევე საყურადღებოა, რომ მოცემულ ნაწყვეტში არ არის დასახელებული ალექსანდრეს მკვლელობის ორგანიზატორები ან შემსრულებლები, განსხვავებით სხვა ხელნაწერებისგან, სადაც ფიგურირებენ: მიდოსი, ანტიპატროსი და კასანდროსი.

სანამ ახალი პერსონაჟის, **„ირაკლის“** შესახებ წარმოვადგენთ ჩვენს კომენტარს, კიდევ ერთხელ დავუბრუნდებით „იჭვსა“ „ეჭუისმყოფსა“ ინტერპრეტაციის საკითხებს.

როგორც ეს ზემოთაც აღვნიშნეთ, „იჭვსა“ უნდა გავიგოთ, როგორც „ფიქრი“ და არა როგორც „ეჭვი“, რომელიც არ არის სიტყვის „წამლისასა“ მსაზღვრელი, რადგან „იჭვსა წამლისასა“ – „ეჭვის, ეჭვიანობის წამალი“ ამ კონტექსტში სრულიად გაუგებარია (რასაც, როგორც აღვნიშნეთ „ზედმეტ“ სიტყვად მიიჩნევენ), შესაბამისად, ჩვენი აზრით, ეს პასაჟი უნდა ითარგმნოს, როგორც

„თავ-მტკივნეულობად მყოფისა და იჭვსა“– ანუ „თავმტკივნეული და ფიქრში მყოფი“, სადაც „იჭვსა“ სრულიადაც არ არის უადგილო ან გაუგებარი, რასაც ადასტურებს სწორედაც (H-1067) ხელნაწერის ვარიანტი „ეჭუისმყოფსა“, სადაც შინაარსობრივად გაერთიანებული ეს ორი სიტყვა არა ცალ-ცალკე, არამედ ერთ სიტყვადაა წარმოდგენილი. აქაც, მსგავსად „თავ-მტკივნეულობად მყოფისა და იჭვსა“ – „ეჭუისმყოფსა“, გვესმის არა როგორც „ეჭვიანობაში, ეჭვში მყოფი“, არამე ისევ და ისევ როგორც „ფიქრში მყოფი, დაფიქრებული“.

რაც შეეხება პასაჟს **„შემსუმელისა თასისა ირაკლისის თავმტკივნეულობად, ეჭუისმყოფსა“** გაგებას და ინტერპრეტაციას. ტექსტის გამომცემელმა ეს მონაკვეთი თარგმნა და განმარტა შემდეგნაირად (მოვიყვანთ ვრცელ ციტატას): „დავით ულუს მკვლელობასთან დაკავშირებით ზემოთმოყვანილი ნაწყვეტი ორ ნაწილად იყოფა. პირველში, მეფის მკვლელობა შედარებულია დიდი ალექსანდრე მაკედონელის მკვლელობასთან, რომელიც სერობისას (საღამოს პურის ჭამისას) მოწამლეს და დავითიც, როგორც ჩანს, იესუქანის მიერ ასეთ დროს მოიწამლა და მოიკლა. მეორე ნაწილში ეჭვიანობა, რომლის საფუძველზეც ეს მოხდა, შედარებულია ანტიკური სამყაროს უდიდესი მითოლოგიური გმირის, ჰერაკლეს („ირაკლისი“) ასევე ეჭვიანობის საფუძველზე მოწამვლასა და მკვლელობასთან. საყოველთაოდ ცნობილია ჰერაკლეს გარდაცვალების ეპიზოდი, როდესაც ეჭვიანობის შედეგად იგი მოიკლა მისი მეორე ცოლის დეანირის მიერ. კერძოდ, როდესაც ჰერაკლემ სახლში მიიყვანა ოიჰალიის მეფის ევრიტის მზეთუნახავი ასული, როგორც ტყვე, დეანირმა ჰერაკლეს გაუგზავნა ნესის – მის მიერ მოკლული კენტავრის სისხლით გაჟღენთილი მოსასხამი (ტანსაცმელი). ჰერაკლემ იგი ჩაიცვა და იტანჯებოდა საშინელი ტკივილებით; ამის შემდეგ იგი დაწვეს ეტას მთაზე დანთებულ უზარმაზარ კოცონზე და ამაღლდა ოლიმპზე, როგორც ღმერთი.

აი, ასე ოსტატურად ახერხებს ჟამთააღმწერელი, შედარებით მცირე მოცულობის ტექსტში (როგორც ვხედავთ, იგი, მართალია, ვრცელი, მაგრამ სულ ორი-სამი წინადადებისაგან შედგება) შეადაროს დავით მეფის სიკვდილი ალექსანდრე მაკედონელის სიკვდილს, როგორც სერობისას მოწამვლის შედეგს და ეს სიკვდილი ახსნას ეჭვიანობის საფუძველზე და დაუკავშიროს ამით იგი ანტიკური სამყაროს გმირის ჰერაკლეს ანალოგიურ საფუძველზე სიკვდილს. ფაქტიურად, ამით ავტორი დავით მეფეს ადარებს, ერთი მხრივ, ალექსანდრე მაკედონელს და, მეორე მხრივ, ჰერაკლეს.

ჟამთააღმწერლის თხზულების აქამდე ბუდოვნად წარმოდგენილი დავით მეფის გარდაცვალების ეპიზოდის ახსნა და განმარტება შესაძლებელი გახდა „ქართლის ცხოვრების“ აქამდე გამოუყენებელი ფრაგმენტით, რომელიც,

ვფიქრობ, მომავალში არაერთხელ იქნება შესწავლის საგანი“ (სილოგავა 2009: 52-53).

ამრიგად, როგორც ვ. სილოგავა განმარტავს, „ეჭვიანობა, რომლის საფუძველზეც ეს მოხდა, შედარებულია ანტიკური სამყაროს უდიდესი მითოლოგიური გმირის, ჰერაკლეს („ირაკლისი“) ასევე ეჭვიანობის საფუძველზე მოწამვლასა და მკვლელობასთან“. გაურკვეველია რომელ ეჭვიანობაზეა საუბარი, როდესაც განიხილება ესუქნის მიერ დავითის მოწამვლა. ტექსტში გარკვევით მითითებულია, რომ ესუქნი კი არ ეჭვიანობდა დავითზე, არამედ მკვლელობა ჩაიდინა „შურისათუის (შურისძიებისთვის ე.კ.) ბასილი უჯარმელისა, რომელი მოაკუდინა მეფემან უწესობისათუის,“. აქ პრობლემას ისევ და ისევ სიტყვის „ეჭუისმყოფსა“ არასწორი ინტერპრეტაცია იწვევს და ისევ და ისევ კონტექსტის არასწორი გაგება. ამასთან, „ეჭუისმყოფსა“ მიემართება არა ირაკლის, არამედ ალექსანდრე მაკედონელს. რამდენადაც არ უნდა იყოს მომხიბვლელი აქ დეიანირასა და ჰერაკლეს მითის დანახვა, ეს შეუძლებელია წინადადების წყობისა და შინაარსიდან გამომდინარე. კერძოდ, **„დიდისა მაკედოვნელისა მიდოსთა მსერებელისა და შემსუმელისა თასისა ირაკლისის თავმტკივნეულობად, ეჭუისმყოფსა“** არ შეიძლება დაიშალოს 2 ამბად, ორ ნაწილად, რადგან აქ არის ერთი ამბავი და ერთი მოქმედი პირი – ალექსანდრე, „მიდოსთა მსერებელი“, „შემსუმელი თასისა“ „თავმტკივნეული“ და „ეჭვისმყოფი“. მაშინ რა შუაშია აქ „ირაკლი“ და ვინ არის იგი? გვინდა დავეთანხმოთ ვ. სილოგავას მოსაზრებას, რომ აქ, მართლაც, მითური ჰერაკლე იგულისხმება, თუმცა არა დეაიანირასთან კონტექსტში.

ჩემი აზრით, ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ალექსანდრეს სიკვდილის შესახებ წყაროებში დაცულ ინფორმაციასთან (რომელიც სათავეს ისევ და ისევ „ეფემერიდებიდან“ იღებს), რომლის მიხედვითაც ალექსანდრე მოიწამლა, როდესაც გამოსცალა გაუზავებელი ღვინით სავსე დიდი სასმისი **ჰერაკლეს საპატივსაცემოდ** (Iust. 12.13.7; Plut. Alex., 75.3; Ar. 7.24.4-25.1; Diod. XVII, 117).

დეტალურად განვიხილოთ დიოდოროს სიცილიელთან დაცული ეს ცნობა:

„τούτων δὲ παρακελευομένων θυσίας ἐπιτελεῖν τοῖς θεοῖς μεγαλοπρεπεῖς μετὰ πάσης σπουδῆς παρεκλήθη πρός τινα τῶν φίλων Μήδιον τὸν Θετταλὸν ἐπὶ κῶμον ἐλθεῖν:κἀκεῖ πολὺν ἄκρατον ἐμφορηθεὶς ἐπὶ τελευτῆς Ἡρακλέους μέγα ποτήριον πληρώσας ἐξέπιεν“ (Diod. XVII, 117).

„მათ მოუწოდეს მას, შეეწირა უხვი და დაუყოვნებელი მსხვერპლი ღმერთებისთვის, ხოლო შემდეგ მედიოსმა, თესალიელმა, მისმა ერთ-ერთმა მეგობარმა, შესთავაზა მონაწილეობა მიეღო კომოსში (აქ: დროსტარებაში, ნადიმში

ე.კ.). იქ მან დალია ბევრი გაუზავებელი ღვინო ჰერაკლეს სიკვდილის პატივსაცემად (მოსაგონრად) და ბოლოს, გაავსო რა დიდი სასმისი, ერთბაშად გამოსცალა".

საინტერესოა, რომ იმავე ამბავს პლუტარქოსი ასე გადმოგვცემს:

„Μηδίου δεηθέντος ᾤχετο κωμασόμενος πρὸς αὐτόν· κἀκεῖ πιὼν ὅλην τὴν νύκτα καὶ τὴν ἐπιοῦσαν ἡμέραν, ἤρξατο πυρέττειν, οὔτε σκύφον Ἡρακλέους ἐκπιὼν οὔτ' ἄφνω διαλγὴς γενόμενος τὸ μετάφρενον ὥσπερ λόγχῃ πεπληγώς..." (Plut. *Alex.*, 75.3). „მიდოსის თხოვნით, მასთან ერთად წავიდა სანადიმოდ; და აი, მთელი მეორე დღის უწყვეტი სმის შემდეგ, ცხელება დაემართა. ეს არ მომხდარა მას შემდეგ, რაც მან „ჰერაკლეს თასი" გამოსცალა და არც მას შემდეგ, რაც ზურგში უეცარი ტკივილი იგრძნო, თითქოს შუბი აძგერესო...". ჩვენი აზრით, სწორედ ეს იგულისხმება ჟამთააღმწერლის ფრაზაში **„შემსუმელისა თასისა ირაკლისის"**.

დამატებით შეიძლება იმის თქმაც, რომ მითური ჰერაკლესთვის პატივის მიგება ალექსანდრესთვის ძალიან მნიშვნელოვანი იყო, რადგან, როგორც ამას პლუტარქოსი ამბობს:

Ἀλέξανδρος ὅτι τῷ γένει πρὸς πατρὸς μὲν ἦν Ἡρακλείδης ἀπὸ Καράνου, πρὸς δὲ μητρὸς Αἰακίδης ἀπὸ Νεοπτολέμου, τῶν πάνυ πεπιστευμένων ἐστί.

„მამის მხრიდან იგი იყო შთამომავალი ჰერაკლესი კარანოსის ხაზით, ხოლო დედის მხრიდან, შთამომავალი ეაკოსისა, ნეოპტოლემოსის მეშვეობით. ეს ყოველგვარი ჭოჭმანის გარეშეა მიღებული" (Plut. Alex. 2.1.).

შესაბამისად, (H-1067) ხელნაწერში დაცული ინფორმაცია დამატებით ცნობას გვაწვდის ალექსანდრე მაკედონელის მოწამვლის დეტალების შესახებ, რომელიც, როგორც ირკვევა „ასწლოვანი ისტორიის" ავტორისთვის ცნობილი იყო.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ ჟამთააღმწელის „ასწლოვანი ისტორიის" ზემოთმოყვანილი პასაჟების ახლებური წაკითხვის და ინტერპრეტაციის საშუალებით შესაძლებელია გასწორდეს და დადგინდეს ავტორისა და გადამწერის მიერ ანტიკურობასთან დაკავშირებული ზოგიერთი დამახინჯებული ტერმინის სწორი ფორმები; დაზუსტდეს წყაროები, რომლითაც სარგებლობდა ავტორი; აღდგეს ტექსტში ცალკეული მონაკვეთების დარღვეული მიმდევრობა, რაც ხელს შეუწყობს რამდენიმე აქამდე „ბუნდოვანი" პასაჟის შინაარსის და კონტექსტის სრულყოფილად გაგებას, რაც, ვფიქრობ, საგულისხმოა „ქართლის ცხოვრების" ამ მნიშვნელოვანი თხზულების სრულყოფილი ტექსტოლოგიური კვლევისათვის.

დამოწმებანი:

Abuladze, Ilia. "Elinta zghap'robani". *Enis, ist'oriisa da mat'erialuri k'ult'uris inst'it'ut'is moambe.* X (1941): 1-54 (აბულაძე, ილია. „ელინთა ზღაპრობანი". ენის, ისტორიისა და მატერიალური კულტურის ინსტიტუტის მოამბე. X (1941): 1-54)

Abuladze, Ilia. *Dzveli kartuli enis leksik'oni (masalebi).* Tbilisi: gamomtsemloba „metsniereba", 1973 (აბულაძე, ილია. ძველი ქართული ენის ლექსიკონი (მასალები). თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება", 1973).

„Antipater". *Encyclopædia Britannica.* Vol. 2 (11th ed.). Chisholm, Hugh. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1911. p. 133.

Billows, Richard A. *Antigonos the One-Eyed and the Creation of the Hellenistic State.* Berkeley and Los Angeles: 'University of California Press', 1990.

Bakht'adze, Mikheil. *Eristavobis inst'it'ut'i Sakartveloshi.* Tbilisi: gamomtsemloba „art'anuji", 2003 (ბახტაძე, მიხეილ. ერისთავობის ინსტიტუტი საქართველოში. თბილისი: გამომცემლობა არტანუჯი', 2003).

Chugg, Andrew. M. "The Journal of Alexander the Great". *Ancient History Bulletin* 19.3-4 (2005): 155-175

Dighmelashvili, Ketevan da Davit Q'vavadze. Lagodekhis munitsip'alit'et'is ist'oriuli dzeglebi. Tbilisi: 2021 (დიღმელაშვილი, ქეთევან და დავით ყვავაძე. ლაგოდეხის მუნიციპალიტეტის ისტორიული ძეგლები. თბილისი: 2021).

Javakhishvili, Ivane. *Saist'orio mts'erloba.* Tbilisi: „St'alinis sakhelobis Tbilisis sakhelmts'ipo universit'et'is gamomtsemloba", 1916 (ჯავახიშვილი, ივანე. საისტორიო მწერლობა. თბილისი: „სტალინის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა", 1916).

Jojua, Tamaz. "The Portrait of Arsen I Kolonkelisdze Chkondidel-Mtsignobartukhutsesi (1170 s) at the Kolagiri Monastery of Gareji: Historical and Source Study Analysis". *International Conference Davit Gareji – Multidisciplinary Study and Development Strategy. April 18, 19, 20 2019. Georgia. Proceedings.* Tbilisi: 2020.

Ingoroq'va, P'avle. *Rustavelis ep'okis salit'erat'uro memk'vidreoba.* T'pilisi: gamomtsemloba „sakhelgami", 1938 (ინგოროყვა, პავლე. რუსთაველის ეპოქის სალიტერატურო მემკვიდრეობა. ტფილისი: გამომცემლობა „სახელგამი", 1938).

Ingoroq'va, P'avle. *"Giorgi Merchule. mts'erali meate sauk'unisa". Nark'vevi dzveli sakartvelos lit'erat'uris, k'ult'urisa da sakhelmts'ipoebrivi tskhovrebis ist'oriidan,* Tbilisi: gamomtsemloba „sabch'ota mts'erali", 1954 (ინგოროყვა, პავლე. „გიორგი მერჩულე. მწერალი მეათე საუკუნისა". ნარკვევი ძველი საქართველოს ლიტერატურის, კულტურისა და სახელმწიფოებრივი ცხოვრების ისტორიიდან. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა მწერალი", 1954).

K'ek'elidze, K'orneli. "*Ist'oriani da azmani sharavandedtani", rogorts lit'erat'uruli ts'q'aro.* Tbilisi: gamomtsemloba „sakhelgami", 1938 (კეკელიძე, კორნელი. „ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანი", როგორც ლიტერატურული წყარო. თბილისი: გამომცემლობა „სახელგამი", 1938).

Kroll, Wilhelm. *Historia Alexandri Magni Pseudo-Callisthenes*, Berlin 1926.

Lolashvili, Ivane. *Dzveli kartveli mekhot'beni. I, Chakhruchadze, Keba Mepisa Tamarisi.* Tbilisi: „Sakartvelos SSR Metsnierebata Ak'ademiis gamomtsemloba", 1957 (ლოლაშვილი, ივანე. ძველი ქართველი მეხოტბენი, I, ჩახრუხაძე, ქება მეფისა თამარისი. თბილისი: „საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა", 1957).

Mamulia, Guram. "Didta sitq'usmokmedta p'irvelta" vinaobistvis". *K'avk'asiis khalkhta Ist'oriis sak'itkhebi.* (1966): 241-246 (მამულია, გურამ. „დიდთა სიტყუსმოქმედთა პირველთა" ვინაობისათვის". კავკასიის ხალხთა ისტორიის საკითხები. (1966): 241-246).

Silogava, Valeri. *Zhamtaaghmts'ereli, asst'lovani mat'iane (Nats'q'veti – Khelnats'eri – H 1067).* Tbilisi: gamomtsemloba „nekeri", 2009 (სილოგავა, ვალერი. ჟამთააღმწერელი, ასწლოვანი მატიანე (ნაწყვეტი – ხელნაწერი H– 1067). თბილისი: გამომცემლობა „ნეკერი", 2009).

Q'aukhchishvili, Tinatin. "Antik'uri samq'aro Rustavelis ep'okis ist'oriograpiashi. Tamaris ist'orik'osebi". *Matsne, ist'oriis, arkeologiis, etnograpiisa da khelovnebis ist'oriis seria.* (1974) (ყაუხჩიშვილი, თინათინ. „ანტიკური სამყარო რუსთაველის ეპოქის ისტორიოგრაფიაში. თამარის ისტორიკოსები". მაცნე, ისტორიის, არქეოლოგიის, ეთნოგრაფიისა და ხელოვნების ისტორიის სერია. (1974).

Q'aukhchishvili, Tinatin. "Ant'ik'uri samq'aro kartul ist'oriograpiashi". *Zhamtaaghmts'ereli, Iv. Javakhishvilis dabadebis 100 ts'listavisadmi midzghvnili saiubileo k'rebuli.* (1976) (ყაუხჩიშვილი, თინათინ. „ანტიკური სამყარო ქართულ ისტორიოგრაფიაში". ჟამთააღმწერელი, ივ. ჯავახიშვილის დაბადების 100 წლისთავისადმი მიძღვნილი საიუბილეო კრებული. (1976).

Q'aukhchishvili, Simon. "Ist'oriani da azmani sharavandedtani" da Ioane P'et'rits'i". SSR Metsn. Ak'ad. Moambe. III, N1 (1942) (ყაუხჩიშვილი, სიმონ. „ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანი" და იოანე პეტრიწი". სსრ მეცნ. აკად. მოამბე. III, N1 (1942).

Q'aukhchishvili, Simon. "Pirest'e // Orest'e". *Lit'erat'uruli dziebani.* II (1945): 159-165 (ყაუხჩიშვილი, სიმონ. „ფირესტე // ორესტე". ლიტერატურული ძებანი. II (1945): 159-165).

Q'aukhchishvili, Simon. Kartlis tskhovreba, T'omi II. Tbilisi: gamomtsemloba „sakhelgami", 1959 (ყაუხჩიშვილი, სიმონ. ქართლის ცხოვრება, ტომი II. თბილისი: გამომცემლობა „სახელგამი", 1959).

Ekaterine Kobakhidze
(Georgia)

„Pighas"; „in Aphrosinians"; „the cup of Iraklis"
(For a new reading and interpretation of some passages related to Antiquity in the work of Anonymous Chronicler "The Hundred Years' Chronicle")

Summary

Key words: Life of Kartli; Anonymous Chronicler; The Hundred Years' Chronicle; reception of antiquity; Pighas; In Aphrosinians writings; the cup of Iraklis

It is widely known that in the "Life of Kartli" there is a lot of material related to the Greco-Roman world, which was studied by both the publishers of the text and other famous scientists. The relatively late text of "Life of Kartli" is particularly distinguished by its variety of depictions of antiquity, the author of which we know as the Anonymous Chronicler, and his work – under the conditional title "The Hundred Years' Chronicle". Despite the fact that a number of important studies have been dedicated to commenting on passages depicting antiquity, the definition of several terms and contexts, by the scientists' own admission, could not be achieved due to the distortion of the text or the mistakes of copyists. The article presents an attempt to read and interpret just a few of these so-called an "obscure" passage in a new way, based on which the content of the text and the meaning of several terms related to antiquity become clear, which, naturally, is important for the correct understanding of the context of the works.

These Passages are:

1. "Eristavi Samadavla, a man gifted with all kinds of military virtues and a chosen archer, like the Jew Mosomakhos, or the chosen Neoptolemeos Pighas of glorious tutor of the Myrmidons".

Until now, the meaning of the word "Pighas" was not determined, which made it difficult to fully understand the content of the sentence. We believe that "Pighas" is a scribal error and should be replaced by "Pighos" – in late Byzantine Greek pronunciation of word "Pyrrhus", the second name of the son of Achilles – Neoptolemus. My proposed reading of the text easily explains the moment why the author connects the name of Neoptolemos with "Pyrrhus" and also with such a phrase as "of glorious tutor of Myrmidons" (i.e. Achilles, E.K.), because another Neoptolemus is also known in history, in particular – the leading warriors in the army of

Alexander the Great. Those Pyrrhus descended from the Aeacids, the kings of Epirus (Arr. *Anab.* ii.27). Also, it is noteworthy that there was another Pyrrhus, the king of Epirus (319/318-272 BC) and "Pyrrhus of Neoptolemus" without the special definition "of glorious tutor of the Myrmidons" the reader could understand that Neoptolemus, a descendant of Pyrrhus, king of Epirus, is mentioned here. It is worth noting that Pyrrhus, in the form of "Pviro" can also be seen in the "Fables of the Hellenes", in particular in the work "Judgments of Julian the First". It is said about Priam's daughter Polyxene that Achilles, fascinated by her, was fatally wounded by Paris with an arrow in the temple of Apollo.

It is important that Pyrrhus is also mentioned by 12th century poet Chakhrukhadze. In "Tamariani", Chakhrukhadze says in praise of Tamar's son, Lasha Giorgi, that he is "a new Pyrrhus".

Thus, it turns out that the tradition of comparing with Neoptolemus existed in Georgian fiction as early as the 12th century, which was repeated by the Anonymous Chronicler two centuries later in connection with another character.

2. "But it is written, as in Aphrosinians writings, someone tells, that fights with Antipatros and young Cassandros killed him".

Despite numerous attempts, the word "Aphrosinians" could not be understood correctly, which is why the essence of the sentence remained unclear. We believe that this section of the work, which provides information about the death of Alexander the Great, is related to the following phrase a few paragraphs later: „But it is said that he may have been poisoned by his wife Esukan as it is said by one writer („viTar sityʒsmoqmedi ityʒs") of the Macedonian, to whom, having a headache and being in thought was given a poison by Midos and Antipatros". First of all, we are convinced by the fact that, as T. Kaukhchishvili notes that the text is incomprehensible, because it is not clear who fought with Antipatros and who was killed by Kassandros. Thus the text should be restored as follows: „But it is said that he may have been poisoned by his wife Esukan as it is said by one writer of the Macedonian, to whom, having a headache and being in thought was given a poison by Midos and Antipatros, But it is written, as in Aphrosinians writings, someone tells, that fights with Antipatros and young Cassandros killed him". In case of such correction or "filling" of the text, it becomes clear that there are two versions and two sources about Alexander's murder. Conditional "opposition" is more clearly defined – "one writer (sityʒsmoqmedi)" and other– "Aphrosinians writings" It is difficult to say who is meant in this particular case as the "the writer", however, based on the fact that P. Ingorokva believes that this story is taken from Alexander's novel, it is highly probable that the Chronicler here refers to Pseudo-Callisthenes. As for the meaning of

"Aphrosinians", it is noteworthy that this source is not created by any "word maker" – historian or writer. I think this refers to the "Ephemerides" – Ἀλεξάνδρου ἐφημερίδων βιβλία (in ancient Georgian "efemeridni"), the diaries of Alexander's exploits, which were written by the king's private secretaries, Eumenes of Kardia and Diodotos of Erythrai. Thus, most likely, "Lies among the Aphrosinians" refers to "Alexander's book of Ephemerides", the existence of which could have been known to the Chronicler through various sources, it is also possible to assume that the name of this book was distorted by the Chronicler himself (because he knew it from oral transmission) or by the copyist.

3."And it was said that he was poisoned by his wife Esukan, as the writer says about the Great Macedonian, who had a headache and was in thought, who feasted at the evening and drank the cup of Irakli. they say that Esukan took vengeance on him for putting to death Basil of Ujarma for his dishonorable behavior: Basil committed adultery with Esukan and dishonored the King's bed, and threw off his cassock, and stole the power. And for this dishonor, Basil was put to death".

This passage can be seen in a relatively recently discovered two-page manuscript (H-1067) of the writings of Chronicles, which was published in 2009 and describes the fact of the poisoning of David Ulu by his wife, Esukni, which is compared to the death of Alexander the Great. In my opinion, this passage has been misunderstood and interpreted by the publisher, who thinks that it refers to Deianira poisoning Heracles out of jealousy. Thus, as V. Silogava explains, "jealousy, on the basis of which this happened, is compared to the poisoning and murder of the greatest mythological hero of the ancient world, Herakles ("Iraklis"), as well as jealousy-based poisoning." It is not clear which jealousy is being discussed when in the text it is clearly indicated that Esukni was not jealous of David, but committed the murder of revenge of her lover Basil of Ujarma, who was killed by the king. Here, the problem is caused by the wrong interpretation of "iWvisa" (which is not "jealousy" at all, but, according to the "The Dictionary of Ancient Georgian Language" (Il. Abuladze): "conscience", "thought"; "expectation") and again the wrong understanding of the context. In addition, "being in thought" is addressed not to Irakli, but to Alexander the Great. As fascinating as it is to see the myth of Deianira and Heracles here, it is impossible given the structure and content of the sentence. In my opinion, in this case we are dealing with the information preserved in the sources about the death of Alexander (which originates from the "Ephemerides"), according to which Alexander was poisoned when he emptied a large cup full of undiluted wine in honor of Heracles (Iust. 12.13.7; Plut. *Alex.*, 75.3; Ar. 7.24.4-25.1; Diod. XVII, 117).

ტატიანა მეგრელიშვილი
(საქართველო)

აღმოსავლური ტექსტი როგორც მხატვრული რეფლექსიის დიალოგური სტრუქტურის რეკონსტრუქციის ინსტრუმენტი მიხეილ ლერმონტოვის გვიანდელ ლირიკაში

https://doi.org/10.62119/sjn.26.2025.9545

თანამედროვე თეორიულ წარმოდგენებს ხელოვნებისა და მხატვრული აზროვნების არსის შესახებ ახასიათებს დაუძლეველი ანტინომია. ერთი მხრივ, ხელოვნება გაიგება როგორც სამყაროს აღქმის განსაკუთრებული „უშუალობის“ გამოხატულება, და სწორედ ამაში არის დანახული სინამდვილის მხატვრული მოდელის სპეციფიკა. მეორე მხრივ, ამგვარი *პირობითობა* გაგებულია აგრეთვე როგორც პრინციპი, რომელსაც ეფუძნება თვითონ ხელოვნების არსებობის წესი. ამგვარად, მხატვრული რეალობა არის უშუალობა, რომელიც გამოხატულია სპეციფიკური – მხატვრული – პირობითობის საშუალებებით. პროცესი, რომლის დროსაც ცნობიერებაში შეთავსებულია როგორც რეალობის უშუალო ასახვა-განცდა, ასევე იმ ფორმების გაცნობიერება, რომლებშიც ეს უკანასკნელი ხორციელდება, ტრადიციულად განისაზღვრება როგორც რეფლექსია. ერთ-ერთ აქტუალურ ამოცანას წარმოადგენს მხატვრული ცნობიერების ჩამოყალიბების ლოგიკისა და რეფლექსიის როგორც ამ ცნობიერების თვითგანვითარების ერთ-ერთი პრინციპის კვლევა.

ხელოვნებაში თეორიული რეფლექსიის გაგების ხერხები ცხადად შეესაბამება მეცნიერული რაციონალობის სამ სტადიას (Степин 2000: 612–640). კლასიკური რაციონალიზმის პარადიგმის ფარგლებში ხელოვნება განიხილებოდა როგორც სამყაროს გრძნობადი ასახვის განსაკუთრებული ფორმა, რომელიც დიქოტომიურად უპირისპირდება რაციონალურ-ლოგიკურ შემეცნებას. „ესთეტიკის“ როგორც კვლევის განსაკუთრებული სფეროს პირველი გააზრება ა. ბაუმგარტენთან შემოთავაზებული იყო მის დაპირისპირებაში „ლოგიკასთან“ ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით. მაგრამ არაკლასიკური რაციონალობის პარადიგმა განიხილავს ხელოვნებას როგორც შემეცნების განსაკუთრებულ სახეს (რომანტიზმისა და ინტუიტივიზმის კონცეფციებთან მიმართებით – მეცნიერებაზე უფრო მაღალსაც კი), რადგან მასში სამყაროს ხატის ჰარმონიული მთლიანობა ყოველთვის ეფუძნებოდა სუბიექტურ-ობიექტური კონტინუუმის პრინციპს.

იმ ავტორთაგან, რომლებიც ხელოვნების რეფლექსიური ფუნქციის პრობლემას განიხილავენ, უნდა აღვნიშნოთ ვ.მალახოვის კონცეფცია, რომელიც ხე-

ლოვნების თვით ფენომენს განმარტავს როგორც „მოქმედებას კულტურა*სთან*, სულიერ-პრაქტიკულ რეფლექსიას *მასზე*“ (Малахов 2005: 131). მიუხედავად იმისა, რომ ტერმინი „მხატვრული რეფლექსია“ გვხვდება ზოგიერთ ნაშრომში (Шульга 1992: 91), იგი დღემდე კანონიკური არ გამხდარა, რადგან ამ სახის რეფლექსიის გაშლილი განსაზღვრება და კვლევა ჯერ არ არსებობს; ყოველ შემთხვევაში, ჩვენთვის ცნობილი არ არის. ამასთან, ასეთი მიდგომის ფარგლებში განსაკუთრებით საინტერესოა მხატვრული რეფლექსიის *დიალოგური* ასპექტი, რომელიც ჩვენ გვესმის როგორც მხატვრული დიალოგი ინდივიდუალურისა და უნივერსალურის ერთიანობის მხატვრულ გამოცდილებაში. ამგვარი დიალოგის დროს ხდება ინდივიდუალურ ცნობიერებათა „შეხვედრა“ და შემოქმედებითი ურთიერთობა მხატვრულ ნაწარმოებთა აღქმის გზით.

ამ მხრივ მ.ლერმონტოვის მიერ აღმოსავლეთის, აღმოსავლური კულტურის თემის მხატვრული გააზრების პრობლემას, მიუხედავად მის მიმართ მრავალწლიანი კვლევითი ინტერესისა, არ ამოუწურავს თავისი პოტენციალი სამეცნიერო დისკურსში. მოცემული მსჯელობის *მიზანია*, ლერმონტოვის ლირიკის „აღმოსავლური ნაწარმოებების“ მასალაზე განვიხილოთ პოეტის მიერ აღმოსავლური სამყაროს მხატვრული აღქმის ევოლუციის ლოგიკა რუსულ-დასავლურ-აღმოსავლურ მხატვრულ ურთიერთქმედებაში თვითმყოფადობის ძიების ფარგლებში მხატვრული რეფლექსიის ცნების როგორც ცნობიერებათა შიდაკულტურული დიალოგისა და დიალოგური რეფლექსიის ფორმის პრიზმაში.

1838 წელს, კავკასიაში პირველი გადასახლების შემდეგ, მ.ლერმონტოვი სწერს თავის მეგობარ ს.რაევსკის: „მოგწერ საოცრებათა ქვეყნის – აღმოსავლეთის შესახებ. მე მანუგეშებენ ნაპოლეონის სიტყვებით: Les grands noms se font à l'Orient (დიადი სახელები იქმნება აღმოსავლეთში). ხედავ: ყველაფერი სისულელეა»[1] (Лермонтов 1954–1957 Т. 6.: 438). ამ შეტყობინების სახუმარო ტონი წერილის ადრესატს მიანიშნებს მსოფლიო რომანტიზმის მასშტაბურ ორიენტალურ ტრადიციაზე (Модебадзе… 2007: 128-137); ეს ტრადიცია დაკავშირებულია არა მარტო ბაირონისა და პუშკინის სახელებთან, რომლებმაც ლერმონტოვის როგორც პოეტის *ჩამოყალიბებაზე* მოახდინეს გავლენა (Мегрелишвили 2000), არამედ აგრეთვე 1820-1830-იანი წლების ორიენტალური ლექსების, მოთხრობების, მემუარების, პუბლიცისტიკისა და ა.შ. კომპლექსთან როგორც რუსულ, ისე ევროპულ ლიტერატურებში (Мегрелишвили 2000; Модебадзе… 2005, с.128-137).

---

[1] «Я буду к тебе писать про страну чудес – Восток. Меня утешают словами Наполеона: Les grands noms se font à l'Orient (Великие имена делаются на востоке). Видишь: всё глупости».

ლერმონტოვის აღმოსავლეთისადმი მიძღვნილი ნაწარმოებების ანალიზმა შემდეგ დასკვნამდე მიგვიყვანა. თუ რუსული რომანტიზმის ლიტერატურას ხიბლავდა აღმოსავლეთის მასკარადული და კარნავალური მხარე (ვ. კიუხელბეკერი, ფ. გლინკა, ვ. ჟუკოვსკი და მრავალი სხვა), ლერმონტოვი, პუშკინის კვალდაკვალ, თავის შემოქმედებაში ეტაბობრივად აყალიბებდა აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ერთგვარ სინთეზს – სამყაროს სპეციფიკურ ორეროვნულ აღქმას, რომელიც ასახულია მხატვრულ ტექსტში. აქ შეიძლება მოვიხსენიოთ გოეთეს „დასავლურ-აღმოსავლური დივანი“, სადაც გერმანელმა პოეტმა იწინასწარმეტყველა დასავლეთი ევროპის ლიტერატურებში აღმოსავლურის, კონკრეტულად კი – მუსლიმური ჰიპერტექსტის გაჩენა. ლერმონტოვის შემოქმედების მნიშვნელოვანი ნაწილი შევიდა რუსული ლიტერატურის კონტექსტში როგორც იმ ორიენტალური კოდების დაფიქსირება, რომლებიც რუსული რომანტიკული სტილის სტრუქტურაში ფუნქციონირებენ გოეთესეული „დასავლეთისა და აღმოსავლეთის ბუნებრივი გაერთიანების“ სტრატეგიის მსგავსად. ლერმონტოვი გამოვლინდა როგორც „მსოფლიო თანაგრძნობის“ პუშკინისეული კონცეპტის გამგრძელებელი; მან გააღრმავა რუსული რომანტიკული ორიენტალური მიმართულება ფატალიზმის თემებისა და ფილოსოფიურობის განვითარებით და ჩამოაყალიბა თავისი „აღმოსავლური (მუსლიმური) ტექსტი“.

მხატვრული რეფლექსიის ანალიზმა ლერმონტოვის „აღმოსავლურ ტექსტში“ მიგვიყვანა იმ დასკვნამდე, რომ სტილურად ლერმონტოვი მიჰყვება ა.ბესტუჟევ-მარლინსკის პარადიგმას („მარლინიზმის“ პოეტიკის გარეშე): კავკასია მასთან არის არა უბრალოდ პირობითი რომანტიკული სივრცე, არამედ აღმოსავლეთი, რომელიც გაჯერებულია ეთნოგრაფიული რეალიებით. თუმცა ლერმონტოვი არ ქმნის რუსულ-კავკასიურ სინთეზს. კავკასიის მისეული აღქმა განთავსებულია დასავლურ-აღმოსავლური სინთეზის ფარგლებში, რადგან ლერმონტოვთან კავკასიის კონცეპტი გააზრებულია და რეალიზებულია როგორც აღმოსავლეთის ვარიანტი. ეს არ არის ბაირონისა და ევროპელი რომანტიკოსების აღმოსავლეთი, ეს არის ლერმონტოვის აღმოსავლეთი. ისლამი არის „ლერმონტოვისეული ისლამი“, რომელიც ლიტერატურულად დანახულია ყურანის პრიზმაში, აგრეთვე განათლებული, მაგრამ გარყვნილი „ცივილიზაციისა“ და კეთილშობილი „ველური“ მთიელების, „ბუნებრივი ადამიანების“ ხანგრძლივი სისხლიანი დაპირისპირების პრიზმაში.

როგორც ცნობილია, მხატვრული რეფლექსია ეფუძნება პიროვნული განცდის რეაქციას. ამ მხრივ ლერმონტოვის „აღმოსავლური ჰიპერტექსტი“ საშუალებას იძლევა, თვალი მივადევნოთ არა მარტო პოეტის მხატვრული სამყაროს ევოლუციის ლოგიკას, არამედ აგრეთვე თვითმყოფადობის ძიების გაცი-

ლებით უფრო სიღრმისეული პროცესების ასახვას რუსულ-დასავლურ-აღმოსავლურ მხატვრულ ურთიერთქმედებაში.

ის, რომ ლერმონტოვმა მიმართა აღმოსავლეთის თემატიკას, არ იყო მხოლოდ მუსლიმური აღმოსავლეთისადმი მასობრივი ინტერესის შედეგი, რაც ახასიათებდა 1830-იანი წლების რუსულ საზოგადოებას. კავკასიისადმი დამოკიდებულება ლერმონტოვთან იმთავითვე ატარებდა კვლევის ხასიათს და ამან განაპირობა მისი ორიენტალიზმის ევოლუცია. ცნობილია, რომ ლერმონტოვი დიდ დროს უთმობდა მხატვრული და სამეცნიერო ლიტერატურის კითხვას, რაც მას დაეხმარა ჩამოეყალიბებინა „სხვა“ კულტურის ასახვის საკუთარი შემოქმედებითი მეთოდი. ზოგადრომანტიკული ორიენტალიზმი მასთან გაღრმავდა სერიოზული ინტერესით მუსლიმური მენტალიტეტის მიმართ რომანტიკული ორიენტალური სტერეოტიპების კონტექსტში. ამ მოსაზრების დამადასტურებლად შეიძლება გავაანალიზოთ ნახატები, რომლებსაც ლერმონტოვი ასრულებდა პირველი გადასახლების დროს, განსაკუთრებით კი თბილისური ჩანახატები. ტფილისიდან ს.რაევსკისადმი გაგზავნილ წერილში იგი წერს: „მე სახელდახელოდ გადმოვიღე ყველა იმ ღირსშესანიშნავი ადგილის ხედები, რომლებიც მოვინახულე, და თან მომაქვს რიგიანი კოლექცია“[1] (Лермонтов 1956-1957: 6, 441). შემთხვევითი არ არის, რომ ლერმონტოვი ხატავს არა მარტო პეიზაჟებს, არამედ „აღმოსავლური“ ყოფის სხვადასხვა სცენასაც. ცხადია, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ლერმონტოვი, ისევე როგორც გ.გაგარინი, ხელმძღვანელობდა სურვილით, აღებეჭდა კავკასიის სხვადასხვა ხედი. მაგრამ ლერმონტოვის ნახატები და სურათები განუყოფლად არის დაკავშირებული მის პოეზიასთან, გაერთიანებულია სამყაროს შეგრძნების ერთიანობით. ეს ნახატები მიზანმიმართულია. მათში ჭარბობს არა იმდენად *ასახვითი*, რამდენადაც *გამომხატველობითი* ფუნქცია. მათში შეიმჩნევა პორტრეტულობისადმი, ფსიქოლოგიური დახასიათებისადმი სწრაფვა, რაზეც სამართლიანად მიუთითებდა ჯერ კიდევ კ. გრიგორიანი (Григорьян 1979: 271-282). მე დავუმატებდი, რომ მათში ჩანს ადამიანთა ყოფის გარკვეული მნიშვნელობებისადმი აქცენტირებული არაგულგრილობა – სამყაროს მხატვრული ასახვისა და მისით გამოწვეული განცდების მთავარი მიზანი. ნახატების გულდასმითი ანალიზის დროს მათი სიმბოლური ხასიათი მრავალი თვალსაზრისით ასახავს „დასავლეთისა და აღმოსავლეთის ბუნებრივი გაერთიანების“ აღნიშნულ სინთეზს.

---

[1] «Я снял на скорую руку виды всех примечательных мест, которые посещал, и везу с собою порядочную коллекцию».

ლერმონტოვის პოეტიკაში ზეტექსტური დასავლურ-აღმოსავლური სინთეზის ფორმირების დინამიკა მუსლიმური აღმოსავლეთისადმი მასობრივი ინტერესის ფონზე შეიძლება წარმოვადგინოთ კომუნიკაციურ მოდუსში „*ურთიერთშეხება – გაზიარება – შეღწევა – ურთიერთქმედება*“. „*ურთიერთშეხების*“ დროს ლერმონტოვთან ხდებოდა კულტურული სტერეოტიპების შეპირისპირება, რამაც გამოხატულება პოვა აღმოსავლეთის კულტურული რეალიების რამდენადმე სქემატურ გამოყენებაში, მაგრამ „*გაზიარება*“ უკვე გვიჩვენებს ავტორის მიერ მუსლიმური კულტურის საწყისების ცოდნას. დასავლურ-აღმოსავლური სინთეზის ფორმირების შემდეგი ეტაპი, „*შეღწევა*“, შეიძლება განვიხილოთ როგორც ახალი, რთული მხატვრული ენის გაფორმების ეტაპი. დაბოლოს, „*ურთიერთქმედებას*“ უნდა ჰქონდეს ისეთი სემიოტიკური მოდელის სახე, რომელშიც ღირებულია ერთი კოდიდან მეორეზე სწრაფი გადასვლის შესაძლებლობა და ორივე კოდის როგორც „თავისის“ ფლობა.

აქ უნდა ვახსენოთ ზღაპარი „აშიკ-ქერიბი“ და რომანი „ჩვენი დროის გმირი“ როგორც მოწიფული ლერმონტოვის ნაწარმოებები. ჩვენი კვლევები აჩვენებს (Мегрелишвили 2010: 111-130), რომ „აშიკ-ქერიბში“ გამოიკვეთება „*შეღწევის*“ – დასავლურ-აღმოსავლური სინთეზის მოსამზადებელი ეტაპის სიტუაცია, მაშინ როდესაც რომანში ფატალიზმის თემა უკვე „*ურთიერთქმედების*“ სიტუაციას წარმოგვიდგენს (Мегрелишвили 2000: 62-64).

ჩვენ მიერ ლერმონტოვის შემოქმედების კონცეპტების ადრე ჩატარებულ ანალიზს (Мегрелишвили 2018: 111-122; Мегрелишвили 2014-15: 25-40; Мегрелишвили 2010a: 515-522.) იმ დასკვნამდე მივყავართ, რომ მ.ლერმონტოვის აღმოსავლური ჰიპერტექსტი შედგება ფილოსოფიურ-სიმბოლური კონცეპტებისაგან, რომელთაც აქვთ განსაკუთრებული „სტრუქტურულ-შინაარსობრივი გრადაცია“: ერთი მხრივ, განზოგადოებულ-მსოფლმხედველობითი აზრი მოცემულია საყრდენი კონცეპტებით (ყარიბობა, აღმოსავლეთი, ბედისწერა, წიგნი); სხვათა ფილოსოფიურ-სიმბოლური შევსება ვლინდება მხოლოდ დედამიწისა და ცის, სიზმრის, თამაშისა და გზის ლაიტმოტივების მრავალასპექტიანი ანალიზის გზით. აღნიშნულ ასპექტში ჩვენ გავაანალიზეთ «Жалобы турка» (1829), «Испанцы» (1830), «Кинжал» (1838), «Измаил-Бей» (1832), «Выхожу один я на дорогу» (1841), «Небо и звезды» (1831), «Мой дом» (1830–1831), «Аул Бастунджи» (1833-1834), «Хаджи Абрек» (1833), ««Дары Терека» (1839), «Три пальмы» (1839) და, ცხადია, „Валерик“ (1840).

ლერმონტოვის აღმოსავლური ჰიპერტექსტის გასაგებად დიდი მნიშვნელობა აქვს ლექსებს, რომლებიც მან ჩაწერა ვ.ოდოევსკის მიერ ნაჩუქარი უბის წიგნაკის „აღმოსავლეთის“ ნაწილში («Спор» (1841), «Тамара» (1841), «Свидание» (1841)). ყველა მათგანი თარიღდება 1841 წლით. ადრე ნაშრომში (Мегре-

лишвили 2000: 65-70) ჩვენ ზედმიწევნით ვაანალიზებდით აღმოსავლეთისადმი ლერმონტოვის ინტერესის თავისებურებებს მისი ცხოვრების სწორედ ბოლო წლებში. ახლა კი აღვნიშნავთ შემდეგს. ლექსში «Спор» ბრძენი „*ჭაღარა*“[1] იალბუზი – «Шат» – მყინვარწვერს საყვედურობს იმაში, რომ იგი „*დაემორჩილა*“[2] ადამიანებს, რომლებიც თავიანთ ცივილიზაციურ განვითარებაში მის შეუბღალავ ველურ ბუნებას აქცევენ საკუთარი ანგარებიანი ინტერესების ობიექტად:

...И железная лопата
В каменную грудь,
Добывая медь и злато,
Врежет страшный путь.
(Лермонтов 1954-1957: Т. 2. 193).

ლექსი ემყარება პრინციპულად განსხვავებული კულტურის ლოგიკას, რომელიც განსაზღვრავს მხატვრულ სახეებს და ტექსტში მათ თანმიმდევრობას. იალბუზის ნათქვამში სივრცის „გარეთკენ“ გაფართოება ხდება მყინვარწვერის პასუხის შემდეგ; მყინვარწვერს აღმოსავლეთი არ აშინებს. იალბუზი იმუქრება:

Вот на севере в тумане
Что-то видно, брат!
(Лермонтов 1954-1957: Т. 2. 193).

„ჩრდილოეთის“ კონცეპტის გაჩენას აჰყავს ლექსი «Спор» ლერმონტოვის აღმოსავლური ტექსტის სისტემის შექმნილი ელემენტების რანგში; იგი გამოხატავს ავტორის საზოგადოებრივ პოზიციას და გადაწყვეტს რუსეთის როლისა და ადგილის საკითხს დასავლეთისა და აღმოსავლეთის დაპირისპირებაში. კოორდინატთა ლერმონტოვისეული სისტემის ერთ მხარეს განლაგებულია აღმოსავლეთი, რომელიც დახასიათებულია როგორც „*ძმინარე*“ («*...спит глубоко / уж девятый век*», მიძინებული ქართველი, «*в дыму кальяна*» მთვლემარე თეირანი, «*безглагольна, недвижима*» იერუსალიმის მკვდარი უდაბნო, საღათას ძილით მძინარე ეგვიპტე, დაწყნარებული არაბი, რომელიც მღერის სიმღერებს «*про дела отцов*»); ამასთან, აღმოსავლეთის ძილი – ეს არის იმ ძველი ცივილიზაციის დაღლილობა, რომლის საუკეთესო დღეები და ისტორიაში წამყვანი როლი დიდი ხანია წარსულში დარჩა.

---

[1] «*седовласый*»
[2] «*покорился*»

მეორე მხრივ, აღმოსავლეთის ანტაგონისტი – დასავლეთი კონცეპტუალურად მოხვედრილია „დაღლილი ცივილიზაციის“ იმავე პარადიგმაში, რომლის ისტორიული როლი დღეიდან იმაზე დაიყვანება, რომ მან იარსებოს დიადი იმპერიების ნანგრევებზე. ეს პოზიცია წარმოდგენილია ლექსში «Умирающий гладиатор» (1836), რომელშიც ევროპული სამყარო პერსონიფიცირებულია მომაკვდავი გლადიატორის ხატში:

Не так ли ты, о европейский мир,
Когда-то пламенных мечтателей кумир,
К могиле клонишься бесславной головою…
(Лермонтов 1954-1957: Т. 2; 76).

ამასთან, ისევე როგორც აღმოსავლეთი, დასავლეთიც აღიწერება უდარდელი ფუფუნების, უმოქმედობისა და „დიადი“ წარსულისადმი სიყვარულის კატეგორიებში:

Для гордой роскоши беспечно ты забыл:
Стараясь заглушить последние страданья,
Ты жадно слушаешь и песни старины,
И рыцарских времен волшебные преданья.
(Лермонтов 1954-1957: Т. 2; 76).

სხვა საკითხია კონცეპტი *ჩრდილოეთი*. იგი რეალიზებულია «Спор»-ის ტექსტში არასრულად გამოვლენილი ძალის მოტივებით: «*Север темный*», «*странное движенье*». ეს ძალა არ არის ბოლომდე გამოვლენილი სწორედ დასავლეთისა და აღმოსავლეთისათვის. თვითონ ჩრდილოეთი წარმოადგენს მძლავრ ***რაღაცას***, სავსებით მზას იმისთვის, რომ შეასრულოს „დიადი“ დღეების მსგავსი ქმედებები, რომლებსაც წარსულ დროში იხსენებენ დასავლეთი და აღმოსავლეთი.

ჩრდილოეთი არ უნდა განვმარტოთ ლერმონტოვის ორიენტალიზმის მილიტარიზაციის კონტექსტში. პირიქით, ჩრდილოეთი ლერმონტოვთან ახდენს კონცეპტ „*ქმედების*“ რეალიზაციას (ჩვენ გვახსოვს ადრინდელი «*Мне нужно действовать,/Я каждый день достойным сделать бы желал…*»), ესე იგი მოძრაობა-ცხოვრება დაპირისპირებულია როგორც დასავლეთის, ისე აღმოსავლეთის ცივილიზაციების მკვდარ ძილთან. ამ მოძრაობის ბუნებრიობა ხაზგასმულია ეპითეტებით, რომლებიც ბუნების სურათებს უკავშირდება (ნიაღვარი, ღრუბელი, ქარიშხალი, ვაციწვერა).

ლერმონტოვის პოეტიკის მთავარი ნიშანი, რომელიც ცხადყოფს მისი აღმოსავლური ტექსტის ფილოსოფიურ გაჯერებულობას, – ბედისწერის მოტივი ჩართულია აქ არჩევანის თავისუფლების, სიკვდილისა და ფატალიზმის შესახებ მსჯელობათა კომპლექსში. 1840 წელს ლერმონტოვი წერს მისი გვიანდელი შემოქმედებისათვის დამახასიათებელ ლექსს «Валерик». ეს ტექსტი წარმოადგენს ბირთვს მის ორიენტალურ კონცეპტოსფეროში ცხადად გამოხატული ფატალიზმის თემის გამო:

...Я жизнь постиг;
Судьбе, как турок иль татарин,
За все я ровно благодарен;
У бога счастья не прошу
И молча зло переношу.
Быть может, небеса Востока
Меня с ученьем их пророка
Невольно сблизили.
(Лермонтов 1954-1957: Т. 2.; 90)

ცხადია, რომ ლერმონტოვის მხატვრული რეფლექსიის დიალოგური სტრუქტურის ანალიზი ამით არ ამოიწურება, რადგან „აღმოსავლური ტექსტის“ ყოველი დასახელებული ნაწარმოები უნდა განიხილებოდეს ხატების სისტემის, სიუჟეტისა და კომპოზიციის პოზიციიდან. გარდა ამისა, ყველა ეს ნაწარმოები შეიძლება განვსაზღვროთ როგორც მხატვრული მითი. აქ შეიძლება გამოვიყენოთ „მითის“ცნება, რადგან მხატვრული ხატოვანება ყოველთვის არის ფანტაზიის ნაყოფი; ეტიმოლოგიურად «mythos» ნიშნავს „მოთხრობას“, ე.ი. ცალკეული ხატების მთელი სერიის ქრონოლოგიურ მთლიანობად გაერთიანებას. ამიტომ ხელოვნების ნაწარმოები მითოლოგიურია უკვე იმდენად, რამდენადაც იგი *მთლიანია*, ე.ი. განპირობებულია საავტორო ფანტაზიის შინაგანი კანონებით.

ცნება „მხატვრული მითი“ სიღრმისეულად არის განსაზღვრული პ. რიკერის კონცეფციაში; მხატვრული ხატების შეხამების განმარტებისას იგი გაიაზრებს მათ არა როგორც „სტრუქტურას“, არამედ როგორც მოძრავ „კონფიგურაციას“ (Рикер 1995: 24). ეს ასპექტი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ლერმონტოვის მხატვრული რეფლექსიის დიალოგური სპეციფიკის გასაგებად, რადგან სწორედ აღნიშნულ ნაწარმოებთა როგორც მითების დონე მთლიანობაში გადმოსცემს ავტორის „სამყაროს ხატს“, ჩვენს შემთხვევაში ეს არის „აღმოსავლეთ-დასავლეთის“ სივრცითი ხატი.

მხატვრული რეფლექსიის დიალოგური სტრუქტურის ანალიზმა საშუალება მოგვცა გამოგვეტანა შემდეგი დასკვნები:

1) ლერმონტოვთან მხატვრული რეფლექსიის არსი შედგება გრძნობადი აღქმის მოცემულობათა და ფანტაზიის ელემენტების სტრუქტურირებაში მათი ეგზისტენციალურ-ესთეტიკური განცდის შესაბამისად ცხოვრებისთვის აზრის მიმცემ, განსაკუთრებულ, ავტორისადმი მნიშვნელოვან კონტექსტში;

2) მხატვრული რეფლექსიის ძირითად დონეებს ლერმონტოვის „აღმოსავლურ" ნაწარმოებებში წარმოადგენენ ხატი და სტრუქტურა, რომლებიც უზრუნველყოფენ სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანი მოვლენების ტიპიზაციას;

3) მხატვრული ნაწარმოები როგორც „აღმოსავლურ-დასავლური სამყაროს ხატის" საავტორო მოდელი ქმნის მხატვრული დიალოგის ფენომენს – მხატვრულ გამოცდილებაში ინდივიდუალურისა და უნივერსალურის ერთიანობას;

4) ამგვარი დიალოგის შინაარსობრივ დონეებს წარმოადგენენ ხატი, კონცეპტი, აზრობრივი დომინანტა და მხატვრული მითი, რომელთაგან თითოეულზე ხდება სხვადასხვა ცნობიერების შეხვედრა და აზრის შემოქმედებითი „მიერთება".

დასასრულს აღვნიშნავთ, რომ აღმოსავლური ტექსტი ლერმონტოვის გვიანდელ შემოქმედებაში არის ნამდვილად არაერთმნიშვნელოვანი მოვლენა, რომელიც წარმოადგენს ორიენტალური მოტივების კონცეპტუალიზაციის შედეგს მსოფლიო ისტორიისა და კულტურის საფუძვლების ავტორისეული გააზრების კონტექსტში, 1830–1840-იანი წლების რომანტიკული ეპოქის ორიენტალური ტრენდების შეთვისების შედეგს ლიტერატურაში, პუბლიცისტიკასა და საზოგადოებრივ ცნობიერებაში.

დამოწმებანი:

Grigor'yan K. N. *ZHivopis' Lermontova. M. Yu. Lermontov: issledovaniya i materialy. L.: Nauka.* Leningr. otd-nie, 1979. S. 271-282. (Григорьян К. Н. *Живопись Лермонтова.* М.Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1979. С. 271-282).

Lermontov M.Yu. *Polnoe sobranie sochineniyi: v 6 t. M. ; L., 1954–1957 (*Лермонтов М.Ю. *Полное собрание сочинений*: в 6 т. М.; Л., 1954-1957).

Malakhov V. A. *Uyazvimost' lyubvi.* Kiev, 2005. 560 s. *(*Малахов В. А. *Уязвимость любви.* Киев: 2005. 560 с.).

Megrelishvili Tat'iana. *Antinomii Mikhaila Lermontova.* Tbilisi, izd-vo Tbilisskogo universiteta, 2000, 187 s. *(*Мегрелишвили Татьяна. *Антиномии Михаила Лермонтова* . Тбилиси: изд-во Тбилисского университета, 2000, 187 с.).

Megrelishvili T. "Archetype of the Creator: the Semantics of Cultural Universals of the East (Mikhail Lermontov's "Ashik–Kerib")". *Comparative Literature and Culture: Archetypes in Literatures and Cultures* – Comparative Literature Association. London: 2010, PP. 111-130.).

Megrelishvili Tat'iana. 'Kontsept smert' v lirike Lermontova" – *"Wielkie tematy kultury w literaturach slowianskich" (Velikie temy kul'tury v slaviyanskikh literaturakh).* Slavica Wratislawiensia CLXVII, Vrotslav, 2018 № 3838, s. 111-122 (Мегрелишвили Татьяна. "Концепт смерть в лирике Лермонтова" – " *Welikie tematy kultury w literaturach slowianskich" (Великие темы культуры в славянских литературах).* Slavica Wratislawiensia CLXVII, Вроцлав, 2018 № 3838, с. 111-122)

Megrelishvili Tat'iana. "Kavkaz i Gruziya v zhizni i tvorchestve M. Yu. Lermontova" – *«Tat'ianin den».* Sbornik nauchnykh trudov. M.: izdatel'stvo Moskovskogo universiteta, 2014–15. s. 25-40 (Мегрелишвили Татьяна. "Кавказ и Грузия в жизни и творчестве М.Ю.Лермонтова". *«Татьянин день».* Сборник научных трудов. М.: издательство Московского университета, 2014–15. с. 25-40).

Megrelishvili Tat'iana. "Semantika i funktsionirovanie bazovogo kontsepta Kavkaz v tvorchestve M.Yu.Lermontova". *«Teoreticheskie i metodicheskie problemy russkogo yazyka kak inostrannogo v traditsionnoy i korpusnoy lingvistike».* Sbornik trudov Mezhdunarodnogo nauchnogo simpoziuma. Bolgariya. Veliko Tyrnovo. Gos. un-tet Veliko Tyrnovo im. Sv. Kirilla i Mefodiia, 2010, s. 515-522.) (Мегрелишвили Татьяна. "Семантика и функционирование базового концепта Кавказ в творчестве М. Ю. Лермонтова". *«Теоретические и методические проблемы русского языка как иностранного в традиционной и корпусной лингвистике».* Сборник трудов Международного научного симпозиума. Болгария. Велико Тырново. Гос. ун-тет Велико Тырново им. Св. Кирилла и Мефодия, 2010, с. 515-522.)

Modebadze I., Megrelishvili T. "«Vostok» i ego znachenie v romanticheskom mirooshchushchenii".*Nauchnye trudy. Seriia filologiya.* XI, TGU, Tb., 2005, s.128-137. (Модебадзе И., Мегрелишвили Т. "«Восток» и его значение в романтическом мироощущении". *Научные труды. Серия филология.* XI, ТГУ, Тб., 2005, с.128-137).

Modebadze I.; Megrelishvili T. 'Kavkaz – vostok russkoy romanticheskoy poėzii?". *«Homo Esperans». Prilozhenie k «Vestniku Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta».* SPb, 2007, №3. S. 51–73; (Модебадзе И.; Мегрелишвили Т. "Кавказ восток русской романтической поэзии?". *«Homo Esperans». Приложение к «Вестнику Санкт-Петербургского государственного университета».* СПб, 2007, №3. С. 51–73).

Riker P. *Germenevtika. Ėtika. Politika. Moskovskie lektsii.* M., 1995. 160 s. (Рикер П. *Герменевтика. Этика. Политика. Московские лекции.* М., 1995. 160 с.).

Stepin V. S. *Teoreticheskoe znanie. Struktura, istoricheskaya ėvoliutsiya.* M., 2000. 672 s., s. 612-640 (Степин В. С. *Теоретическое знание. Структура, историческая эволюция.* М., 2000. 672 с., с. 612–640).

SHul'ga R. I. 'Bytovanie iskusstva v sfere obydennogo soznaniia". *Iskusstvo: khudozhestvennaya real'nost i utopiya.* Kiev, 1992. S. 78-104. (Шульга Р. И. "Бытование искусства в сфере обыденного сознания". *Искусство: художественная реальность и утопия.* Киев, 1992. С. 78-104).

Tatiana Megrelishvili
(Georgia)

Oriental Text as a Tool for Reconstructing the Dialogical Structure of Artistic Reflection in the Late Lyrics of Mikhail Lermontov

Summary

Keywords: artistic reflection, image, concept, semantic dominance, creative consciousness.

One of the pressing tasks of modern literary comparative studies is the investigation of the logic underlying the formation of artistic consciousness and reflection as one of the principles of self-development. In this regard, the problem of M. Y. Lermontov's artistic interpretation of the theme of East and Eastern culture, despite longstanding scholarly interest, has not yet exhausted its potential within academic discourse.

This article, based on the material of Lermontov's "Eastern works" in his lyric poetry ("The Dispute," "The Dream," "The Cliff", "They Loved Each Other...," "Tamara," "The Meeting," "The Leaf"), examines the logic of the evolution of the poet's artistic world in the context of his search for originality within the Russian-Western-Eastern artistic interaction. A comparative analysis of the artistic conceptualization of this theme in the works of Russian and European authors contemporary to Lermontov will help to distinguish and comprehend both the universal and the creatively individual aspects of addressing the issues related to reflexive world perception and its relativistic functions in the mature period of Lermontov's work.

An analysis of Lermontov's works devoted to the East led to the following conclusion. If the literature of Russian Romanticism admired the masquerade and carnival side of the East (V. Kuchelbecker, F. Glinka, V.A. Zhukovsky and many others), while Lermontov, following Pushkin, gradually formed a synthesis of East and West in his work – a specific bi-national perception of the world reflected in the artistic text. Here we can mention Goethe's "Western-Oriental Sofa", in which the German poet anticipated the appearance of oriental and, specifically, Muslim hypertext in the literatures of Western Europe. Russian Russian literature has included a significant part of Lermontov's work as a consolidation of oriental codes that function in the structure of the Russian romantic style within a framework similar to Goethe's strategy of "effortless connection of West and East."

The object of study is the reflexive type of consciousness as one of the fundamental principles of image creation and meaning generation in Lermontov's lyric poetry.

The methodological framework of the research is based on the works of M. M. Bakhtin, A. F. Losev, Yu. M. Lotman, R. Barthes, M. Foucault, J. Derrida, G. Delouse, J. Kristeva, and others.

Among scholars engaged in the study of the reflexive function of art, the term "artistic reflection" has not yet become canonical, as a comprehensive definition and an in-depth study of this type of reflection are still lacking. Within the chosen research theme – Lermontov's Oriental lyric poetry – particular interest lies in the dialogical aspect of artistic reflection, which in this article is proposed to be understood as an artistic dialogue in the mode of unity between the individual and the universal in artistic experience. In such a dialogue, a "meeting" and creative interaction of individual consciousness's occur through the perception of artistic works.

The analysis conducted of the dialogical structure of artistic reflection leads to the following conclusions:

The essence of artistic reflection in Lermontov's works consists in structuring the givens of sensory perception and elements of imagination in accordance with their existential-aesthetic experience within a special meaning-of-life context, which is significant for the author.

The primary levels of artistic reflection in Lermontov's "Eastern" works are image and structure, which ensure the typification of vital phenomena.

The artistic work, as a model of the author's "image of the East-West world," creates the phenomenon of artistic dialogue unity of the individual and the universal in artistic experience.

The content-related levels of such a dialogue include image, concept, semantic dominance, and artistic myth, at each of which a "meeting" of different consciousness's and a creative "augmentation" of meaning take place.

"The Eastern text in the works of late Lermontov is a far from unambiguous phenomenon. It is the result of the conceptualization of Oriental motifs within the context of the author's interpretation of the foundations of world history and culture, as well as the assimilation of Oriental trends of the Romantic era in literature, journalism, and public consciousness of the 1830s-1840s."

თამთა ღონღაძე
(საქართველო)

„პატარა ადამიანისა“ და დეჰუმანიზაციის პარადიგმა ფიოდორ დოსტოევსკის, ვაჟა-ფშაველასა და ფრანც კაფკას მოთხრობებში

(„ნიანგი“/„ბაგრატ ხახარიჩის სიკვდილი“/„მეტამორფოზა“)[1]

https://doi.org/10.62119/sjn.26.2025.9546

XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან, ე. წ. გვიანი მოდერნის პერიოდიდან XX საუკუნის ჩათვლით ხელოვნების თემა ხდება დეჰუმანიზაცია და გაუცხოება. დეჰუმანიზაციის პროცესი ასახულია „პატარა ადამიანის“ პარადიგმაშიც, რომელიც XIX საუკუნის I ნახევრის რუსულ ლიტერატურაში შეიქმნა. ამ ტენდენციებმა წარმოშვა საერთო საკითხები XIX საუკუნის კლასიკოს და XX საუკუნის მოდერნისტ ავტორებს შორის. სტატიაში განვიხილავ ფიოდორ დოსტოევსკის, ვაჟა-ფშაველასა და ფრანც კაფკას მოთხრობებს, რომლის გმირები რუსულ ლიტერატურაში ჩამოყალიბებული „პატარა ადამიანის“ სახიდან არიან განვითარებულები. ამ მწერლების თხზულებებიდან ქვეთავებად გამოვყოფ საერთო მოტივებს. ვეცდები წარმოვაჩინო გვიანი მოდერნის დეჰუმანიზაციის პარადიგმა „პატარა ადამიანიდან“ მოდერნისტულ ლიტერატურამდე და ვაჟა-ფშაველას თვისობრიობა ამ მხატვრულ-სააზროვნო ველში.

1. დეჰუმანიზაცია, აბსურდი და ეგზისტენციალიზმი „პატარა ადამიანის“ პარადიგმაში. ბიუროკრატიული წყობისა და სოციალური ყოფისგან დაჩაგრული გმირია „პატარა ადამიანი“. ალექსანდრე პუშკინის მოთხრობაში – „სადგურის ზედამხედველი“ (1831 წ.) – მკითხველი პირველად შეხვდა მას. სამსონ ვირინში მხოლოდ მეთოთხმეტე თანრიგის მოხელეს ხედავდნენ. იგი სამართალს ვერ მიაღწევს მაღალი ჩინის მქონე პირთან და სიკვდილამდე ჩუმად ატარებს დიდ დარდი. შემდეგი იყო ნიკოლაი გოგოლი. „შინელის“ (1843 წ.) გმირი – აკაკი აკაკიევიჩი XIX საუკუნის 40-50-იანი წლების რუსული ლიტერატურის ერთ-ერთი მთავარი ფიგურა გახდა. ნაწარმოები 1871 წელს ითარგმნა ქართულად და დაიბეჭდა ჟ. „კრებულში“ (შადური 1952: 218). ამ მოთხრობამ დიდი გავლენა მოახდინა „ნატურალური სკოლის“ მწერლებზე. ფიოდორ დოსტოევსკი ამბობდა კიდეც, რომ ისინი გოგოლის „შინელიდან“ გამოვიდნენ (რუსული ... 1978: 249). თავად ფიოდორ დოსტოევსკიმ რომანში – „საწყალი ადამიანები“ (1846 წ.) – შექმნა „პატარა ადამიანის“ სახე. მაკარ ძევუშ-

[1] კვლევა განხორციელდა (PHDF-22-2546) შოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნული სამეცნიერო ფონდის მხარდაჭერით.

კინიც უმნიშვნელო მოხელეა, მაგრამ მას მწერალმა არაჩვეულებრივი სიყვარულისა უნარი მიანიჭა, რითაც კიდევ უფრო ტრაგიკულად წარმოაჩინა ბიუროკრატიულ სისტემაში ადამიანურობის დევალვაციის პროცესი. ანტონ ჩეხოვის შემოქმედებაში „პატარა ადამიანი“ აღარ არის მხოლოდ სოციალური გმირი. მას მწერალი წარმოაჩენს, როგორც ფსიქოლოგიურ ტიპს, თუმცა სოციალური წყობაც პრობლემად რჩება;

„პატარა ადამიანი“ მთელი თავისი პრობლემატიკით წარმოდგენილია ვაჟა-ფშაველას მოთხრობაში – „ბაგრატ ზახარიჩის სიკვდილი“ (1889 წ.)[1]. მოთხრობა იდეურ სიახლოვეს ავლენს დოსტოევსკის თხზულებასთან „ნიანგი“ (1865 წ.). ორივე ნაწარმოები „პატარა ადამიანის“ თემიდან გადადის დეჰუმანიზაციის გლობალურ პრობლემაში. პუშკინის, გოგოლის ტექსტებში „პატარა ადამიანის“ ასახვისას მნიშვნელოვანი იყო ამ გმირებში, არაჯანსაღი სოციალური გარემოსა და დამცრობილი პიროვნების მიუხედავად, ჯერ კიდევ შემორჩენილი ფაქიზი ადამიანური განცდები. დოსტოევსკის თხზულებაც – „საწყალი ადამიანები“ – გმირების წერილებით „პატარა ადამიანთა“ ღრმა სენტიმენტებს აცნობს მკითხველს. დოსტოევსკისა და ვაჟას განსახილველ მოთხრობებში კი მთავარი გმირები, „პატარა ადამიანებთან“ ბევრი საერთოს მიუხედავად, მათგან განსხვავდებიან მნიშვნელოვანი ნიშნით – დაკარგული აქვთ ადამიანური განცდები; პერსონაჟებში გამქრალია ყველა უპირატესობა, რაც ადამიანს დანარჩენ არსებულზე მაღლა აყენებს და ეს გაქრობა შეუქცევადი მოცემულობაა. დოსტოევსკის და ვაჟას აღნიშნული ტექსტები „პატარა ადამიანის“ თემიდან გადადის დეჰუმანიზაციის ასახვის იმ ლიტერატურულ პროცესში, რომელშიც დასავლეთის მწერლობა ადამიანის დაკარგულობისა და გაუცხოების ტოპოსებით რეაგირებს გვიანი მოდერნის ეპოქის სოციალურ, კულტურულ და ეგზისტენციალურ კონდიციებზე; ამ თხზულებებში მომხმარებლურ სოციუმში ადამიანის მექანიზმად გადაქცევის პრობლემა მხატვრულ-

---

[1] „ბაგრატ ზახარიჩის სიკვდილზე“ სავარაუდოა ლევ ტოლსტოის თხზულების – „ივან ილიჩის სიკვდილის“(1886 წ.), – გავლენაც. ვაჟა მისი შემოქმედების განსაკუთრებული დამფასებელი იყო. 1910 წლისაც ტოლსტოის გარდაცვალებას საქართველოდან სწორედ ვაჟა გამოეხმაურა ლექსით და აღნიშნა მისი უზარმაზარი გავლენა. „ბაგრატ ზახარიჩის სიკვდილზე“ „ივან ილიჩის სიკვდილის“ გავლენას, გარდა სათაურების მსგავსებისა, გვკარნახობს აშკარა იდეური ანტაგონიზმი: ტოლსტოი გვიყვება ივან ილიჩის სიკვდილის შიშით გატანჯულ ცხოვრების ბოლო ეპიზოდზე, ხოლო ვაჟა-ფშაველა – უკვე მკვდარი ბაგრატ ზახარიჩის მთელ განვლილ ცხოვრებაზე, რომელშიც არასდროს ყოფილა სიკვდილზე ფიქრი და შიში. ივან ილიჩის სიკვდილთან მიახლოების გრძელი და მტანჯველი პროცესი იწყები იმისთვის, რომ მასში ამაღლებულმა გრძნობებმა გამოიღვიძონ, იგი სულიერად ცოცხლდება სიკვდილამდე წამებით ადრე. ბაგრატ ზახარიჩთან დამდგარი სიკვდილის დრო კი არაფერს ცვლის.

სემანტიკურ პარადიგმას ქმნის ფრანც კაფკას მოდერნისტულ მოთხრობასთან – „მეტამორფოზა“ (1915 წ.).

ლიტერატურათმცოდნე პიოტრ ვაილი ევროპული ლიტერატურის დეჰუმანიზებულ, ეგზისტენციალურ და გაუცხოებულ გმირებს სწორედ „პატარა ადამიანიდან“ განვითარებულად მიიჩნევს: „ჩვენი პატარა ადამიანიდან ამოიზარდნენ კაფკას, ბეკეტის, კამიუს გლობალური მასშტაბის გმირები“ (Вайль 1992: 228).

ფრანც კაფკა რუსული ლიტერატურიდან იცნობდა XIX საუკუნის კლასიკურ პროზას. მისი შემოქმედების ფორმირებისას, 1912-1915 წლებში, იგი შოპენჰაუერთან და კირკეგორთან ერთად აქტიურად კითხულობდა დოსტოევსკის, ტოლსტოის და გოგოლის თხზულებებს. ჩეხოვის შემოქმედებას, სავარაუდოდ, კაფკა მოგვიანებით გაეცნო (Dodd 1992: 26). იური მანი ერთ-ერთ პირველი იყო, ვინც სამეცნიერო ჭრილში განიხილა კაფკას და გოგოლის ურთიერთმიმართება. მან აბსურდი, რომელიც ჩნდება რუსი მწერლის შემოქმედებაში, შეადარა კაფკიანურ სამყაროს. მსგავსებებთან ერთად მკვლევარმა მნიშვნელოვან სხვაობას გაუსვა ხაზი Dodd გოგოლის არალოგიკური თხრობა თავის თავში არ მოიცავს ეგზისტენციალური ტრაგედიის ნიშნებს (Манн 1995: 349). აბსურდი გოგოლის გავლენით ჩნდება დოსტოევსკისთან და ვაჟასთანაც.

ეგზისტენციალიზმის ერთ-ერთ წინამორბედად მიიჩნევა ფიოდორ დოსტოევსკი, სიორენ კირკეგორთან, ფრიდრიხ ნიცშესთან, ფრანც კაფკასთან ერთად. ეგზისტენციალიზმის დასაწყისს ხედავენ დოსტოევსკის „პატარა ადამიანებში“ თხზულებებიდან Dodd „ჩანაწერები მიწისქვეშეთიდან“, „საწყალი ადამიანები“. „დოსტოევსკი ჩვენს წინაშე გადაშლის სურათს, რომელზეც გამოსახულია ადამიანი, შეგნებულად გაქცეული „პროგრესული“ საზოგადოებიდან და მისი ღირებულებების შეგნებულად უარმყოფელი. უნდა ვიკითხოთ: რატომ გაიქცა? ამ კითხვაზე პასუხით იწყება ის, რაც მოგვიანებით მიიღებს „ეგზისტენციალიზმის“ სახელწოდებას“ (Павленко 2015: 19). მკვლევრის აზრით, „ჩანაწერები მიწისქვეშეთიდან“ და „საწყალი ადამიანები“ მკითხველის ჰუმანიზმის ილუზიიდან გამოყვანის მცდელობაა.

არაერთმა მეცნიერმა სხვადასხვა ასპექტით შეისწავლა კაფკას ტექსტების მიმართება გოგოლის, დოსტოევსკის, ჩეხოვის შემოქმედებასთან. ეს მწერლები, თავის მხრივ, გავლენას ახდენდნენ ვაჟა-ფშაველაზეც, რომელიც ძალიან კარგად იცნობდა რუსულ ლიტერატურას. იგი ჯერ გორის სემინარიაში გაეცნო მას, შემდეგ პეტერბურგში. იგორ ბოგომოლოვის წიგნიც „ვაჟა-ფშაველა და რუსული სინამდვილე“ ასაბუთებს, რომ ვაჟას მხედველობიდან არ გამორჩენია მაშინდელი რუსული ლიტერატურის არცერთი მნიშვნელოვანი ლიტერატურული მოვლენა (ლომაშვილი 1986: 27). ამიტომ, ფრანც კაფკას შემოქმე-

დებასთან ვაჟა-ფშაველას პროზის შედარებითი კვლევისას, მნიშვნელოვანია რუსული ლიტერატურული კონტექსტი.

2.1. სამსახურებრივი მოვალეობისა და პრაგმატიზმის პრიმატი. ფიოდორ დოსტოევსკის მოთხრობის მთავარი პერსონაჟი ნიანგმა გადაყლაპა. ივან მატვეიჩი ახალ რეალობასთან უმალ ადაპტირებული იწყებს პრაგმატულ მსჯელობას, თუ რა მოვლენები მოჰყვება ამ ფაქტს: „ჩემო მეგობარო, ჩემი აზრი ასეთია: მივმართოთ პირდაპირ ზედამხედველის კანტორას“ (დოსტოევსკი 2013: 16). გმირმა ნიანგის მუცლიდან პირველად ამ პრაქტიკული აზრით მიმართა საზოგადოებას, რომელსაც ის უკვე მკვდარი ეგონა. უჩვეულო მდგომარეობაში აღმოჩენილი ივან მატვეიჩი არ ივიწყებს, რომ „ეკონომიკური პრინციპი უმთავრესია!“ (დოსტოევსკი 2013: 17) და იწყებს რევოლუციური იდეების მოფიქრებას, რათა ნიანგიდან გახდეს სოციალურად აქტიური და მატერიალური სარგებლის მომტანი.

კანცელარიიდან შინ დაბრუნებული ბაგრატ ზახარიჩი მუდამ სამსახურზე ფიქრობდა. სიკვდილის პირას მყოფი ანდერძს უტოვებს ცოლს. სთხოვს, რომ შუადღის სამ საათზე, როდესაც სამსახურიდან ბრუნდებოდა ხოლმე, გამოიტანოს მისი პორტრეტი, სავარძელში დაასვენოს და წინ ქაღალდები დაუწყოს. პორტრეტი ისე მოაწყონ, რომ ამ ქაღალდებში იყურებოდეს. „თუ ამას აასრულებ, მე მკვდარი არ ვიქნები, არამედ ცოცხალი“ (ვაჟა-ფშაველა 1964: 92). სამსახურებრივი ფუნქცია განაპირობებს ვაჟა-ფშაველას გმირის სიცოცხლისა და სიკვდილის შინაარსს.

გრეგორ ზამზას ცნობიერი არსებობა სამსახურებრივი მოვალეობის გარდაუვალი ზედმიწევნით შესრულებაა. ხოჭოდ გადაქცეული ისევ მექანიზმის ნაწილად გრძნობს თავს და საკუთარი მოვალეობა შიშითა და მოსალოდნელი კატასტროფის განცდით უნდა შეასრულოს. დილით გაღვიძებული თავისი ფეხების ნაცვლად საცეცებს ხედავს და იგი სამსახურზე ფიქრობს, გეგმავს როგორ მიუსწროს მატარებელს.

სამსახურებრივი მოვალეობა, ბიუროკრატიულ-ბურჟუაზიულ სისტემაში ჩართულობა სამივე გმირის არსებობის ფუნდამენტია. ამის გამო პერსონაჟები ყველაზე ნაკლებად მოსალოდნელ სიტუაციებში უკიდურეს პრაქტიკულობას ავლენენ. პრაგმატიზმის პრიმატით გმირებისთვის ფიზიკურად და ეგზისტენციალურად სიკვდილ-სიცოცხლის ზღვარზე ყოფნა უმნიშვნელო და შეუმჩნეველია.

2.2. უფროსი – მთავარი პერსონა. პირველი მოტივიდან გამომდინარეობს ის, რომ მთავარი პერსონა ამ გმირების ცხოვრებაში არის უფროსი, მათი ყველაზე მძაფრი განცდების ობიექტი. „ცოცხალი ვარ და საღ-სალამათიც. ... ისღა მაფიქრებს, თუ როგორ შეხედავს ამ ეპიზოდს უფროსობა“ (დოსტოევსკი

2013: 16), – ეს არის ნინაგის მუცლიდან ივან მატვეიჩის მიერ წარმოთქმული მეორე სიტყვა. ბაგრატ ზახარიჩსაც მხოლოდ „ერთი ფიქრი სტანჯავდა მთელს სიცოცხლეში... ეს ის ფიქრი იყო, რომ მის და კანცელარიის მეუფროსეს, ალექსანდრე ნიკიტიჩს, მიზეზი არაფერი მიეტანა და სამსახურიდამ არ დაეთხოვა“ (ვაჟა-ფშაველა 1964: 89). იგი სიზმარში მუდამ ალექსანდრე ნიკიტიჩსა ჰხედავდა, ზოგჯერ მრისხანედ ეპყრობოდა ბაგრატს, ზოგჯერ კი მოწყალებით. ორივე შემთხვევაში ცრემლებს ღვრიდა – ხან სიმწარისას, ხან – სიხარულისას. გმირის ცხადი და სიზმარი ერთია. მისი ყოფა მოცულია სამსახურით, სადაც უზენაესია უფროსი.

ადამიანური სახის გარეშე გაღვიძებული გრეგორ ზამზაც თავის უფროსზე ფიქრობს, როგორ ვერ აირიდებს წყრომას და როგორი იქნება მისი რეაქცია. ამის მიუხედავად, ფრანც კაფკა განსხვავებულად ავითარებს გმირის უფროსთან მიმართების საკითხს: „ალბათ ასე ხუთ, ექვს წელიწადში მოვაგროვებ თანხას, რომ შევძლო ვალის გადახდა, ... აი, მაშინ კი სამუდამოდ დავშორდებით მე და უფროსი ერთმანეთს“(კაფკა 2017: 25); გრეგორიც მოცულია უფროსზე შიშნარევი ფიქრებით და სამსახურის დაკარგვის პანიკური განცდით, მაგრამ მისთვის უკვე მისაწვდომია მადეჰუმანიზებელ სისტემასთან მიმართების სხვა პერსპექტივა – გათავისუფლების სურვილი. ზამზას სამსახური და უფროსი გაცნობიერებულ სულიერ დისკომფორტს უქმნის და მათგან თავის დახსნაზე ოცნებობს.

2.3. ადამიანის ღირებულება ბიუროკრატიულ-ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში. „ნიანგში“ ვეცნობით ჩინოვნიკს, რომელიც გულგრილად და პრაგმატულად აღიქვამს მომხდარს: „მოზიდული მენიანგის კაპიტალი ძლივს გაორკეცდა ივან მატვეიჩის მეშვეობით. იმის მაგივრად, რომ ხელი შევუწყოთ უცხოელ მესაკუთრეს, პირიქით, ვცდილობთ სწორედ იმ ძირითად კაპიტალს ფაშვი გამოვუფატროთ“ (დოსტოევსკი 2013: 24). ნიანგის გერმანელი მეპატრონისთვისაც გადაყლაპული ადამიანი არის ხელსაყრელი ვითარება: „ახლა ფუბლიქუმი ზალიან ბევრი მოვიდეს“ (დოსტოევსკი 2013: 16). ივანი, როგორც ადამიანი, არავისთვის წარმოადგენს ფასეულობას. „ისინი მართლები არიან“ (დოსტოევსკი 2013: 16) – ამბობს თავად გმირიც. იგი აბსოლუტურ თანხმობაშია საზოგადოების ღირებულებებთან. მომხდარი ამბით გაზეთების ნაწილი კაპიტალიზმის განვითარებას ქადაგებს, ნაწილი – შეშფოთებულია ცხოველისადმი არაჰუმანური დამოკიდებულებით, ადამიანის ბედზე კი სიტყვას არ ამბობენ.

ვაჟას მოთხრობაშიც საზოგადოებას გულგრილი დამოკიდებულება აქვს ადამიანის ბედის მიმართ. გმირის საფლავზე მისმა ნაცნობებმა სიტყვა წარმოთქვეს. „იმდენად არავის ებრალებოდა ბაგრატ ზახარიჩი, რამდენადაც თვი-

თეული ორატორთაგანი სცდილობდა მჭევრმეტყველობა გამოეჩინა“ (ვაჟა-ფშაველა 1964: 90). ალექსანდრე ნიკიტიჩისთვის გარდაცვლილი იყო შეუცვლელი მოხელე. „ეღირსებაღა ჩვენი კანცელარია ბაგრატ ზახარიჩისთანა მოხელეს? მე ვამბობ: არა და არა!“ (ვაჟა-ფშაველა 1964: 90). მწერალი თხრობის ირონიული ფორმით აკრიტიკებს სისტემის დეჰუმანიზებულ ყოფას, მასში ადამიანის „გაქრობას“.

ბიუროკრატიულ-ბურჟუაზიული საზოგადოების მიერ აღქმული გრეგორ ზამზა ცხადად ჩანს მმართველთან შეხვედრის ეპიზოდში. ხუთწლიანი მუშაობის მანძილზე გრეგორმა პირველად დააგვიანა სამსახურში. იმ დილითვე სახლში აკითხავს მმართველი და საყვედურებით ავსებს: „წელიწადის ისეთი დრო, როცა არაფრის კეთებაა მიღებული, ბატონო ზამზა, საერთოდ არ არსებობს!“ (კაფკა 2017: 36). გრეგორის გამოჩენისთანავე მმართველი მას ზურგს აქცევს და გარბის ისე, რომ ერთ გამამხნევებელ სიტყვასაც არ ეუბნება.

ბიუროკრატიულ-ბურჟუაზიული სისტემა ქმნის გარემოს, რომელიც ივან მატვეიჩს, ბაგრატ ზახარიჩსა და გრეგორ ზამზას აერთიანებთ. ამ გარემოში, სადაც ჩინი, სოციალური სტატუსი და ეკონომიკური პრინციპი უმთავრესია, არ არსებობს ადამიანის უპირობო ღირებულება. მთავარი გმირები ერთნაირად არიან აღქმულნი ზემდგომი პირების მიერ, რომლებშიც სისტემის უზენაესობაა განსახიერებული – მათი მნიშვნელობა სტრუქტურის ფარგლებში ფუნქციონირებაშია. საზოგადოების სხვა წარმომადგენლებისთვისაც მერკანტილური თვალთახედვიდანაა დანახული ადამიანი.

2.4. ადამიანის ღირებულება ბიუროკრატიულ-ბურჟუაზიულ ოჯახში. ღირებულებათა ამგვარ წყობაში ოჯახური ურთიერთობებიც დეჰუმანიზებული და უსიყვარულოა. გულგრილობა და პირად სარგებელზე ზრუნვა ანაცვლებს სიყვარულსა და თანაგრძნობას. „...ასე რომ, მე ახლა თითქმის ქვრივივითა ვარ. – დაუმატა მაცთუნებელ ღიმილით. აშკარად, დაინტერესებული ჩანდა თავისი ახალი მდგომარეობით“ (დოსტოევსკი 2013: 19). ელენა ივანოვნას, ივანის მეუღლეს, სულ არ აღელვებს ქმარი. „–ვინ ტუსაღი? აჰ, კი! საცოდავი! მერე? რას შვება ნეტავ, მოიწყინა? ... მინდოდა მეკითხა თქვენთვის... მე ხომ შემიძლია ახლა განქორწინება მოვითხოვო?“ (დოსტოევსკი 2013: 43). თავად ივან მატვეიჩი ეგოისტურად ცოტას ეჭვიანობს ლამაზ ცოლზე, მაგრამ სიყვარულს არ ავლენს. ისიც პრაგმატულად გეგმავს, თუ რა ფუნქცია უნდა ჰქონდეს ელენას მის სამომავლო საქმეებში, როგორ უნდა შეუწყოს ხელი მის პატივმოყვარე გეგმებს.

ბაგრატ ზახარიჩის ცოლ-შვილი ფრიად სწუხდა თავისი „ბატონ-პატრონის“ დაკარგვას, მაგრამ ვერ ბედავდა ხმით ტირილს, რადგან სახლში აკრძალული იყო ხმაური. საგრძნობია ცივი და უსიცოცხლო სივრცე, რომელიც

„დაპატარავებული“ თუ „გამქრალი“ ადამიანის ირგვლივ იქმნება. უსიყვარულო ურთიერთდამოკიდებულებას ერთი ფრაზა საგულისხმოდ ასახავს: „ეს ვარდები მამის მოწყალებას მოკლებულმა ქალიშვილმა ნატაშამ უძღვნა საუკუნოდ გამოსალმებულს მშობელს, შიშით და კრძალვით დააწყო“ (ვაჟა-ფშაველა 1964: 88); ოჯახში, სადაც შვილს მამისგან წყალობა, კეთილგანწყობა არ ჰქონია, გაჩნდა კრძალვა და შიში, მაგრამ არა – სიყვარული. ცოლ-შვილმა მხოლოდ ორი კვირა არგუნა ბაგრატის ხსოვნას, რაც დასტური და ლოგიკური განვითარებაა იმ გულგრილი და უსიყვარულო ურთიერთობის, რომელიც მათ ოჯახში იყო.

გრეგორ ზამზა, არათუ სიყვარულს, არამედ ყველაზე დაუნდობელ სისასტიკეს იღებს ოჯახისგან, განსაკუთრებით, მამისგან. სულიერი ტკივილი, რომელსაც ის გრეგორს ბავშვობიდან აყენებდა, შემდეგ ფიზიკურ ტკივილად განსახიერდა: „როგორი მორჩილებითაც უნდა დაეხარა გრეგორს თავი, მამა ფეხებით დარტყმებს უფრო აძლიერებდა. ... სულ გასისხლიანებული, თავის ოთახში გადაეშვა. კარი ჯოხით გამოუჯახუნეს“ (კაფკა 2017: 47). გრეტემ, იმავე თავდაჯერებით, რომლითაც თავის მეურვე ძმაზე ზრუნავდა, პირველმა განაცხადა ის, რასაც მამაც ვერ ბედავდა: „უნდა თავიდან მოგვშორდეს, მამა!“ (კაფკა 2017: 97). მხოლოდ დედაა ოჯახში, ვინც არაფერს უშავებს მას, მაგრამ არც არაფერს აკეთებს შვილისთვის, სულიერ მხნეობასაც კი ვერ მატებს, რომელსაც ასე მოელის ადამიანებისგან. დედაც, შვილის სიკვდილისთანავე, ქალიშვილთან და ქმართან ერთად უმალ ივიწყებს გრეგორს და მომავლისკენ იმზირება.

ბაგრატისგან და ივანისგან განსხვავებით, გრეგორი თავად არის ფაქიზი განცდებით, მზრუნველობითა და სიყვარულით სავსე საკუთარი ოჯახის მიმართ. „ხოჭოდ გადაქცევამ, მისმა დამახინჯებულმა სხეულმა, როგორც ჩანს, კიდევ უფრო ნათლად გამოკვეთა მისი ადამიანური მშვენიერება“ (Набоков 1998: 348). ამით ფრანც კაფკამ „პატარა ადამიანი“ იმ წერტილთან მიაბრუნა, სადაც გოგოლის აკაკი აკაკიევიჩი და დოსტოევსკის მაკარ ძევუშკინი იყვნენ თავიანთი ფაქიზი სულიერებით, რომელსაც ბევრად დაშორდნენ სრულად დეჰუმანიზებული მდგომარეობით ბაგრატ ზახარიჩისა და ივან მატვეიჩის სახეები.

2.5. ბაგრატ ზახარიჩისა და გრეგორ ზამზას ოჯახები. სამივე ოჯახის მსგავსება განპირობებულია ეპოქის იმ საერთო ფონით, რამაც შექმნა ლიტერატურაში „პატარა ადამიანი“ და შემდეგ რეაქცია დეჰუმანიზაციაზე. თუმცა, ვაჟას და კაფკას ტექსტებს შორის მხატვრული გადაწყვეტის თვალსაზრისით განსაკუთრებული მსგავსებაა. გარემოებები და გმირები ისე ვითარდებიან, რომ ბაგრატ ზახარიჩის ოჯახის ისტორიას გრეგორ ზამზას ოჯახი აგრძელებს.

როგორც ლიტერატურის ისტორიისთვის, ისე იდეური განვითარებით, ბაგრატი რომ გრეგორ ზამზამდელი გმირია, მამებისა და შვილების ურთიერთმიმართებაში სახეობრივადაც ფორმდება. პირველი არის მამა, რომლის მოწყალება არასდროს ჰქონია მის ქალიშვილს, ხოლო მეორე შვილია, რომელსაც „თავისი ცხოვრების პირველივე დღეებიდან იმის საკმაო გამოცდილება მიეღო, რომ მამა მხოლოდ დიდი სიმკაცრისთვის თუ იმეტებდა“(კაფკა 2017: 76). საერთო და გარდამავალი სოციალური კონტექსტი გმირების საქმიანობაშიც ჩანს: უფროსი ზამზა მოხელე იყო, როგორც ბაგრატ ზახარიჩი. გრეგორიც ბაგრატივით გადამწერად მუშაობდა კანცელარიაში, სანამ სავაჭრო საქმით დაკავდებოდა.

ბაგრატი და გრეგორის მამა ერთმანეთს გარეგნული იერითაც მოგვაგონებენ. „ბაგრატ ზახარიჩი მართალია მკვდარია, მაგრამ, იმის პირი-სახეს რიხი და ეშხი მაინც არ დაუკარგია. ... დიდრონი, გაჭაღარავებული ბაკენბარდები... გაფარჩხულს, სქელს ულვაშებს დაუფარია სიამაყისა და სიდარბაისლის გამომხატველი ტუჩები“ (ვაჟა-ფშაველა 1964: 88); გრეგორის მამა კი შემდეგნაირად წარმოგვიდგინა მწერალმა: „...მაღალი გაშეშებული საყელოს ზემოთ იკვეთებოდა მისი მძლავრი, ორად გაყოფილი ნიკაპი. ხშირი წარბების ქვემოთ თვალებს ცოცხლად და დაკვირვებით აცეცებდა. ჭაღარა თმა კი ... ძლიერ უბზინავდა“ (კაფკა 2017: 76). ორივე გმირის გარეგნობა წარმოგვიდგება მკაცრად, კრძალვისა და შიშის აღმძვრელად.

ეს პერსონაჟები ქცევითაც ჰგვანან ერთმანეთს. გავიხსენოთ, რომ ბაგრატი სახლში მისულიც მუდამ სამსახურზე ფიქრით იყო მოცული. მას სურდა გარდაცვალების მერეც სავარძელში ჩასვენებულ მის პორტრეტს მაგიდაზე გაშლილ ფურცლებში საქმიანად ეცქირა. ახლა კი ვნახოთ, გრეგორის მამაზე რას გვეუბნება მწერალი: „იგი ამ უნიფორმაში გამოწყობილი სავარძელში თვლემდა, თითქოს ყოველთვის მზადყოფნას ინარჩუნებდა სამუშაოს შესასრულებლად და აქაც კი ვითომ თავისი ზემდგომის ხმას მოელოდა“ (კაფკა 2017: 79). სავარძელში მძინარე უფროსი ზამზაც მუშაობის იმიტაციას ქმნის. სავარძელში, საწერ მაგიდასთან სამუშაო ფორმით მთვლემარე ჩინოვნიკს ვხვდებით კაფკას რომანშიც – „გოდოლი“: „საწერ მაგიდას ოთახის შუაგულში მოსახერხებელი მრგვალ-ზურგიანი სავარძლით ეჯდა ბატონი კლამი, ... ხშირად სძინავს ხოლმე ამ მდგომარეობაში, საერთოდ, ამ ბატონებს ბევრი სძინავთ“ (კაფკა 2014: 48).

ამ სახეებით ორივე ავტორი დეჰუმანიზებული ყოფის სულიერ სიცარიელეს ასახავს, რომელიც შევსებულია ბიუროკრატიულ სისტემაში ფუნქციონირების იმიტაციით. ეს პრობლემა იდეურად დოსტოევსკის „ნიანგშიც“

დგას, რომელიც პირველ ქვეთავში განვიხილეთ, თუმცა ვაჟასთან და კაფკასთან პარადიგმულია მხატვრული ფორმაც.

ტექსტებს შორის ყველაზე ღრმა სოციალურ-ფსიქოლოგიური კავშირი ვლინდება ოჯახური მემკვიდრეობის მხატვრულ-იდეური საკითხის განხილვისას. გმირების ყოფა განპირობებულია ოჯახური მემკვიდრეობით. ბაგრატ ზახარიჩს ვერაფერი მისცა ოჯახმა, მხოლოდ ანბანი ასწავლა. ამ „უმემკვიდრეობის“ გადაფარვა-გამოსწორების მცდელობა განაპირობებს მის დეჰუმანიზებულ ყოფასს. და რას უმემკვიდრებდა ბაგრატი თავის შვილს? თუ არა დეჰუმანიზებულ ყოფას და სულიერ კრიზისს. რა იმემკვიდრა გრეგორ ზამზამ მამისგან? მისი უფროსის ვალი. ეს ვალი სწორედ ის სულიერი კრიზისი და დეჰუმანიზებული მდგომარეობაა, რომელიც ბიუროკრატიულ სისტემაში მსახურების შემდეგ დარჩა ზამზას მამას და რომლიდანაც ამოღწევასაც ცდილობს გრეგორი. მეტამორფოზის შემდეგ გამოჩნდა, რომ მათი ოჯახის მატერიალური მდგომარეობა და პერსპექტივა არც ისეთი მძიმე და გამოუვალი იყო, როგორც ამას თავად გრეგორი ხედავდა. ვალი, რომლის დაფარვასაც უზარმაზარი ძალისხმევით ცდილობს გმირი, რომლის გადახდასაც ეწირება მისი ადამიანური ცხოვრება, მამისგან, ოჯახისგან ნამემკვიდრევი სულიერი ტრავმაა.

ბაგრატს ერგო „უმემკვიდრეობა“, არ მიეცა ოჯახისგან სოციალური თუ სულიერი რესურსი, რომელიც აარიდებდა დეჰუმანიზებულ ყოფას; გრეგორ ზამზამ კი „იმემკვიდრა“ მამის ვალი, რომელიც მეტაფორულად ასევე „უმემკვიდრეობაა“ იმ სულიერების, რომელსაც ნატრობდა გრეგორი დეჰუმანიზებულ მდგომარეობაში. ორივე პერსონაჟმა ოჯახისგან იმემკვიდრა შეზღუდული სოციალურ-სულიერი ყოფა.

ბაგრატისა და გრეგორის ოჯახების მსგავსებას, მათი უსიყვარულო მდგომარეობის ასახვის პროცესს ორივე ავტორი მსგავს დასასრულამდეც კი მიჰყავს. მწერლები სიუჟეტის ბოლოს გვიხატავენ მთავარი გმირების სიკვდილის შემდეგ მათი ოჯახების ფიქრებსა და განწყობებს: ბაგრატ ზახარიჩის „ცოლმა და შვილმა მხოლოდ ორ კვირას ასრულეს ეს ანდერძი, ... ნატაშა ორის თვის შემდეგ ერთს დრაგუნს გადაჰყვა და ელენემ კი ფერუმარილის სმას მოუმატა პირისახეზე“ (ვაჟა-ფშაველა 1964: 92). „მეტამორფოზის“ დასასრულიც ზამზას ოჯახის მომავლის იმედებსა და გეგმებზე მოგვითხრობს: „მათ წამოიწყეს საუბარი მომავალზე, ... მშობლებმა იგრძნეს, რომ მათ კარგ განზრახვებსა და ოცნებებსაც მალე შეესხმებოდა ფრთები“ (კაფკა 2017: 107). როგორც ვხედავთ, არც ბაგრატის გარდაცვალებას გამოუწვევია განსაკუთრებული დანაკლისი და გრეგორის სიკვდილიც შვებად იქცა ოჯახისთვის. მათ ცხოვრებაში გარდაცვლილის გამო დარდს, რაც არც ყოფილა არსებითი, უმალ ანაცვლებს მომავლის სასიამოვნო მოლოდინი.

2.6. საგნებისა და სიცილის მხატვრული სინტაგმა. დოსტოევსკის გმირი, სანამ სამუდამოდ გაუჩინარდება ნიანგის მუცელში, თავს იმისთვის ამოყოფს, რომ კიდევ ერთხელ, უკანასკნელად მოავლოს მზერა ყველა ნივთს და გამოემშვიდობოს მაღალი წრის სიამეებს. „...ეს ყოველივე შეიცავდა, ღმერთო შეგცოდე, რაღაც სასაცილოს; იმდენად სასაცილოს, რომ ერთ მომენტში თავი ვეღარ შევიმაგრე და ერთი დავიფრუტუნე“ (დოსტოევსკი 2013: 13). მთხრობელის სიცილი გამოწვეულია შეუსაბამობით – სიკვდილს მიახლოებულ ადამიანს ნივთებისკენ გაურბის თვალი. თავად გმირი კი, მომავლის პრაგმატული იდეებით შთაგონებული, არასდროს იცინის.

ადამიანურობისგან დაცლილი გარემო იქმნება ვაჟას მოთხრობის დასაწყისშივე: „ბაგრატ ზახარიჩი კუბოთი შუა ზალაში ასვენია, თავით და ფეხთით სანთლები უნთია, სანთლები, რომელთაც არც გლოვა იციან და არც ტირილი. იმათი მადლი მხოლოდ იმაში მდგომარეობს, რომ ცოცხალს და მკვდარს ერთნაირად უნათებენ“ (ვაჟა-ფშაველა 1964: 88). ამ ეპიზოდში მწერალი საგანს აღწერს იმგვარად, რომ იგი უპირისპირდება ადამიანს. ადამიანია, ვინც გლოვა-ტირილი იცის და ვინც განარჩევს სიკვდილსა და სიცოცხლეს, მაგრამ ტექსტის რეალობაში ნივთი ადამიანზე აღმატებული ხდება: „...ორდენები, კედელზე ეკიდა შპაგა, მუნდირი, იქვე ეკიდა ბაგრატ ზახარიჩის ვარსკვლავიანი ქუდი, რომელნიც თითქოს დასცინიან თავის პატრონსაო, ისე გადმოიცქირებოდენ. დიაღ, აქ ესენი იცინოდენ და კანცელარიაში – მწვანე სტოლი“ (ვაჟა-ფშაველა 1964: 89). პერსონაჟი დეჰუმანიზებულია იმდენად, რომ საგნები დასცინიან, მაშინ, როცა ბაგრატს თავად არ შეეძლო სიცილი: „გარემოებამ და ადგილის დაკარგვის შიშმა, ეს კაცი სიცილსაც კი გადააჩვია“ (ვაჟა-ფშაველა 1964: 89). გმირზე ამაღლდა ონტოლოგიურად უსაზრისო ნივთი, რითაც მწერალი ადამიანური ღირებულების დამცრობას აღრმავებს.

გრეგორ ზამზას სულიერი მდგომარეობაც ნივთებისადმი დამოკიდებულებით ცხადდება: „დედა და და მის ოთახს აცარიელებდნენ. ართმევდნენ მას ყველაფერს, რაც ასე უყვარდა“ (კაფკა 2017: 70). სამალავიდან გამოსულმა გრეგორმა არც იცის პირველი რომელი ნივთი გადაარჩინოს. ეს საგნები ფლობენ პერსონაჟის იმ ადამიანური ეგზისტენციის ნაწილს, რომელში დაბრუნებისთვისაც იწყება მისი გარდასახვა. მისთვის ნივთები ღირებულია იმდენად, რამდენადაც ჯერ კიდევ აკავშირებენ ადამიანურობასთან.

ნივთებს სამივე ავტორი პერსონაჟთა არსებობის ნაწილებად აქცევს; მათ სჭირდებათ ეს საგნები, რომ იარსებონ; ამიტომ მწერლები ნივთებს განზიდავენ პერსონაჟებისგან, რადგან მათი არსებობა ილევა. თუმცა ამ საგნებს არ აქვს იგივეობრივი მნიშვნელობა. ამქვეყნიური სიამის მომცემ ნივთებში, რომელთაც უკანასკნელი სასაცილო მზერა მოავლო ივან მატვეიჩმა, მისი მერკანტი-

ლური ცხოვრების არსია განსახიერებული. ბაგრატ ზახარიჩისთვის საგნები კავშირია მის ერთადერთ ჰიპოსტასთან – კანცელარიის მოხელეობასთან, რითაც შეზღუდულია გმირის ადამიანურობა; გრეგორ ზამზას კი ნივთები სწორედ მის ადამინაურობას ახსენებს;

სიცილი არის კიდევ ერთი საერთო ნიშანი, რომელსაც ეს მწერლები იყენებენ მსგავსი ფუნქციით – გმირების შინაგანი მდგომარეობის საჩვენებლად, თუმცა, ეს მდგომარეობა ერთნაირი არაა. ივანისთვის და ბაგრატისთვის არ არსებობს პრაგმატიზმის გარდა სხვა რეალობა, რომლიდანაც ყოფით მდინარებასა ზემოდან დახედავენ, ამიტომ ისინი არ იცინიან და თავად ხდებიან სასაცილონი. მათგან განსხვავებით, გრეგორს შეუძლია სიცილი – „...ასეთ ფიქრებზე გრეგორს, მართალია, გასაჭირში იყო, მაგრამ მაინც გაეცინა“ (კაფკა 2017: 32). სიცილი რჩება მის ადამიანურ უპირატესობად.

2.7. შიშის მხატვრული კონცეპტი. გმირების შიშებითა და „უშიშრობით“ ტექსტების საზრისი იქმნება. ვაჟას მოთხრობა ასახავს ბაგრატ ზახარიჩის ცხოვრების მთავარ შიშს – უფროსი არ გაენაწყენებინა და სამსახურიდან არ დაეთხოვათ. სიზმარშიც ამას ხედავდა: „ალექსანდრ ნიკიტიჩი მრისხანედ, შუბლშეკრული თავზე დაადგებოდა და ეტყოდა: „Сдать все бумаги, подайте прошение!“ (ვაჟა-ფშაველა 1964: 90). იგი მადეჰუმანიზებელი შიშებითაა სავსე, იმდენად, რომ „რას მოიფიქრებდა, ან კი სად ეცალა ეფიქრა საწყალს დამსახურებულს მოხელეს ბაგრატ ზახარიჩს, რომ ერთხელაც იქნებოდა, უნდა მომკვდარიყო“ (ვაჟა-ფშაველა 1964: 88). „–ჩემზე დიდი კაცი ბევრი მომკვდარა და, მადლობა ღმერთს, მეცა ვკვდები, ჩემზედაც სრულდება ნება უფლისა“ (ვაჟა-ფშაველა 1964: 80), – ეუბნება ცოლს თვალცრემლიანი ბაგრატ ზახარიჩი და უტოვებს ანდერძს, რომ მისი პორტრეტი ჩაასვენონ სავარძელში ისე, რომ მაგიდაზე გაშლილ ქაღალდებში იყურებოდეს. ამგვარად ის მკვდარი კი არა, ცოცხალი იქნება. გმირის ადამიანურ სიცარიელეს უფრო აღრმავებს ღმერთის ხსენება, რადგან ამ მომენტშიც კი მისი წარმოდგენა სიცოცხლეზე კანცელარიას უკავშირდება.[1]

სიკვდილ-სიცოცხლეზე საფიქრალად არ სცალია ივან მატვეიჩსაც. გროტესკულადაა გადმოცემული მისი მხნეობა და შემართება, რითაც გადაფარულია პერსონაჟის მთავარი შიში – ახალ მდგომარეობაში აღმოჩენილი უსარგებლო არ გამხდარიყო ბიუროკრატიულ-ბურჟუაზიული სისტემისთვის; იგი ად-

[1] ღმერთის სახელი ამ მოთხრობაში ყოფის ისეთივე ცარიელი ატრიბუტია, როგორც ადამიანის რწმენის გარეშე დარჩენილი ღვთიურობის სიმბოლოა ვაჟას მოთხრობაში – „ირემი“. იხ. https://sjani.ge/index.php/sjani/article/view/8122

სურდულ საზრუნავს იჩენს, ოღონდ კი არ დაინახოს არსებობის განწირულობა, რომელიც ადამიანს ეგზისტენციალური შიშის წინაშე აყენებს.

ვაჟა-ფშაველასა და ფიოდორ დოსტოევსკის ტექსტებში სოციალურ ყოფაზე შიში წარმოგვიდგება ეგზისტენციალური შიშისგან გასაქცევ გაუცნობიერებელ გზად. გრეგორ ზამზაში სწორედ ამგვარი შიშები ჩნდება. ამ ეგზისტენციალური უშფოთველობის გამო ივანი და ბაგრატი გრეგორ ზამზამდელი გმირები არიან არა მხოლოდ ლიტერატურის ისტორიისთვის, არამედ თავიანთი სულიერი განვითარებითაც. ეგზისტენციალური შიშის ხსენებასთან ერთად უნდა დაისვას ღმერთის არსებობის საკითხიც. ვაჟა-ფშაველას შემოქმედება არ მოიაზრებს სამყაროს უღმერთოდ, თუმცა მწერალი ხედავს ახალ ეპოქაში ადამიანის გაუცხოებისა და დაკარგულობის პერსპექტივას და სწორედ ამას ასახავს მოთხრობაში.

ბაგრატისგან განსხვავებით, არ ვიცით, რა ესიზმრა გრეგორს, როცა „შფოთიანი სიზმრებიდან გამოერკვა“ (კაფკა 2017: 23), თუმცა მისი შფოთვის არაერთი მიზეზია გადმოცემული. ყოფითი პრობლემების გარდა, კაფკას გმირს დაუკმაყოფილებელი სულიერი მოთხოვნილებები აქვს. გრეგორის ამგვარი ლტოლვები ჩანს ადამიანებთან ზედაპირული ურთიერთობებით მის უკმაყოფილებაში და, ყველაზე მნიშვნელოვანი, მის სიყვარულში საკუთარი ოჯახის მიმართ, რომლისგანაც ვერ იღებს საპასუხო დამოკიდებულებას. გრეგორი ფაქიზი განცდებით სავსე პერსონაჟია. სწორედ ამიტომ ექცა მადეჰუმანიზებელი ყოველდღიურობა გარდასახვის დასაწყისად. გრეგორის შიშები ყოფას აცდენილი, არაცნობიერი და პანიკურია: „ფიქრის გამო ცუდად რომ არ გამხდარიყო, გრეგორმა აქეთ-იქით მოძრაობა წამოიწყო“(კაფკა 2017: 51); „გრეგორი შიშისგან გაშეშდა“ (კაფკა 2017: 52); „...მიუხედავად იმისა, რომ ახლა არავინ დევნიდა, მაინც გაოცებული დარბოდა აქეთ-იქით“(კაფკა 2017: 85) და სხვ. ეს ეგზისტენციალური ძრწოლაა. „ეს არის შიში, ყველასათვის ნაცნობი, ვინც კი თავის თავზე აიღო რაიმე პასუხისმგებლობა“ (სარტრი 2006: 31). ზამზას შიში, საკუთარ რეალობაში აღმოჩენილი პიროვნების შიშია.

ვაჟა-ფშაველასა და ფრანც კაფკას ტექსტების მსგავს დასასრულს, რომელიც მეხუთე ქვეთავში განვიხილეთ, ემატება კიდევ ერთი საერთო მხატვრულ-იდეური დეტალი: ავტორები აღნიშნავენ, რომ შიში და შფოთვა, რომლითაც მოცულნი იყვნენ გმირები, სრულდება მათთან ერთად: „ახლა ბაგრატ ზახარიჩმა მოისვენა, მორჩა იმოდენა ვაებას, აღარავისი ეშინიან“ (ვაჟა-ფშაველა 1964: 90); გრეგორ ზამზაც სიმშვიდეს პოულობს გაქრობასთან ერთად. სხეული სტკივა, მაგრამ შიში ქრება, უშფოთველ ფიქრებს მოუცავს უკვე. გმირების სიკვდილთან ერთად მათი შიშების დასრულების ხაზგასმა ცხადს ხდის შიშის კონცეპტუალურ კავშირს ტექსტების საზრისთან.

2.8. წესრიგი/სიჩუმე – ბარიერი ეგზისტენციალურ შიშთან. სამივე მოთხრობაში ჩნდება წესრიგის/სიჩუმის აუცილებლობა, რასაც განსაკუთრებული მხატვრულ-იდეური ფუნქცია აქვს. „–მაგრამ თავისუფლება? ... შენ ხომ, ასე ვთქვათ, დილეგში ხარ. ადამიანი კი თავისუფლებით უნდა ტკბებოდეს“, – ეკითხება ივან მატვეიჩს მეგობარი. – ... ჩამორჩენილ ველურებს უყვართ დამოუკიდებლობა. ბრძენს კი წესრიგი ურჩევნია. მაგრამ სადღაა წესრიგი?“ – უპასუხებს ივანი (დოსტოევსკი 2013: 38). თავისუფლება, რომელიც ასე სძულს ივანს, ადამიანურობის ერთ-ერთი განმსაზღვრელია. ეგზისტენციალები – ზრუნვა, შიში, სასრულობა, სინდისი, თავისუფლება და სხვ., შეადგენენ ადამიანის ყოფიერების ონტოლოგიურ სტრუქტურას და განსხვავდებიან სამყაროს კატეგორიალური აღწერისაგან, რომლის დროსაც, ჰაიდეგერის აზრით, იკარგება ადამიანური არსებობის თავისებურება (რამიშვილი 2016: 227). თავისუფლება, იმასთან ერთად, რომ განსაზღვრავს ადამიანურ არსებობას, არის ტვირთიც და მოითხოვს პასუხისმგებლობას. სწორედ ეგზისტენციალური სიძნელის დაუშვებლობითაა განპირობებული უსიცოცხლო წესრიგისადმი ივანისა და ბაგრატის არაჯანსაღი მოთხოვნილება.

ბაგრატის სახლში სიჩუმე/წესრიგი სუფევდა მისივე მკაცრი კონტროლით. ცოლი თითის წვერებზე შედიოდა ოთახში, სადაც მეუღლე ესვენა. ოჯახში ხმით ტირილს ვერ ბედავდნენ, რადგან იცოდნენ, ხმაური როგორ ეჯავრებოდა. „ხმამაღლა ლაპარაკი და სიარული უწამლავდა გულ-გონებას, დააავადებდა, გულს გადმოუტრიალებდა, ტანში გააჟრჟოლებდა, თითქოს, ესეს არის, ეხლავე სული უნდა ამოჰხდესო“ (ვაჟა-ფშაველა 1964: 88). სიკვდილის წინ ანდერძშიც ამას იბარებს: ფრთხილად ადექით და თითის წვერებზე იარეთო. ავტორი ირონიულია გმირის ამ ჩვეულების მიმართ: ახლა მხოლოდ ქარი თუ შეაშფოთებს ბაგრატ ზახარიჩის მყუდროებას, როდესაც სასაფლაოზე გრიალით გაიყოლებს ქალაქის ჟრიამულს.

არაჯანსაღი სიჩუმისა და წესრიგისკენ არის მოწოდებული ანტონ ჩეხოვის ბელიკოვი მოთხრობიდან „კაცი ფუტლიარში“ (1898 წ.). ორივე გმირი მუდმივ შინაგან შფოთში იყო, რამე არ დაეშავებინათ, ცუდი არაფერი მომხდარიყო; ბაგრატმა სახლში ცოლ-შვილი გადააჩვია ხმამაღლობას, ბელიკოვი კი გიმნაზიაში ებრძოდა ხმაურიან მოსწავლეებს; წესრიგი და სიჩუმე ორივესთვის შიშებისგან თავდაცვის ნევროზული მდგომარეობაა. ბელიკოვსაც დამშვიდებულს ხატავს მწერალი მისი სიკვდილის შემდეგ – „კუბოში ბელიკოვს მშვიდი და სასიამოვნო სახე ჰქონდა, თითქოს მხიარულიც, თითქოს უხაროდა, რომ ბოლოს ისეთ ფუტლარში ჩასჭედეს, რომლიდანაც ახლა აღარასდროს აღარ ამოვიდოდა“ (ჩეხოვი 1953: 309), – როგორც ბაგრატ ზახარიჩზე გვეუბნება ავტორი, რომ „მაინც სიჩუმე და მყუდროება უყვარდა და მიაღწია კიდეც თა-

ვის სურვილს“ (ვაჟა-ფშაველა 1964: 92). ვაჟას მოთხრობა ჩეხოვის ამ თხზულებაზე ცხრა წლით ადრეა გამოქვეყნებული და უშუალო გავლენაზე ვერ ვისაუბრებთ. მთლიანად „პატარა ადამიანის“ პარადიგმა ქმნის შიშებისა და სიჩუმე/წესრიგის სინტაგმას, როგორც ეგზისტენციალური შეზღუდულობის გამომხატველ სახეს. ეს მოტივი ვლინდება დოსტოევსკისთან, ვაჟა-ფშაველასთან, ჩეხოვთან და პარადიგმულად გაგრძელდა კაფკასთან.

გრეგორ ზამზას ირგვლივ არაჯანსაღი სიჩუმე და წესრიგი მისგან დამოუკიდებლად იქმნება. „ირგვლივ ძალიან დიდი სიჩუმე იდგა, მიუხედავად იმისა, რომ ყველანი სახლში იყვნენ“ (კაფკა 2017: 51). ამ სიჩუმეს ძრწოლამდე მიჰყავს გმირი. წესრიგი კაფკას ტექსტში არის როგორც გარემოება, რომელმაც საბოლოოდ უნდა იმსხვერპლოს და განდევნოს გრეგორი ადამიანების სივრციდან. რეჟიმიდან უნებურად გაქცეულსა და გაუცხოებულს ახლა სახლში აკითხავს მადეჰუმანიზებელი სისტემა ჯერ მმართველისა და შემდეგ მდგმურების სახით. ისინი კვლავ წესრიგის დაცვას მოითხოვენ: „ეს სერიოზული გამომეტყველების მქონე მამაკაცები მოწოდებულნი იყვნენ წესრიგისკენ. წესრიგი უნდა ყოფილიყო არა მარტო იმ ოთახში, რომელიც იქირავეს, არამედ მთლიან სახლში, ... უსარგებლო და მით უფრო, ჭუჭყიან ხარახურას ისინი ვერაფრით აიტანდნენ“ (კაფკა 2017: 87). გრეგორი თავად იქცა ხარახურად, ამიტომ მდგმურების გამოჩენით მისი გაუცხოებისა და განდევნის პროცესი სრულდება სიკვდილით.

სიჩუმე/წესრიგი სამივე ტექსტში არის ბარიერი სულიერ ხმაურთან, ეგზისტენციალურ შფოთთან, კრიზისთან, რომელმაც საბოლოოდ პიროვნულ ძიებასა და გარდასახვასთან შეიძლება მიიყვანოს ადამიანი. ივანი და ბაგრატი თავად არიან ასეთი სიჩუმე/წესრიგისკენ მოწოდებულნი, მათთვის ჯერ შორეულია გარდასახვა. ზამზასთვის კი, მისი სულიერი მოთხოვნილებებისა და ეგზისტენციალური შფოთვების გამო, შეუძლებელია მექანიზმად დარჩენა, რითაც არღვევს დეჰუმანიზებულ წყობას; ამიტომ წესრიგისკენ მოწოდებული გარემო საბოლოოდ აძევებს მას.

2.9. აბსურდული გარდასახვა. სამივე მწერალი გმირების სულიერ-ცნობიერ ზღვრულობას აბსურდულ ფორმაში გარდასახავს. გარდასახვით მათი არსებობა ფიზიკურ ზღვრულობასთანაც ზიარდება. მწერალმა ივან მატვეიჩის აბსურდულ რეალობაში გარდასახვის ფორმად გამოიყენა ნიანგი, რომელიც შიგნიდან „აღმოჩნდა სრულიად ფუტურო. აქაურობა ჰგავს უზარმაზარ ცარიელ ტომარას“ (დოსტოევსკი 2013: 33). მოთხრობაში არის მოლოდინი, რომ ნიანგის მიერ გადაყლაპული გმირი მოკვდება. მისი ცოლი უკვე ქვრივად აცხადებს თავს; ეს მოლოდინი თითქოს გამართლდა თხზულების ბოლოს, როდესაც გაზეთის ერთ-ერთ ცნობას – როგორ შეჭამა ვიღაც მაღალი წრის კაც-

მა პასაჟში გამოფენილი გერმანელის ნიანგი – ამოიკითხავს მთხრობელი; თუმცა ეს უკანასკნელი გაზეთების დასტით ისევ ივან მატვეიჩთან მიეშურება. ამდენად, ტექსტში გარკვევით არ არის ნათქვამი, მოკვდა თუ არა პერსონაჟი და ეს არც არის არსებითი. მწერალმა იმისათვის, რომ ცხადი გამხდარიყო პერსონაჟის ფიზიკურ სიკვდილამდე დამდგარი ეგზისტენციალური სიკვდილი, გმირი არარას წიაღში გადაიყვანა. უსაზრისობაში აღმოჩენამ არაფერი შეცვალა გმირში, რადგან ნამდვილი სიცოცხლე არც ჰქონია ივან მატვეიჩს. ნიანგის მუცელი, რომელშიც გმირი აგრძელებს არსებობას, არის ალეგორია არარასი, სულიერი სიკვდილისა. მასში აღმოჩენა შეუმჩნეველია ბიუროკრატიულ-ბურჟუაზიული ცხოვრების მიერ დეჰუმანიზებული ადამიანისთვის. მისი ფიქრი კვლავ სოციალური ვერტიკალის მწვერვალისკენ არის მიმართული.

ვაჟა-ფშაველამაც გმირის სულიერი მდგომარეობის სხვაგვარად ანიმირებისთვის აბსურდული სახე შექმნა. პერსონაჟის არსებობა პორტრეტში გარდასახა. „თუ ამას აასრულებ, მე მკვდარი არ ვიქნები, არამედ ცოცხალი. ... ნაშუადღევის სამ საათზე გამოიტანეთ ხოლმე ჩემი პორტრეტი და დაასვენეთ სავარძელზე, – წინ ქაღალდები დაუწყეთ და თითონაც ისე მოაწყეთ პორტრეტი, რომ ქაღალდებში ჩაიცქირებოდეს“ (ვაჟა-ფშაველა 1964: 92). ბაგრატი საკუთარ სიცოცხლეს თავად წარმოიდგენს სავარძელში ჩასვენებულ პორტრეტად და ფიქრობს, რომ ამგვარად ცოცხალი იქნება. პორტრეტი საბოლოოდ გააცხადებს გმირის ცხოვრების შინაარსს. ეს არის ადამიანის კარიკატურა, რომელიც არ განსხვავდება იმისგან, რაც გმირის შესახებ მანამდე გვიამბო მწერალმა, თუმცა ამ აბსურდული გარდასახვით უკიდურესი ფრომით წარმოდგება მისი დეჰუმანიზებული ცხოვრება. ბაგრატ ზახარიჩის ანდერძი ოცნებას ჰგავს და არ არის ფენტეზი. ვაჟასთვის გმირის სიკვდილისწინა ნატვრა არის ხერხი, რომ შექმნას მისი აბსურდული ცხოვრების რეალისტური სურათი. ივანის გარდასახვა კი ფანტასტიკურია, მისი არარეალური გეგმებიც რეალური ჰგონია და სხვებს უკვე ეჭვი ეპარებათ მის მენტალურ ჯანმრთელობაში.

კაფკაც გმირის ეგზისტენციალურ კონდიციას ასახავს ფიზიკური სახეცვლილებით, მაგრამ მისი სულიერი მდგომარეობა თავისთავადაა ქმნადი, მეტამორფოზული, განსხვავებით ბაგრატისა და ივანისგან. ახალი ფორმით გაღვიძებული თავიდან მხოლოდ ინერციით ცდილობს ისევ გააგრძელოს ცხოვრება ძველებურად, სინამდვილეში კი თავის დახსნაზე ოცნებობს. სხეულებრივი გარდასახვა ადამიანური მგრძნობელობის გამოღვიძებას წარმოადგენს. ტოტალურად დეჰუმანიზებულ ყოფაში ეს გამოღვიძება, ადამიანურობის მოსაკლისება გმირს საზოგადოებრივი სისტემისთვის შეუთავსებელ არსებად აქცევს.

აბსურდი ნიკოლაი გოგოლის შემოქმედებაში გამოწვეულია სოციალური კონფლიქტით. კაფკას მოთხრობაშიც გრეგორ ზამზას აბსურდულ გარდასახვას კონფლიქტი იწვევს, ოღონდ ცნობიერ-ეგზისტენციალური კონფლიქტი. ვაჟა-ფშაველასა და დოსტოევსკის ტექსტებში კი კონფლიქტი არ არის. გმირები აბსურდულები ხდებიან არა წინააღმდეგობის ფონზე, არამედ იმის გამო, რომ ცდილობენ დეჰუმანიზებული ყოფისა და წყობის ნაწილებად დარჩნენ და ამგვარად შეინარჩუნონ სიცოცხლე. დოსტოევსკისა და ვაჟას აბსურდულ მოტივს გოგოლთან ანათესავებს კომიკურობა, მწერლები ირონიული თხრობით გვიამბობენ გმირებზე, რაც სრულებით არ ახასიათებს კაფკას. მასთან თხრობა დრამატულია.

სამივე გმირი ჩვეულებრივად ირგებს ახალ აბსურდულ სხეულს. ფიზიკური მეტამორფოზა არაფერს იწვევს პერსონაჟთა ცნობიერებაში. მათ პიროვნებაში ყველაფერი უკვე მომხდარი და გადაწყვეტილია გარდასახვამდე. ეს სახეცვლილება გარემოსა და მკითხველისთვის ხდება, რათა გმირების ახალ ფორმაში განსხეულების ენდოგენური მიზეზები ვიკვლიოთ.

გარდასახვის მოტივით ვაჟა-ფშაველას და დოსტოევსკის გმირები მეტ იდეურ-მხატვრულ სიახლოვეს ავლენენ, რადგან მათი ფიზიკურ სიკვდილთან მიახლოება მხატვრული საშუალებაა ეგზისტენციალური სიცოცხლის არქონის გაცხადების. კაფკას პერსონაჟის ფიზიკური ზღვრულობა კი მისი სულიერი გამოღვიძების მხატვრულ ფორმას წარმოადგენს დეჰუმანიზებულ რეალობაში. სამივე მოთხრობაში საზრისი კოდირებულია გმირების ფიზიკურ-ეგზისტენციალური სიკვდილის აბსურდულ გარდასახვაში.

2.10. პორტრეტი ვაჟა-ფშაველასა და ფრანც კაფკას მოთხრობებში. პორტრეტის მოტივი ვაჟა-ფშაველას მოთხრობაში შესაძლოა გაჩენილიყო ნიკოლაი გოგოლის თხზულების – „პორტრეტი“ (1835 წ.) – გავლენით. ნაწარმოები გვიამბობს მევახშის შესახებ, რომელიც სხვების უბედურების ფასად მდიდრდებოდა. მან სიკვდილის წინ საკუთარი პორტრეტის შექმნა შეუკვეთა მხატვარს. ამ პორტრეტს დიდი უბედურება მოჰქონდა ყველასთვის, ვისთანაც აღმოჩნდებოდა. მხატვარი მიხვდა, რომ „მევახშის სიცოცხლის ნაწილი როგორღაც გადავიდა პორტრეტში და ახლა ხალხს აწუხებდა“ (Гоголь 1987: 344); გოგოლის თხზულებაში პორტრეტს ბოროტება მოაქვს მასთან, ვისთანაც აღმოჩნდება, როგორც სიცოცხლეში თავად გმირი იყო ადამიანთა ტანჯვისა მიზეზი. ბაგრატის პორტრეტიც იმავე დანიშნულებას შეასრულებს, რასაც თავად ასრულებდა როგორც სამსახურში, ისე – ოჯახში. პორტრეტს მსგავსი ფუნქციაა აქვს ორივე თხზულებაში – სიკვდილის შემდეგ წარმოაჩენს მასზე გამოსახული ადამიანების მთავარ პიროვნულ-სულიერ მიდრეკილებას. თუმცა,

გოგოლის მოთხრობის ნარატივი ფანტასტიკურია, ვაჟა კი გმირის რეალისტური ოცნების გადმოცემით ქმნის აბსურდულ შინაარსს.

პორტრეტს გმირის სულიერი გამოცდილებისა და რაობის განსხეულებისთვის იყენებს ფრანც კაფკაც. გრეგორ ზამზას ეგზისტენცია მოთხრობაში ორ ფორმაშია გარდასახული. უკანასკნელი ეგზისტენციალური გამოცდილება განსხეულებულია მწერის სხეულში, ხოლო მისი მშვიდი წარსული იმზირება მამის წინ ჩამოკიდებული პორტრეტიდან. მასზე გამოსახულია გრეგორის ბედნიერი წარსული, როდესაც სიხარული, უზრუნველობა, მომავლის მოლოდინი ჰქონდა. ახლა ეს ადამიანური ნაწილი მხოლოდ კედელზე ჩამოკიდებული დარჩა, რომლის წინაც ყოველ დილით მამა საუზმობის სასიამოვნო დროს ატარებს. ეს შეპირისპირება მამა-შვილის კონფრონტაციას წარმოადგენს; ეს მხატვრული სახეც კაფკას პარაბოლური თხრობის ნაწილია.

პორტრეტი ორივე თხზულებაში იტევს პერსონაჟთა მთავარ ნოსტალგიურ ნაწილს: ბაგრატისთვის ეს არის – კანცელარიის მოხელეობა, გრეგორისთვის – ადამიანური წარსული.

* * *

ნიკოლაი გოგოლის გავლენით გაჩნდა ფიოდორ დოსტოევსკისთან და ვაჟა-ფშაველასთან ის ტენდენციები, რომლებიც ასევე გოგოლის და დოსტოევსკის გავლენით ტრანსფორმირდა ფრანც კაფკას შემოქმედებაში. ამ პროცესმა შექმნა პარადიგმა „პატარა ადამიანიდან“ ევროპული ლიტერატურის დეჰუმანიზებულ გმირამდე, რომლის ნაწილია „ბაგრატ ზახარიჩის სიკვდილი“.

ვაჟას გმირი „პატარა ადამიანია“, თუმცა, ამავე დროს, დეჰუმანიზებული იმდენად, რომ სცილდება თემის კლასიკურ ასახვას. ეს პერსონაჟი აღარ იწვევს მკითხველისგან სიბრალულს და თანაგრძნობას, როგორც პუშკინის და გოგოლის „პატარა ადამიანები“. მასში აღარ არის შემორჩენილი ადამიანური მგრძნობელობა და წარმოადგენს სულიერებისგან დაცლილი სისტემის მექანიზმს. პარადიგმაში ამ ნიშნებით ბაგრატ ზახარიჩი ერთიანდება დოსტოევსკის ივან მატვეიჩთან და ქმნის კაფკას შემოქმედებასთან გარდამავალ საფეხურს.

„ბაგრატ ზახარიჩის სიკვდილი“ და „ნიანგი“ „პატარა ადამიანის“ სახით გლობალურ პრობლემას აყენებს; გადაჭარბებითა და აბსურდით, საკითხისთვის ფილოსოფიური განზოგადების მიცემით, სატირულად გვიამბობს დეჰუმანიზებული საზოგადოების დეჰუმანიზებულ ადამიანზე, რომელშიც სულიერების აღარაფერია შემორჩენილი. ვაჟა-ფშაველას და ფრანც კაფკას მოთხრობებს აერთიანებს მხატვრული დეტალები და სიუჟეტური განვითარებაც: 1. ორივე მწერალი პერსონაჟთა პორტრეტებს იყენებს ერთი მხატვრული ფუნქციით – მათი ნოსტალგიური და სანატრელი ნაწილის გამოსახვისთვის. 2. მწერ-

ლები აღწერენ მსგავს ოჯახურ გარემოს, რომელიც თითქოს ერთ ისტორიას ქმნის: 2.1. ბაგრატ ზახარიჩი არა მხოლოდ ლიტერატურული გენეზისით წარმოგვიდგება გრეგორ ზამზამდელ გმირად, არამედ გარეგნულად და პიროვნულადაც, სამსახურისა და შვილისადმი თავისი დამოკიდებულებით ემსგავსება ზამზას მამას; 2.2. ბაგრატსა და გრეგორს აახლოებთ ოჯახური პასუხისმგებლობაც: ერთს – უმემკვიდეობა, მეორეს – ნამემკვიდრევი ვალი, რისი კომპენსირებაც განსაზღვრავს გმირების ცხოვრების ფორმირებას; 3. ვაჟას და კაფკას ტექსტებს ასევე აერთიანებს დასასრული: 3.1. მოთხრობების ბოლოს მწერლები გვიამბობენ, ოჯახებმა როგორ მალე და უსიყვარულოდ გამოიგლოვეს გარდაცვლილი წევრები და შეუდგნენ მომავალზე ზრუნვას; 3.2. ორივე ავტორი გმირების სიკვდილთან ერთად მათი შიშების დასასრულისა და სიმშვიდის, მყუდროების დასადგურების სურათს ქმნის.

ქართული ლიტერატურათმცოდნეობისთვის უმნიშვნელოვანესია ვაჟა-ფშაველას განხილული მოთხრობა. „ბაგრატ ზახარიჩის სიკვდილი“ XIX საუკუნის რუსულ მწერლობაში არსებულ „პატარა ადამიანის“ თემასა და გვიანი მოდერნის ევროპული ლიტერატურის პრობლემას აერთიანებს. „პატარა ადამიანიდან“ ამოზრდილი ვაჟას დეჰუმანიზებული გმირი ეპოქის გლობალური სულიერი კრიზისის სახეა. მაშინ, როდესაც ამ დროის ქართული მწერლობა ვიწრო ეროვნულ-სოციალური პრობლემატიკით იფარგლება, „ბაგრატ ზახარიჩის სიკვდილი“, არა მხოლოდ გავლენებით, არამედ მწერლის ორიგინალური აღქმითა და ხედვით, მსოფლიო ლიტერატურის მთავარ პროცესებს მიჰყვება.

დამოწმებანი:

Chekhovi, Ant'on. Motkhrobebi, Tbilisi: gamomtsemloba „sablit'gami", 1953. (ჩეხოვი, ანტონ. მოთხრობები, თბილისი: გამომცემლობა „საბლიტგამი", 1953).

Dodd, W. J. Kafka and Dostoyevsky: The Shaping of Influence, N.Y., 1992.

Dost'oevsk'i, Piodor. Uk'vdavi motkhrobebi, Tbilisi: gamomtsemloba „Charp'e Diem", 2013 (დოსტოევსკი, ფიოდორ. უკვდავი მოთხრობები, თბილისი: გამომცემლობა „Charp'e Diem", 2013).

Gogol', Nikolay. Povesti, Leningrad: izdatel'stvo „khudozhestvennaya literatura", 1987. (Гоголь, Николай. Повести, Ленинград: издательство „художественная литература", 1987).

K'apk'a, Prants. Godoli, Tbilisi: gamomtsemloba „azri", 2014 (კაფკა, ფრანც. გოდოლი, თბილისი: გამომცემლობა „აზრი", 2014).

K'apk'a, Prants. Motkhrobebi, gardasakhva, Tbilisi: gamomtsemloba „ochop'int're", 2017 (კაფკა, ფრანც. მოთხრობები, გარდასახვა, თბილისი: გამომცემლობა „ოჩოპინტრე", 2017).

Mann, Yuriy. Russian Literature XXXVIII, FRANTS KAFKA I GOGOL', 1995(Манн, Юрий. Russian Literature XXXVIII, ФРАНЦ КАФКА И ГОГОЛЬ, 1995).

Nabokov, Vladimir. Lektsii po Zarubezhnoy Literature, Moskva: izdatel'stvo „nezavisimaya gazeta", 1998 (Набоков, Владимир. Лекции по Зарубежной Литературе, Москва: издательство „независимая газета", 1998).

Pavlenko, Andrey. F. M. Dostoyevskiy i Rozhdeniye Russkogo Ekzistentsializma. Chelovek iz „Podpol'e", Vestnik yaslavyanskikh Kul'tur, 2015 (Павленко, Андрей. Ф. М. Достоевский и Рождение Русского Экзистенциализма. Человек из „Подполье", Вестник ославянских Культур, 2015) http://vestnik-sk.ru/russian/archive/2015/n-1-35/filosofiya-etika-i-religiovedenie/f.-m.-dostoevskij-i-rozhdenie-russkogo-ekzistenczializma.-chelovek-iz-podpolya

Pushkin, Aleksandr. Dramaticheskiye proizvedeniya / Proza, Sankt-Peterburg: izdatel'stvo „khudozhestvennaya literatura", 1982(Пушкин, Александр. Драматические произведения / Проза, Санкт-Петербург: издательство „художественная литература", 1982).

Ramishvili, Valerian. XX sauk'unis pilosopia, I nats'ili, Tbilisi: gamomtsemloba „meridian", 2016 (რამიშვილი, ვალერიან. XX საუკუნის ფილოსოფია, I ნაწილი, თბილისი: გამომცემლობა „მერიდიან", 2016).

Rusuli lit'erat'uris ist'oria, Tbilisi: gamomtsemloba „tsodna", 1978 (რუსული ლიტერატურის ისტორია, თბილისი: გამომცემლობა „ცოდნა", 1978).

Sart'ri, Zhan-P'ol. Egzist'entsializmi humanizmia, Tbilisi: gamomtsemloba „PghINt" 2006 (სარტრი, ჟან-პოლ. ეგზისტენციალიზმი ჰუმანიზმია, თბილისი: გამომცემლობა „PghINt", 2006).

Shaduri, Vano, T'aliashvili Giorgi. N. V. Gogoli, Tbilisi: gamomtsemloba „sakhalkho ganatleba", 1952 (შადური, ვანო; ტალიაშვილი გიორგი. ნ. ვ. გოგოლი, თბილისი: გამომცემლობა „სახალხო განათლება", 1952).

Vayl', Potr, Smert' geroya, Znamya, № 11, 1992. (Вайль, Пётр, Смерть героя, Знамя, № 11, 1992).

Vazha-Pshavela. Tkhzulebata sruli k'rebuli at t'omad, t'.V. Tbilisi: gamomtsemloba „sabch'ota sakartvelo", 1964. (ვაჟა-ფშაველა. თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, ტ.V, თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო", 1964).

Tamta Ghonghadze
Georgia)

The Paradigm of the "Little Man" and Dehumanization in the Short Stories by Fyodor Dostoevsky, Vazha-Phshavela and Franz Kafka ("The Crocodile"/"The Death of Bagrat Zakharich"/"The Metamorphosis")

Summary

Key words: *Vazha-Phshavela, Fyodor Dostoevsky, Franz Kafka, "Little Man", Georgian literature, Dehumanization.*

From the second half of the 19th century, during the period of the so-called late modern and into the 20th century, dehumanization and alienation emerged as prominent themes in art. The process of dehumanization is also reflected in the paradigm of the "little man", which originated from the 19th century Russian literature. These tendencies gave rise to the shared thematic concerns in the writings of the 19th century classical and 20th century modernist authors. The article is going to discuss the short stories by Fyodor Dostoevsky, Vazha-Pshavela, and Franz Kafka, whose protagonists are developed from the image of the "little man", established in Russian literature, and recurring motifs from these works are going to be identified. Our aim is to highlight the paradigm of dehumanization of the late modern period from the "little man" to modernist literature, and to underscore Vazha-Pshavela's unique position within this artistic and intellectual framework.

Vazha-Pshavela's short story "The Death of Bagrat Zakharich" (1889) fully presents the paradigm of the "little man", with all its associated problems. This story reveals a conceptual affinity with Dostoevsky's "The Crocodile" (1865). Both works extend beyond the theme of the "little man" to address the more universal issue of dehumanization. In these stories, the problem of transformation of the human being into a mechanized figure within a consumerist society forms a literary-semantic paradigm that connects with Franz Kafka's modernist short story "Metamorphosis" (1915). Numerous scholars have explored Kafka's works in relation to that of Gogol, Dostoevsky, and Chekhov from various perspectives. These authors, in turn, influenced Vazha-Pshavela, who was deeply familiar with Russian literature. Therefore, when comparing Vazha-Pshavela's prose with Franz Kafka's, it is essential to consider the context of Russian literature.

In the selected short stories, the paradigm of dehumanization is constructed through the following motifs: 1. Professional duty and pragmatism have precedence

above all other values; 2. Following from this, the central figure in each protagonist's life is their superior, who is the object of their most intense emotional experiences; 3. A bureaucratic-bourgeois system creates an environment uniting Ivan Matveich, Bagrat Zakharich and Gregor Samsa. In this world, where rank, social status and economic condition are paramount, unconditional personal values are absent; 4. Within this value system, family relations are also dehumanized and devoid of genuine affection; 5. Vazha's and Kafka's texts share striking similarity in terms of artistic treatment. The circumstances and characters unfold in such a way that the history of Bagrat Zakharich's family seems to be continued by the family of Gregor Samsa; 6. In all three stories, objects become extensions of the characters' very being. Consequently, the authors deliberately distance these objects from the protagonists, as their existence comes to an end; 7. The meaning of these texts is shaped by the character's fears and supposed "fearlessness". In the stories of Vazha-Pshavela and Fyodor Dostoevsky the fear about social condition is presented as an unconscious escape route from an existential dread; 8. In all three texts, silence/order serves as a barrier against the spiritual noise, existential anxiety and crisis which may ultimately lead a person to a metamorphosis. While Ivan and Bagrat are inclined to such silence/order, and their transformation is still distant, Gregor disrupts the dehumanized system by his spiritual needs and existential unrest. Consequently, his environment pressures him to conform to order and restriction; 9. All three writers transform protagonists' spiritual and psychological liminality into an absurd image. By this metamorphosis, their existence becomes intimately bound to death; 10. In Vazha's and Kafka's stories, the character's portraits convey their core nostalgic identity. While for Bagrat Zakharich it lies in his work as a clerical official, for Gregor Samsa it is his human past.

Under the influence of Nikolai Gogol, certain literary tendencies emerged in Dostoevsky's and Vazha-Pshavela's works. These tendencies, shaped once again by Gogol and Dostoevsky, were later transformed in the writings of Franz Kafka. This process gave rise to a paradigm that traces a trajectory from the "little man" to the dehumanized protagonist of European literature, a tradition to which "The Death of Bagrat Zakharich" belongs.

"The death of Bagrat Zakharich" and "The Crocodile" raise a universal issue through the image of the "little man". Through exaggeration and absurdity, and by framing the theme in philosophical terms, these stories satirically depict a dehumanized person of a dehumanized society, a human entirely devoid of spirituality. Vazha-Pshavela's and Franz Kafka's stories share not only artistic details, but also elements of plot development: 1. Both writers employ character portraits with the same artistic function, to present their nostalgic and longed-for selves 2. They depict

similar family situations, which seem to create a single, continuous narrative: 2.1 Bagrat Zakharich is presented as a pre-Gregor Samsa figure not only through literary genesis. He particularly resembles Samsa's father in terms of appearance and personality, and through his attitude towards his work and his daughter; 2.2. Bagrat and Gregor also share familial responsibilities. The former is burdened by having no heir, while the latter by an inherited debt, the compensation of which defines the course of his life; 3. These texts also share similar endings: 3.1. At the end of both stories writers describe how quickly and indifferently family members grieve the deceased ones and move on focusing on the future; 3.2. Through the death of the protagonists, both authors depict the resolution of their fears, creating an atmosphere of peace and serenity.

Vazha-Pshavela's short story "The Death of Bagrat Zakharich" holds critical significance in Georgian literary studies. It brings together the theme of the "little man" from 19th century Russian literature with the issue of the late modern period of European literature. His dehumanized protagonist, emerging from the "little man", becomes an embodiment of the global spiritual crisis of the era. At a time when Georgian literature remains largely confined to narrow national and social issues, "The Death of Bagrat Zakharich", not only through its influences, but also through the author's original perspective, engages with the major literary movements of its time.

თამარ შარაბიძე
თამარ ციციშვილი
ანა დოლიძე
(საქართველო)

კავკასიის საცენზურო კომიტეტის მიზნები და ამოცანები
(მხატვრულ ტექსტან ცენზურის მიმართების კრიტერიუმები)[1]

https://doi.org/10.62119/sjn.26.2025.9547

კავკასიის საცენზურო კომიტეტი დღიდან თავისი დაარსებისა (1848 წლის 18 დეკემბერი) მისთვის სახელის შეცვლამდე[2] და შემდგომაც წარმოადგენდა იმპერიის შენარჩუნების მექანიზმის ერთ-ერთ მთავარ რგოლს, რომელიც თავის მხრივ დაკავშირებული იყო ცარიზმის სხვადასხვა სახელისუფლებო თუ სადამსჯელო ორგანოებთან. საქმე ისაა, რომ კავკასიის საცენზურო კომიტეტი შეიქმნა ბეჭდვითი სიტყვის გასაკონტროლებლად; ბეჭდვით სიტყვას კი უდიდესი ძალა აქვს საზოგადოებაზე, მკითხველზე. ამიტომაც იმპერიის აზრითა და სულისკვეთებით, მას აუცილებლად ესაჭიროება მკაცრი კონტროლი. იმპერიული მექანიზმის ჯაჭვი ასე შეიძლება წარმოვიდგინოთ: იმპერატორი (იმპერიის სათავეში მდგომი ერთპიროვნული მმართველი), მთავარმართებელი ან მეფისნაცვალი[3] (რუსეთის იმპერიის რომელიმე მხარის მმართველი, რომელსაც მისთვის რწმუნებულ მხარეში ემორჩილება ყველა უწყება), მეფისნაცვლის კანცელარია, შინაგან საქმეთა სამინისტრო, გუბერნატორი, ვიცე-გუბერნატორი, კავკასიის საცენზურო კომიტეტი, პოლიცია, სასამართლო, საბაჟო პუნქტები, სტამბები, ბიბლიოთეკები და სამკითხველო დარბაზები, წიგნის მაღაზიები, თეატრი, მწერალი ან პუბლიცისტი და ბოლოს – მკითხველი (მაყურებელი).

კონტროლის უპირველესი დირექტივები იმპერატორისაგან მოდის. მეორე ადგილზე მონაცვლეობით დგას მეფისნაცვლის კანცელარია და შინაგან საქმე-

[1] კვლევა განხორციელდა შოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნული სამეცნიერო ფონდის მხარდაჭერით (FR-21-8335).

[2] 1905 წლის 24 ოქტომბრიდან რუსეთის იმპერიის საცენზურო კომიტეტებს გადაუკეთდათ სახელი და დაერქვათ „ბეჭდვითი საქმის კომიტეტები“.

[3] 1844 წლიდან საქართველოში მთავარმართებელი შეიცვალა მეფისნაცვლით.

თა სამინისტრო[1]. ნებისმიერი ბეჭდვითი სიტყვის გამოსაქვეყნებლად (წიგნი, ბროშურა, სტატია, ჟურნალი თუ სხვა სახის ბეჭდვითი მასალა) უნდა მიემართოს გუბერნატორს. გუბერნატორის შუამდგომლობა დამატებით მასალებთან ერთად (ჟურნალის შემთხვევაში – რედაქტორის პირადი მონაცემები და პროგრამა) იგზავნება კავკასიის საცენზურო კომიტეტში, რომელიც ხელმძღვანელობს იმპერატორის ბრძანების საფუძველზე მეფისნაცვლის კანცელარიის მიერ შედგენილი წესდებით „ბეჭდვითი საქმის შესახებ“ და მასზე დამატებული ცირკულიარებით. ცენზორი განიხილავს კომიტეტში შემოსულ მასალას და წერს მასზე თავის აზრს (უნდა მიეცეს დაბეჭდვის ნებართვა თუ აიკრძალოს), აგზავნის ისევ მეფისნაცვლის კანცელარიაში, რომელიც პასუხობს ადრესატს (გებერნატორს) შუამდგომლობაზე. პარალელურად დგება ალფაბეტური სიები აკრძალული და ნებადართული ლიტერატურისა, რომლებიც ეგზავნება იმპერიაში არსებულ ყველა საცენზურო კომიტეტს ყოველთვიურად რამდენიმე ეგზემპლიარად, გარკვეული დროის შემდეგ ეს სიები დამატებული ჩამონათვლით ივსება და ხელახლა იბეჭდება.

კავკასიის საცენზურო კომიტეტი ზრუნავს იმის თაობაზე, რომ აკრძალული გამოცემა ან აკრძალული უცხოური ლიტერატურა შემთხვევით არ გაიყიდოს და არ მივიდეს მკითხველამდე, ამიტომ ყოველგვარ ღონეს ხმარობს, რომ ეს ინფორმაცია გახდეს საჯარო: აკრძალვა ეგზავნება ადგილობრივ პოლიციასა და გუბერნატორებს, რომლებიც ვალდებულნი არიან, თვალყური ადევნონ, რამდენად სრულდება იგი. ასევე აკრძალვა ვრცელდება ბეჭდვითი საქმის მთავარი სამართველოს ჟურნალ „წიგნის ქრონიკის“ მეშვეობით, რომელშიც იბეჭდება როგორც „აკრძალული წიგნების ანბანური ჩამონათვალი», ასევე – „უცხოური ცენზურის მიერ განხილული (აკრძალული) ნაწარმოებების ანბანური სიები“. ეს სიები წელიწადში მრავალჯერ გამოიცემა: „აკრძალული გამოცემების ანბანური ჩამონათვალი“ – 50-ჯერ წელიწადში, ხოლო „უცხოური ცენზურის მიერ განხილული ნაწარმოებების ანბანური სიები“ – 12-ჯერ. გამოცემათა სიხშირე მიგვითეთებს ცენზურის სიფხიზლეზე, რათა არ დაირღვეს იმპერიული დიქტატურის კანონი, აკრძალვა სწრაფად მივიდეს მაღაზიათა მფლობელებთან, სახალხო ბიბლიოთეკებსა და სამკითხველო დარბაზებში, გამავრცელებელ პირებთან და გაყიდვების ზედამხედველებთან. პერიოდულად ამ ქვედა რგოლებს აკონტროლებს პოლიცია, აწარმოებს ჩხრეკას, აკრძა-

[1] კავკასიის საცენზურო კომიტეტი თავდაპირველად სასწავლო ოლქის დაქვემდებარებაში იყო, 1860 წლიდან კი გადავიდა ჯერ სახალხო განათლების სამინისტროს, ხოლო 1863 წლიდან – შინაგან საქმეთა სამინისტროს დაქვემდებარებაში. 1867 წლიდან კი შევიდა კავკასიის მეფისნაცვლის მთავარი სამართველოს შემადგენლობაში.

ლულ ლიტერატურას იღებს მოხმარებიდან და ანადგურებს, ხოლო იმ დაწესებულების მფლობელს, სადაც ამგვარი ლიტერატურა აღმოჩნდება, სასამართლოში გადასცემს. ეს მთელი მექანიზმია იმპერიული დიქტატურისა, რომელსაც ხელმძღვანელოს შინაგან საქმეთა მინისტრი [480-1-114]. მაგალითისთვის მოგვყავს ერთი საქმე – 480-1-135. 1873 წლის 11 დეკემბერს თბილისის გუბერნატორი მიმართავს „კავკასიის საცენზურო კომიტეტს, რომ თბილისის სასამართლო პალატის პროკურორს უცნობებია მისთვის შემდეგი ივანოვის ბიბლიოთეკის სამკითხველო დარბაზში ჩხრეკის დროს აღმოჩნდა ზოგიერთი გაყიდვიდან ამოღებული წიგნი, მათ შორისა, ჩერნიშევსკის რომანი „რა ვაკეთოთ?“. საგანგებო დავალებათა მოხელე ვიზგალოვს[1] დაევალა ბიბლიოთეკიდან წიგნის ამოღება და განადგურება. გუბერნატორი კითხულობს, სად უნდა მოხდეს კონფისკაციით ამოღებული წიგნების განადგურება, ადგილზე თუ კომიტეტისადმი დაქვემდებარებულ რაიმე დაწესებულებაში.

კავკასიის საცენზურო კომიტეტს ინტენსიური ურთიერთობა აქვს საბაჟოებთან. აღსანიშნავია ის გარემოებაც, რომ საქართველო ასრულებს ტრანზიტორი ქვეყნის როლს. ამიტომ ტრანზიტით საქართველოს საბაჟოებში შემოსული წიგნები მოწმდება კავკასიის საცენზურო კომიტეტში და შემდეგ იგზავნება დანიშნულებისამებრ რუსეთსა და კავკასიაში. საბაჟოები ყველა სახის ბეჭდურ პროდუქციას (მათ შორის – ნახატებს, ნახაზებს, რუკებს, ნოტების ფურცლებს, სურათებს, მისალოც ბარათებს) აგზავნიან საცენზურო კომიტეტში და სანამ არ მიიღებენ ნებართვას, ამანათი მფლობელთან არ მიაქვთ. ეს ნებართვა კი უმთავრესად დიდი ხნით იგვიანებს, რადგან საცენზურო კომიტეტი ვერ ახერხებს უზღვავი მასალის წაკითხვასა და შემოწმებას, მფლობელები კი საბაჟოებს სთხოვენ პასუხს; თავის მხრივ საბაჟოები თხოვნით მიმართავენ საცენზურო კომიტეტს, რომ ესა და ეს მასალა შეამოწმონ და გადმოუგზავნონ უკან. კანონი შერბილდა უცხო ქვეყნების კონსულებისათვის 1879 წლიდან. მათ ნება დაერთოთ, საცენზურო კონტროლის გარეშე მიეღოთ უცხოეთიდან გამოწერილი ლიტერატურა [480-1-3910].

კავკასიის საცენზურო კომიტეტში წარმოებს ჟურნალი, რომელშიც ზუსტად არის აღრიცხული განსახილველად შემოსული ნაბეჭდი თუ ხელნაწერი წიგნებისა და ნებისმიერი სახის გამოცემების სია. სიას თან ახლავს ამონაწერი, როდის და რომელი ცენზორების თანდასწრებით მოხდა საკითხის განხილვა, ასევე ახლავს რეზოლუციები, რომლებიც იწყება შემდეგი ფრაზებით: „Уведо-

[1] საქმიდან ჩანს, რომ საგანგებო დავალებათა მოხელე ვიზგალოვს ევალება წიგნების ჯიხურების, სტამბებისა და იმ დაწესებულებების კონტროლი, რომლებიც აწარმოებენ და ყიდიან ბეჭდვით პროდუქციას.

мить“, „Обявить“, „Хранить удержанния экземпляры“, „Книги видать“, „возвратить“ და ა.შ., ყველაფერი ბრძანებით კილოში [480-1-45].

იმპერია აკონტროლებს არა მარტო იმას, თუ რა იბეჭდება, არამედ იმასაც, თუ სად იგზავნება და ვინ იბარებს. არაერთ საქმეში [480-1-114] დევს საბუთები, თუ სად არის გაგზავნილი დაბეჭდილი ან საბაჟოდან შემოსული წიგნები და ვინ ჩაიბარა ისინი (მიმღებთა ხელმოწერით).

ნებისმიერ პერიოდულ გამოცემაზე ნებართვას გასცემს საცენზურო კომიტეტი საცენზურო კანონის შესაბამისად, მაგრამ ის აუცილებლად ითვალისწინებს იმპერიის მიზნებსაც, რაც თვალნათლივ გამოჩნდა ბაქოში სომხურ ენაზე ყოველთვიური ჟურნალის – «Аршалуись» / „ცისკარი“ / – გამოცემის თაობაზე ერთერთი ცენზორის მიერ დაწერილ დასკვნაში [480-1-131, საქმე №63]. ცენზორი ყურადღებას ამახვილებს საკითხზე, რომ ბაქოს მხარის კეთილდღეობა დამოკიდებულია რუსეთთან მის შეკავშირებაზე, ამ მხარეში „რუსული ელემენტის“ გავრცელებაზე, მხარის განათლებაზე რუსული ენის დამკვიდრებით. მისი სიტყვებით, ეს ჭეშმარიტება უკვე ცნობილია არა მხოლოდ მაღალი, არამედ საშუალო ფენის დიდი ნაწილისათვის, რომელიც არა მხოლოდ ლაპარაკობს, არამედ წერს კიდეც რუსულად. ადგილობრივთა[1] უფრო მეტად განვითარებისათვის საჭიროა ჟურნალები და გაზეთები ადგილობრივ ენებზეც, მაგრამ ასეთ მკითხველთა და პრესის გამომწერთა რაოდენობა დიდი არ არის, რაც ნათლად ჩანს წაუკითხავი მასალიდან. ზემოთაღნიშნული ჟურნალი, ცენზორის აზრით, „რუსულ ელემენტს“ შეიტანს მხარეში. ის არც იმ ფაქტს უარყოფს, რომ ადგილობრივი პერიოდული გამოცემების გაზრდა მაინცდამაინც სახარბიელო არ არის იმპერიისთვის, ამიტომ მათ თავიანთი ხარჯით უნდა იარსებონ, მაგრამ სასურველია, რომ რედაქტორები იყვნენ „საფუძვლიანად განვითარებულნი“ (რუსულ კულტურასთან ინტეგრირებულნი) და „კეთილგანწყობილნი“ (რა თქმა უნდა, იმპერიისადმი – კომენტარები ჩვენია). ამიერკავკასიის მხარეებში, სადაც ნაკლებად განვითარებულია რუსული ენა, რასაკვირველია, მოიძებნება ადგილობრივი ჟურნალების მკითხველები, მაგრამ იმპერიის მიზანი რუსული ენის გავრცელებაა (და არა ადგილობრივთა ხელშეწყობა – კომენტარი ჩვენია). ცენზორის აზრით, ამ მხრივ (რუსული ენის ათვისების თვალსაზრისით) ადგილობრივები ნამდვილად ვითარდებიან, მაგრამ მაინც გონებრივად ჩამორჩენილნი არიან. მშობლიურ ენებზე გამოცემული ჟურნალებიც სწორედ მათი განვითარებისთვის იქმნება. მაგრამ ასეთ საქმეში საჭიროა სიფრთხილეც: პროვინციებში განათლების დაბალი მაჩვენებლის გამო მასობრივ ადგილობრივ

[1] საცენზურო კომიტეტის სხვადასხვა ცირკულარში კავკასიის ადგილობრივი მოსახლეობა (მათ შორის – ქართველები) ყოველთვის ტუზემცებად მოიხსენიება.

გამოცემებს უფრო მეტი ზიანის მოტანა შეუძლია, ვიდრე თბილისში. თბილისი გუბერნიის ცენტრია; აქაურ რედაქტორთა გონებრივი და მორალური ღირსებები გაცილებით მეტია; ცენტრში ადვილია კონტროლიც. სხვა ადგილობრივ გამოცემათა მიმართ (პროვინციებში) კი ცენზორი გაცილებით ყურადღებიანი და მკაცრი უნდა იყოს. ადვილი მისახვედრია, რომ „კეთილგანწყობილება“ ნიშნავს მორჩილებას, რომელსაც, გონიერებასთან ერთად, იჩენს თბილისში გამოსული პრესის რედაქტორთა უმრავლესობა, რადგან მათი მიზანი ჟურნალის გადარჩენაა დახურვისაგან (კომენტარი ჩვენია). საცენზურო კომიტეტი რედაქტორებს იმპერიისადმი „სანდოობით“ ამოწმებდა. ნებისმიერი ტიპის გამოცემის რედაქტორის დანიშვნა ან შეცვლა საცენზურო კომიტეტის პრეროგატივა იყო. ჟურნალ-გაზეთების რედაქტორობის მსურველთა განცხადებები არაერთხელ მოწმდებოდა, რის გამოც მათ ხანგრძლივი ლოდინი უწევდათ.

უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ კავკასიის საცენზურო კომიტეტში ბეჭდვითი სიტყვის გარდა, განიხილებოდა სასწავლო პროგრამებიც, რადგან სწორედ ეს პროგრამები ედებოდა საფუძვლად სახელმძღვანელოების შექმნას. 480-1-62 საქმის დოკუმენტების მიხედვით, კავკასიის სასწავლო ოლქის მზრუნველს კავკასიის საცენზურო კომიტეტში შემოაქვს განსახილველად ხაზვის, ხატვისა და სუფთა წერის პროგრამები (1870 წ. 20 მარტი). ცარიზმის რუსიფიკატორული პოზიცია განსაუთრებით თვალსაჩინოდ ჩანს საგანმანათლებლო დაწესებულებში. ქართულ ენას დაწყებით კლასებში უმნიშვნელო საათები ეთმობოდა, რუსულ ენას კი გაბატონებული პოზიცია ეკავა. უკიდურესად მძიმე იყო იმ პატარა ბავშვების მდგომარეობა, რომლებიც გიმნაზიაში იწყებდნენ სწავლას და რუსული არ ესმოდათ. იმპერიის მსახურები საცენზურო კომიტეტის დახმარებით ცდილობდნენ, რომ მეგრელები, სვანები და აჭარლები ცალკე ეროვნებად გამოეცხადებინათ, მათთვის ცალკე შეექმნათ ანბანები.

თავდაპირველად კავკასიის საცენზურო კომიტეტში არსებობდა ორი შტატი (დასავლური და აღმოსავლური ენების ცენზორებისა), რელიგიურ მასალას უგზავნიდნენ შესაბამისი რელიგიის უმაღლეს საღვთისმსახურო პირს და მისგან იღებდნენ დასკვნას მასალის ვარგისიანობის შესახებ. რადგან ქართულ მართლმადიდებლურ ეკლესიას რუსი ეროვნების ეგზარხოსი განაგებდა, რომელმაც ქართული არ იცოდა, ქართულენოვანი რელიგიური მასალის შესამოწმებლად მიმართავდნენ სასულიერო სემინარიას, რომელსაც ამ საქმისთვის გამოყოფილი ჰყავდა სემინარიის მასწავლებელი. ძირითადად გვხვდება სასულიერო მოღვაწის – გიორგი ხელიძის – რეცენზიები. აღსანიშნავია, რომ ქართველ მართლმადიდებლებს ის ფაქტი, რომ მათი რელიგიური საკითხების გადაწყვეტა ეროვნებით რუს ეგზარხოსს ევალებოდა, სხვა ერებთან შედარებით დაჩაგრულ მდგომარეობაში აყენებდა. ამის შესახებ არაერთხელ გამოუთ-

ქვამთ წუხილი ქართულ პუბლიცისტიკაში. ქართველ და სხვა ეროვნების ხალხთა არათანაბარი პირობები სასულიერო საკითხში ნათლად წარმოჩნდება 480-ე ფონდის მასალებიდანაც. 480-1-174 საქმის მიხედვით, სრულიად სომხეთის კათალიკოს-პატრიარქს ეძლევა სომხურ ენაზე სასულიერი წიგნების ბეჭდვის უფლება: კავკასიის საცენზურო კომიტეტი მიმართავს კავკასიის მეფისნაცვლის მთავარი სამმართველოს უფროსს სომხეთის კათალიკოს-პატრიარქის თხოვნის შესახებ. ეს უკანასკნელი კავკასიის საცენზურო კომიტეტს სთხოვს ნებართვას, რომ სომხურ ენაზე წიგნების გამოცემას თავად გაუწიოს ზედამხედველობა. ის აღნიშნავს, რომ მსგავსი სახის ნებართვა მას მინიჭებული აქვს მთავარმართებლისაგან ეჩმიაძინის სტამბაში ჟურნალ „არარატის“ გამოცემაზე. ეს ჟურნალი გამოდის 1868 წლიდან პატრიარქის პასუხისმგებლობით, საცენზურო კომიტეტის შემოწმების გარეშე. მეფისნაცვლის კანცელარიის მთავარი სამმართველოს უფროსს, ბარონ ნიკოლაის, მიზანშეწონილად მიაჩნია სომხური რელიგიური ლიტერატურის შემოწმების მთლიანად ჩამოშორება კავკასიის საცენზურო კომიტეტის საქმიანობიდან და სომხეთის კათალიკოს-პატრიარქისთვის ჩაბარება. მსგავსი უფლებები ჰქონდათ სხვა რელიგიის (კათოლიკური, მაჰმადიანური) მსახურებსაც, ქართული ეკლესია კი აღარ არსებობდა სწორედ მართლმადიდებლობის გამო.

სასულიერო სემინარიებიც მთლიანად ეგზარხოსებს ემორჩილებოდა. ჩვენ ხელთ გვაქვს უამრავი მასალა, საიდანაც ნათლად ჩანს, თუ რა უმძიმეს მდგომარეობაში იყვნენ ქართველი სემინარიელები. ეგზარხოსმა პავლემ აკრძალა თბილისის სემინარიებში ქართული საერო და სასულიერო ლიტერატურის სწავლება. იაკობ გოგებაშვილი მასზე წერდა: „ეგზარხოსმა პავლემ ისე ცხადად გამოავლინა თავის ტომობრივი ერთგულება, რომ ქართველ საზოგადოებაში საყოველთაო განცვიფრება და გულისწყრომა გამოიწვიაო“ (გოგებაშვილი 1952: 455). საქართველოს სხვადასხვა რეგიონში, პროვინციებში, სადაც არ ესმოდათ რუსული ენა, წირვა-ლოცვა რუსულად მიმდინარეობდა. ქართველი მღვდლების თხოვნას, რომ წირვა ქართულ ენაზე ჩატარებულიყო დიდ საეკლესიო დღესასწაულებზე მაინც, ეგზარხოსები და საცენზურო კომიტეტი უარყოფითად პასუხობდა.

მოგვიანებით საცენზურო კომიტეტში შტატები გაიზარდა: იყვნენ უფროსი და უმცროსი ცენზორები, აგრეთვე – საცენზუროდ მოწვეული მასწავლებლები; გამოიყო ცალკე მიმართულებებიც: სამედიცინო, ფარმაცევტული, სამხედრო, თეატრალური და ა. შ. იქმნებოდა ცირკულარები საპარიკმახეროებისთვისაც კი[1]. მკაცრი ცენზურა არსებობდა სამხედრო საქმეში (არ შეიძლე-

[1] ერთი პერიოდი კაცებისათვის წვერ-ულვაშის გაპარსვაც იკრძალებოდა.

ბოდა სამხედრო ნაწილების გადაადგილების შესახებ ცნობების მიწოდება, გარდა მთავრობის ოფიციალური განცხადებებისა)[1], სამედიცინო სფეროშიც (ექიმის განცხადებას თან უნდა დართვოდა მისი განათლების დამადასტურებელი დოკუმენტი)[2], სამხატვრო და სამუსიკო ხელოვნებაშიც[3]. შინაგან საქმეთა სამინისტრომ მიიღო დადგენილება გამოფენის მოწყობის წესების შესახებ (№1234), რომელიც ბეჭდვითი საქმის მთავარმა სამმართველომ 1885 წლის 9 აპრილს გადაუგზავნა გუბერნიის ხელმძღვანელებს. დადგენილების მიხედვით: 1) გამოფენის საჯარო მოწყობის ნებართვა უნდა გასცეს ადგილობრივმა მთავრობამ: ე.ი. გენერალ-გუბერნატორმა, გუბერნატორმა, ქალაქისა თუ სამხარეო მმართველობამ (რომელსაც მიეკუთვნება ადგილი, სადაც გამოფენა უნდა ჩატარდეს); 2) სწორად და მკაცრად შეფასდეს საჯაროდ გამოსატანი ნამუშევრები; გამოფენათა ორგანიზატორებმა აუცილებელია წინასწარ გადაუგზავნონ მთავრობას გამოსაფენი ნამუშევრების მიმოხილა. 3) თუ საგამოფენო ექსპონატებში აღმოჩნდება ისეთი ნამუშევარი, რომელიც მიჩნეულია მავნებლურად, მასში ასახული ტენდენციებიდან გამომდინარე, მაშინ ასეთი ნამუშევარი გამოფენის გახსნამდე უნდა იქნას ამოღებული და „მოშორებული დამთვალიერებლისგან“; 4) გამოფენათა წინასწარი მიმოხილა უნდა მოამზადონ ცენზორებმა (480-1-682).

აკრძალული იყო სასულიერო სასწავლებლების მდგომარეობაზე სტატიის გამოქვეყნება, აგრეთვე – ამა თუ იმ კუთხეში ხალხის მძიმე ეკონომიკურ ყოფასა[4] და ჩაგვრაზე[1], სასამართლოს არაკანონიერ გადაწყვეტილებებზე, რე-

---

[1] იხ. საქართველოს ეროვნული არქივი, 480-ე ფონდის მასალები: 480-1-262.

[2] 1885 წ. ბეჭდვითი საქმის მთავარი სამმართველო მიმართავს გუბერნიების ხელმძღვანელებს, თუ როგორი ფორმა უნდა ჰქონდეს გაზეთებში სამედიცინო სახის განცხადებებს. სამედიცინო საბჭომ საჭიროდ მიიჩნია შემდეგი: ა) განცხადების გამომქვეყნებელმა ექიმებმა უნდა მიუთითონ გვარი, სპეციალობა, სწავლების ხარისხი, მისამართი და ავადმყოფების მიღების საათები. ბ) მკურნალობის ნებისმიერი სახით ქება აკრძალულია. გ) სტამბებს ეკრძალებათ ზემოთწარმოდგენილი ტიპის განცხადებების დაბეჭდვა ადგილობრივი სამედიცინო სამმართველოს ნებართვის გარეშე. სამედიცინო საბჭოს ეს დადგენილება დამტკიცებულია შინაგან საქმეთა სამინისტროს მიერ [480-1-682].

[3] 1985 წელს აიკრძალა პირველი ხარისხის აკადემიის პენსიონერი მხატვრის, გორსკის, ნახატის – „კუდეიარის მესამე გამოცდა“ (ივანე მრისხანეს დრო) – სამხატვრო აკადემიისა და სხვა გამოფენებზე ჩვენება, აიკრძალა მისი ასლის გავრცელებაც [480-1-682].

[4] 1874 წლის 11 იანვარს შინაგან საქმეთა სამინისტრომ მიმართა გუბერნატორებს, რომ არ დაეშვათ გამოსაქვეყნებლად ისეთი სტატიები, რომლებშიც საუბარი იქნებოდა გუბერნიებში მოუსავლიანობისა და შიმშილის შესახებ [480-1-178]. 1899 წლის 12 აპრილის დოკუმენტით (საქმე №5084) პრესაში არ შეიძლება აისახოს ინფორმაცია ხოლერისა და შავი ჭირის ეპიდემიის შესახებ [480-1-1556]. დაუშვებელია გამოქვეყნდეს მასალები ციხეებში არსებულ გაუსაძლის მდგომარეობაზე, იქ გავრცელებულ სნეულებებზე.

ვოლუციურ[2] ან სხვა სახის მღელვარებებზე უნივერსიტეტებსა და უმაღლეს დაწესებულებებში[3], ეროვნებათშორის კონფლიქტზე[4], თავისუფალ სექსუალურ თემებზე[5], სუიციდზე [480-1-1425] წერა. იმპერატორის ოჯახის წევრებზე და იმპერიის ფარგლებში მათ გადაადგილებაზე ინფორმაციის მიწოდება არ შეიძლებოდა საიმპერატორო კარის მინისტრის ხელახალი ნებართვის გარეშე [480-1-152]. ერთ-ერთ საქმეში [480-1-1556, საქმე №2748] წარმოდგენილია სია იმ პირებისა, თუ ვინ შეიძლება ჩაითვალოს რუსეთის სამეფო კარის წევრებად. თანამდებობის პირის შეურაცხყოფისათვის ისჯებოდა პირდაპირ გაზეთის რედაქტორი საცენზურო კომიტეტის წესდების 68-ე მუხლით [480-1-674]; 1896 წლის 9 ივლისიდან ადგილობრივ პერიოდულ პრესაში იკრძალება სახელმწი-

---

[1] შინაგან საქმეთა სამინისტრო კრძალავს არა მხოლოდ მსჯელობას, არამედ ყოველგვარ ცნობებსაც გლეხთა ბატონყმობისაგან განთავისუფლების 25 წლისთავთან დაკავშირებით [480-1-682]. 480-1-1992 საქმეში დევს სეფისპირელის სტატია „ხმა გურიიდან, რომელშიც აღწერილია გურული გლეხის გაჭირვებული ცხოვრება და შედარებულია ინგლისელი მშრომელის ცხოვრებასთან. სტატია დაბეჭდილია „ივერიაში“ 1905 წელს, რის გამოც რედაქტორს გაფრთხილება მიეცა.

[2] იკრძალება მარქსის „ეკონომიკური სწავლება“ (Экономические ученье), აგრეთვე მარქსის ბიოგრაფიის დაბეჭდვაც [480-1-1316]; კავკასიის მეფისნაცვლის მთავარი სამმართველო პასუხს სთხოვს კსკ-ს იმის თაობაზე, თუ რატომ გასცა უფლება «თბილისის უწყებანის“ 67-ე ნომერში ამერიკულ გაზეთ „ნიუ-ორკის“ „მაცნედან“ გადმოთარგმნილი სტატიის დაბეჭდვისა [480-1-182]. იკრძალება რევოლუციური შინაარსის ბროშურები [480-1-268, საქმე №2119]; ნიკო ნიკოლაძის საქმე სასამართლოშია გადაცემული 1879 წლის გაზეთ „ობზორში“ (№350) ორი სტატიის გამო, რომლებშიც სახელმწიფო გადატრიალებაზეა საუბარი.

[3] იხ. საქართველოს ეროვნული არქივი, 480-ე ფონდის მასალები: [480-1-157], [480-1-1556, საქმე № 2036, 1899წ. 18 მარტი]. ბიბლიოთეკებიდან ამოღებულ უნდა იქნას წიგნი სათაურით „Марсельцы», რომელიც წარმოადგენს საფრანგეთის რევოლუციის დროების ამსახველ მოთხრობას (1903 წ.) [480-1-1997].

[4] კავკასიის საცენზურო კომიტეტი კრძალავდა ებრაულ თემატიკაზე შექმნილ ნაწარმოებებს ეროვნებათშორისი კონფლიქტის თავიდან აცილების მიზნით, სინამდვილეში თავად უწყობდა ხელს ამ კონფლიქტს, რაც კარგად გამოჩნდა 480-ე ფონდის მასალებში [480-1-32), (480-1-136], [480-1-1694], [480-1-1696]; იკრძალება „მალარასიულ დიალექტზე“ მხატვრული ნაწარმოებებისა და თარგმანის დაბეჭდვა მთელი იმპერიის ფარგლებში [480-1-268, საქმე 3570, 1876 წ. 23 ივნისი]; 1885 წელს კსკ-ში განსახილველად შესულ გეორგრაფიის სახელმძღვანელოდან ამოღებულია სიტყვები – „საქართველო“ და „ქართველები“. მის მაგივრად მითითებულია „ტფილისის გუბერნია“ და იმერეთი [480-1–684].

[5] შინაგან საქმეთა სამინისტრომ აკრძალა მოსკოვის საცენზურო კომიტეტის მიერ ნებადართული და უკვე დაბეჭდილი ლ. მარტინოს (ფრანგულიდან ჟარნოვსკის მიერ ნათარგმნი) ბროშურის – „ონანიზნი, საფიზმი და სოდომია ქალებში“ – საჯაროდ გავრცელება [480-1-682].

ფო პირთა დანიშვნებისა და მათი გადაადგილების შესახებ ნებისმიერი ინფორმაციის ბეჭდვა [480-1-1617].

ასეთი სახის აკრძალვები იმდენია, რომ ყველას ჩამოთვლა შეუძლებელია, მაგრამ ერთი რამ დანამდვილებით გვინდა აღვნიშნოთ, ყველაზე მკაცრად და დაკვირვებით ცენზურა მხატვრულ სიტყვას აკონტროლდებოდა.

აღსანიშნავია, რომ 1848 წლიდან 60-70-იან წლებამდე კავკასიის საცენზურო კომიტეტის არქივში შენახული მხატვრული სიტყვის მასალები ძალიან მცირეა, ძირითადად კომიტეტის დოკუმენტებია, მათ შორის ნებართვები ან აკრძალვები, საბაჟოდან შემოსული მასალის აღრიცხვები. 70-იანი წლებიდან კი, პრესისა და თეატრის გააქტიურებასთან ერთად, არქივში შემონახულია განსახილველად შემოსული მასალების პირები. განსაკუთრებული აღმავლობით გამოირჩევა 80-90-იანი წლები, შემოდის უამრავი შუამდგომლობა ამა თუ იმ გაზეთის გახსნისა, თავად ავტორებს შემოაქვთ თეატრალურ ცენზურაში თავიანთი თუ სხვისი ხელით 3 ეგზემპლიარად გადაწერილი პიესები ნებართვის მისაღებად; შემონახულია მთელი რიგი გაზეთებიდან ამოღებული მასალა.

თეატრალური ცენზურა ეფუძნება 1865 წლის 6 აპრილს სახელმწიფო სათათბიროს მიერ მიღებულ საცენზურო კანონს დრამატურგიული ნაწარმოებების შესახებ, რომლის მიხედვითაც [480-1-31]: 1) თეატრში დასადგმელად გამიზნული ყველა დრამატურგიული ნაწარმოები (თუნდაც უკვე დადგმული მოსკოვისა და პეტერბურგის თეატრის სცენებზე)[1] უნდა გადაიგზავნოს გადასასინჯად ბეჭდვითი საქმის მთავარ სამართველოში; 2) ადგილობრივმა პოლიციამ არ უნდა დაუშვას დასადგმელად ისეთი პიესები, რომლებიც, თუმცა იყო დაბეჭდილი სხვადასხვა პერიოდულ გამოცემაში, მაგრამ არ იყო წარმოდგენილი სცენაზე დადგმისათვის ნებართვის მისაღებად; 3) ყველა აფიშა და განცხადება დაბეჭდვისთანავე უნდა გადაიგზავნოს ბეჭდვითი საქმის მთავარ სამმართველოში; 4) ცენზურის მიერ შემოწმებული პიესების დადგმა უნდა მოხდეს აუცილებლად საცენზურო ეგზემპლიარების მიხედვით თეატრის მფლობელის პირადი პასუხისმგებლობით; 5) პიესებიდან, ბალეტებიდან და პანტომიმებიდან შესრულებული ლიბრეტო, ტექსტები და კუპლეტები, რომლებსაც შეასრულებენ როგორც გარეუბნებში, ასევე შიგ ქალაქში გამართულ დღესასწაულებზე, წინასწარ უნდა წარმოადგინონ დრამატურგიული ნაწარმოებების

[1] მოსკოვისა და პეტერბურგის სამეფო თეატრებში უკვე დადგმული სპექტაკლების დადგმის უფლება არა აქვთ პროვინციის ადგილობრივ თეატრებს ხელახალი ცენზურის გავლის გარეშე.

ცენზურაში განსახილველად; 6) პოლიციის მოვალეობაა, თვალყური ადევნოს მათ ზუსტ შესრულებას და არ დაუშვას „ცინიკური ხრიკები“ წარმოდგენის დროს.

1865 წლის 6 აპრილის (თავი V, გვ. 31) საცენზურო კანონის მიხედვით [480-1-262]: 1. დრამატურგიული თხზულებები ნებადართულია თეატრებში დასადგმელად მხოლოდ სპეციალური დრამატურგიული ცენზურის მუშაკთა ნებართვით. ნებართვის გარეშე სცენაზე რაიმეს დადგმა არ შეიძლება; 2. კანონი დრამატურგიული ნაწარმოებების შესახებ არ უშვებს არანაირ გამონაკლისს კლუბებისათვის, რადგანაც დედაქალაქებისა თუ პროვინციების საზოგადოებრივ თავყრილობებზე გაცილებით მეტი მაყურებელი იყრის თავს, ვიდრე თეატრში. ამიტომ პიესათა დადგმა ასეთ ადგილებში დრამატურგიული ცენზურის გარეშე დაუშვებელია; 3. კლუბებსა და საზოგადოებრივ ადგილებში სპექტაკლის დადგმა უნდა ითვალისწინებდეს სამ პირობას: ა) კლუბებსა და თავშეყრის ადგილებში სპექტაკლის დასადგმელად ორგანიზატორებმა უნდა გამოითხოვონ ნებართვა ადგილობრივი პოლიციისგან; ბ) კლუბებისა და თავყრილობათა სცენებზე არაფრით არ შეიძლება იმ პიესათა დადგმა, რომლებიც ნებადართული არ არის დრამატურგიული ცენზურის მიერ; არ შეიძლება გადახვევა ცენზურის მიერ დადგენილი ტექსტიდან; გ) ბეჭდვითი საქმის მთავარი სამმართველოს ან სასწავლო ოლქის რწმუნებულის ხელახალი ნებართვის გარეშე აკრძალულია სცენაზე დაბეჭდილი ან ადრე ნებადართული მოთხრობების, ლექსების, კუპლეტებისა და ა.შ. მხატვრული კითხვა; დ) ყოველ სპექტაკლზე პოლიციისთვის გამოყოფილი უნდა იყოს სავარძელი, რათა მას შეეძლოს სცენის თვალყურისდევნება. ე) ბეჭდვითი საქმის მთავარ სამმართველოს დროულად უნდა გაეგზავნოს იმ პიესათა აფიშები, რომლებიც კლუბების სცენაზე უნდა დაიდგას. 4. ნებისმიერი დარღვევის შემთხვევაში პოლიციამ საქმე უნდა აღძრას სასამართლოში. 5. სტამბებს ევალებათ, რომ აფიშებზე აუცილებლად იყოს მიწერილი (დაბეჭდილი) მათი თანმიმდევრული ნომრები. პოლიციის ხელმძღვანელებმა დაბეჭდვისთანავე დაუყოვნებლივ უნდა წარადგინონ აფიშები მთავარ სამმართველოში, თანმხლები საბუთების გარეშე, მხოლოდ წარწერით კონვერტებზე: „ამა და ამ პოლიცმეისტერისგან ან პოლიციის ოფიცრისაგან აფიშა №...“, კონვერტზე მითითებული ნომერი და აფიშის ნომერი უნდა ემთხვეოდეს ერთმანეთს (ამ ნომრებით მთავარი სამმართველო აღმოაჩენდა არალეგალურად დაბეჭდილ აფიშებს).

როგორც ვხედავთ, ცენზურა მკაცრს კონტროლს აწესებს სცენაზე, რადგან კარგად იცის, რომ სცენიდან გაჟღერებული სიტყვა გაცილებით სწრაფად და ეფექტურად მოქმედებს მაყურებელზე, იწვევს მის დაუფარავ რეაქციას.

1869 წლის 11 დეკემბერს კავკასიის საცენზურო კომიტეტში კავკასიის მეფისნაცვლის მთავარი სამმართველოს კანცელარიიდან შემოდის წერილი

დრამატული ნაწარმოებების სიების შესახებ. წერილი საინტერესოა იმ თვალსაზრისით, რომ წარმოაჩენს ბიუროკრატიული რეჟიმის მთელ სირთულეს, რაც მდგომარეობს შემდეგში: საცენზურო კომიტეტი თავად უგზავნის მთავარ სამმართველოს შემოწმებულ მასალას თავისი კომენტარებით, მთავარი სამმართველო კი წყვეტს, რა უნდა იყოს დადგმული, რა – არა, და რა არის დასაშვები შემდგომში დასადგმელად, რა თქმა უნდა, თუ ავტორი მასში ცენზურის მიერ მითითებულ შესწორებებს შეიტანს. ამის შემდეგ მეფისნაცვლის სამმართველო ადგენს სიებს და კვლავ საცენზურო კომიტეტს უგზავნის, რათა ამ უკანასკნელმა გადააგზავნოს თეატრის მფლობელებთან და პოლიციის განყოფილებებში [480-1-32].

ჩვენ განსაკუთრებით დაგვაინტერესა ცენზურის მიერ აკრძალულმა მასალამ, რომელშიც შედის მხატვრული და პუბლიცისტური სიტყვის საუკეთესო ნიმუშები. გვინდა აქვე გავაანალიზოთ ის აქცენტები, რომელთაც განსაკუთრებით უფრთხოდა ცარიზმი. კავკასიის საცენზურო კომიტეტში წლებისა და პერიოდული გამოცემების მიხედვით XIX საუკუნის 80-იანი წლებიდან ერთადაა თავმოყრილი აკრძალული თხზულებები, როგორც მხატვრული, ასევე პუბლიცისტური. ერთ-ერთ საქმეში [480-1-718] დევს გაზეთ „თეატრის“ აკრძალული სტატიები – „Со статьями для газеты „Театрь» запрещенными цензурою для напечатания и отправляемым на предварительное заключение духовной цензуры, попечителя учебнаго округа и.о.р. 29 Января, 1886 г.“ ამ საქმეში შედის უცნობი ავტორის („კლდე-კანელის“ ფსევდონიმით) ორი ლექსი – „ვპოვე ტაძარი“ და „ღმრთის-შობელს“, რომლებიც ვფიქრობთ, რომ ნ. ბარათაშვილის მიბაძვას წარმოადგენს[1]. ასევე აკრძალულია ბაჩანა რაზიკაშვილის „სიმღერა“ (მისი მეორე ვარიანტიც „ხელოვნური პოეზია“), ვაჟა-ფშაველას „სიმღერა“ („დაე აყროლდეს სოფელი“), კორესპონდენციები სასულიერო სემინარიასა და ბანკზე, სტატია თეატრზე. ამ უკანასკნელში გაჟღერებულია აზრი, რომ პოლიცმეისტერი ხელს უშლის უკვე დადგმული სპექტაკლების ხელმეორედ წარმოდგენას სცენაზე, რის გამოც აღორძინებული თეატრი მთავარმართებელს მიმართავს თხოვნით. სტატიაში აღნიშნულია, რომ ქართული თეატრის ალფაბეტური სია 80 პიესას მოიცავს მაშინ, როდესაც 200 პიესა არსებობს. ისინი არ არის შეტანილი სიაში და, რაც შეტანილია, ისიც ორფოგრაფიული შეცდომებითა და ავტორთა არასწორი მითითებით. სტატიების აკრძალვის მიზეზი

[1] ლექსთა ავტორის შესახებ არსებობს სხვა აზრიც, გამოთქმული გოჩა კუჭუხიძის მიერ. იხ. გ. კუჭუხიძის სტატია «ვინ იმალება კლდე-კანელის ფსევდონიმის მიღმა“, *ჟურ. „განთიადი“; 3-4; 2024., გვ. 172-181.*

ერთი მხრივ გასაგებია, რადგან სემინარიის ამბების გაშუქება იკრძალება, ბანკსა და თეატრზე დაწერილ სტატიებშიც უკმაყოფილებაა გამოხატული მთავრობის მიმართ, რაც შეეხება მხატვრულ ტექსტებს, მათში არაფერია ისეთი, რომ აკრძალვას ექვემდებარებოდეს. კლდე-კანელის პირველ ლექსში „ვპოვე ტაძარი“ გამოთქმულია დიდი პესიმიზმი ცხოვრების ამაოებისა და რწმენის დაკარგვის გამო – წმინდა ტაძარი „მგესლავთა“ თავშესაფრად არის ქცეული; იგივე ტენდენცია იკვეთება ლექსში „ღმრთის-შობელს“, *„შავთა დროთ ლტოლვამ შემუსრა და შესვარა“*, *„მოსრა რწმენა“*; ვაჟა-ფშაველას ლექსში „დაე აყროლდეს სოფელი“ სატრფოს სიკვდილზე და მცონარის (გველის) მიერ მისი ლამაზი სხეულის განადგურებაზეა საუბარი. ჩანს, ცენზორს ასეთი რელიგიური პესიმიზმი გამოსაქვეყნებლად არასასურველად მიუჩნევია და ამიტომაც გადაუგზავნია სასულიერო ცენზურისათვის. გარდა ამისა, ცენზორები ნებისმიერ პესიმისტურ განწყობილებაში ხედავენ საქართველოს დამოუკიდებლობით გამოწვეულ სევდა-მწუხარებას და მხატვრული ტექსტის ალეგორიულობას (რისი მაგალითიც უნდა იყოს ბაჩანას „სიმღერა“ („ვინა თქვა საქართველოზე“). ფრაზები – „ხელნი მოვკიდოთ აბჯარსა“, „წავიდეთ მტერზე რისხვითა“, „დაე, სულ გავწყდეთ ნუგეშისთ“ – ცენზურამ იმპერიისათვის სახიფათოდ ჩათვალა). ცენზურის სიფრთხილის გამო ზარალდებოდა ქართველ მწერალთა როგორც საუკეთესო, ასევე მხატვრულად ნაკლებად ღირებული ნაწარმოებები.

480-1-1669 საქმეში, რომელიც წარმოადგენს ივანე ხახუტაშვილის ლექსების გამოცემას ზ. ჭიჭინაძის მიერ (1900 წ.), ცენზორის მიერ გადაშლილია პატრიოტული შინაარსის ლექსები. 480-1-664; 480-1-1340 მასალებში შესული ლექსებიდან ამოღებულია პატრიოტული შინაარსის სტროფები ან მთლიანად აკრძალულია[1].

„ცნობის ფურცელში“ (1901 წ.), მართალია, მხატვრული შემოქმედება არ იბეჭდება, მაგრამ აკრძალულია მთელი რიგი პუბლიცისტური სტატიები. ესენია: 1„კლასთა ბრძოლა“ – ავტორი არ აწერია (მიმოხილულია მსოფლიოს ამბები); 2. სატირული სტატია უსათაუროდ თავადაზნაურობის წარმომადგენლებზე; 3. უსათაურო კორესპონდენცია ბაქოს ნავთობის მოპოვებაზე, მუშათა ინტერესების გაუთვალისწინებლობაზე, მათ ჩაგვრაზე; 4. „გურია“ – ავტორი ი. ანტონაშვილი (შეეხება გლეხის ჩაგვრაზე მიწის გადასახადის გამო); 5. კორესპონდენცია ოზურგეთის ქალაქის თავის არჩევაზე, დარღვევებზე არჩევნების დროს; 6. მუშათა უკმაყოფილება განჯაში ხელფასის გაუცემლობის გამო; 7. თბილისის საკრებულოს გადაწყვეტილება არჩევნების ჩატარების წესების შესახებ; 8. ინფორმაცია ტყვიით მოკლული კადეტთა კორპუსის მასწავლებლის შესა-

[1] აკრძალულია დუტუ მეგრელის ლექსი „გმირი დედა“

ხებ; 9. სამრევლო სკოლების გაუქმების შესახებ იმერეთ-გურია-სამეგრელოს რეგიონში (წერილი ქუთაისიდან. ხელს აწერს ნინი.); 10. სტატია რომში მუშათა საპირველმაისო მოძრაობაზე; 11. საინფორმაციო წერილი ქუთაისის თავად-აზნაურთა კრებაზე; 12. სტატია იმის შესახებ, რომ კავკასიის პრესა დუმს სწავლების პროცესის უმაქნისობაზე; 13. „პროვინცია“, ავტორი მიხ. გაჩეჩილაძე. მასში აღწერილია არეულობა ქუთაისის თეატრში, პოლიციის მიერ ხალხის დაშლის მცდელობა; 14. ფოთის ნავსადგურის ამბები. ნიკოლაძე დიდი მთავრის სადღეგრძელოს სვამს; 15. სწავლა-განათლების რეფორმის გამო. ქართული საზოგადოება მხილებულია გაუბედაობაში, თავისი ინტერესების უგულებელყოფაში; 16. „ჩვენი შინაური საქმეები“ (ოზურგეთის თვითმმართველობის შესახებ); 17. ადელხანოვის ქარხნის მუშის, მიხეილ ოქრუაშვილის, ცემა ყაზახების მიერ (უსამართლობაზე არ იყო რეაგირება); 18. მუშათა საზოგადოებების მიერ სამედიატორო სასამართლოსადმი მიმართვა; 19. ქუთათური საქმეები. იმერეთის თავადაზნაურთა წინამძღოლის არჩევა (აირჩიეს თავ. ლორთქიფანიძე). პროტესტი მისი არჩევის გამო; 20. ოსმალეთში მცხოვრებ სომეხთა ჩაგვრის შესახებ; 21. არჩილ ჯორჯაძე – „ეროვნული დემოკრატიზმი“; 22. ირონია რუსებზე (ავტორი არ არის მიწერილი, არც სათაური); 23. უსათაურო სტატია, რომელშიც დაფიქსირებულია რუსული პრესის მიერ აღიარებული საქართველოს ანექსიის ფაქტი და რუსთა მიერ ქართველთა წყენინების მაგალითები; 24. „გრუზინის“ დადანაშაულება იმ აზრის გამო, რომ რუსეთმა ქართველებს თავისუფლება წაართვეს; 25. ცნობა დიდი მთავრების ბორჯომიდან პეტერბურგში გამგზავრების შესახებ; 26. სტატია პაპის მკვლელობის მცდელობაზე; 27. ინფორმაცია დიდი მთავრინა ელენე ვლადიმირის ასულის ბორჯომიდან თბილისში გამგზავრებისა და თბილისში მისი საქმიანობის შესახებ; 28. მსოფლიო აჯანყებების ამბები – პორტუგალია, ესპანეთი; 29. თანამდებობის პირთა (თანამდებობებზე) გადაადგილების შესახებ; 30. მუშების გაფიცვის შესახებ საზღვარგარეთ, მუშათა შრომის დაუცველობა; 31. შემწეობა სოფიო ჯანდიერის დასახმარებლად; 32. აკრძალულია ნახატი (შესრულებული ფანქრით, გრაფიკა). О. Ш-ТЬ სავარაუდოდ ავტორის ინიციალებია; 33. ამერიკის პრეზიდენტის მკვლელის დახვრეტის ამბავი; 34. შიმშილი სიღნაღის მაზრაში. ავტორი ტრიფონ ჯამოპოვი (გვარი ზუსტად არ იკითხება). სტატიაში შედის შეგონება, რომ „ეს ჭუჭყიანი ხალხი ჩვენი გამომკვებია, მისი ესრეთი გაჭირვება ჩვენი გაჭირვებაცაა და მწუხარებაც“; 35. ლექსები ბუდაზე (მერეჟკოვსკიდან), ხელს აწერს „ოსიკო“; 36. ქუთაისში შავი ჭირის წინააღმდეგ ზომების მიღება; 37. ჩხუბი განათლებულ საზოგადოებაში ქეიფის დროს ერთი და იმავე კაცის სადღეგრძელოს მრავალჯერ შესმის გამო და ა.შ.

ჩვენ სრულად წარმოვადგინეთ გაზეთ „ცნობის ფურცლის“ 1901 წლის აკრძალული სტატიების თემატიკა. სტატიის დასაწყისში ჩამოთვლილი აკრძალვებიდან გამომდინარე, ნათელია, რატომაც არ იბეჭდება ისინი, მაგრამ დასანანია, რომ მათ შორის გვხვდება ისეთი მნიშვნელოვანი პუბლიკაციები, როგორებიცაა არჩილ ჯორჯაძის სტატია – „ეროვნული დემოკრატიზმი“; უსათაურო წერილი რუსული პრესის მიერ აღიარებული საქართველოს ანექსიის ფაქტის შესახებ და ინფორმაცია სათაურით „პროვინცია“. ეს სტატიები უაღრესად მნიშვნელოვანია სხვადასხვა კუთხით. არჩილ ჯორჯაძის სტატიაში წარმოჩნდება ღრმა ფისოფიური მსჯელობა და ეროვნული ტენდენციები, რადგან პირდაპირ ისმება საკითხი – რაში მდგომარეობს ეროვნული დემოკრატიზმის განსხვავება ბურჟუაზიული და სოციალური დემოკრატიზმისაგან, რა ქმნის მის განსაკუთრებულ ხასიათს, რა პირობებში და რა ნიადაგზე აღმოცენდა იგი? მეორე სტატია მნიშვნელოვანია ისტორიული თვალსაზრისით. მასში დაფიქსირდა რუსთა მიერ საქართველოს ანექსიის აღიარების ფაქტი, რომელსაც დღემდე უარყოფს რუსეთის მთავრობა. მესამე სტატიაში, მართალია, მშრალი ფაქტებია მოყვანილი პოლიციის მიერ ქუთაისის თეატრის მაყურებელთა დარბევისა, მაგრამ ჩვენი გამოკვლევის შედეგად დავადგინეთ, რომ მასში აღწერილია ქართველი საზოგადოების პროტესტი ებრაელთა ჩაგვრის წინააღმდეგ, ქართველი ხალხის ბრძოლა ანტისემიტიზმისა და შოვინიზმის წინააღმდეგ[1].

ზოგად აკრძალვებთან თანხვედრაშია 1901 წლის გაზეთ „ივერიის“ აკრძალული წერილების თემატიკაც, მასში შემოდის სასულიერო სემინარიისა და თელავის წმ. ნინოს პროგიმნაზიის ამბები, მასწავლებელთა უუფლებო მდგომარეობა და ცუდი ხელფასი, სუიციდი, პოლიციის უკანონო ქმედება, ესპანეთისა და საფრანგეთის მუშათა გაფიცვები და ა.შ. მასალის მიმოხილვიდან ჩანს, რომ იკრძალება სტატიები რუსი ეროვნების მასწავლებლების მხრიდან ქართველ ბავშვებზე ძალადობის შემთხვევების შესახებ.

1901 წლის ჟურნალ „მოგზაურის“ აკრძალულ სტატიებში შედის თხზულება სოლომონ ლეონიძეზე, რომლის ავტორის ფსევდონიმია ი. მარუშიძე [480-1-1697]. მასში ასახულია საქართველოს პოლიტიკური ორიენტაციის საკითხი XVIII-XIX საუკუნეების მიჯნაზე, იგივე პრობლემა, რაც დგას ნ. ბარათაშვილის „ბედი ქართლისაში“, ოღონდ რუსეთის მაგივრად იმპერიად ინგლისია გამოყვანილი. ჩვენ ერთმანეთს შევუდარეთ ტექსტები: ჟურნალ „მოგზაურის“ თხზულება „სოლომონ ლეონიძე“, ნ. ბარათაშვილის „ბედი ქართლი-

---

[1] იხ. „XIX საუკუნე – ეპოქათა მიჯნა“, № 5, თამარ შარაბიძე, თამარ ციციშვილი „კავკასიის საცენზურო კომიტეტის“ მასალებში ასახული ებრაელთა დისკრიმინაციის პროცესი და ქართული საზოგადოების მიერ „ებრაელთა გამოსარჩლების“ ფაქტი“.

სა“, გრ. რჩეულიშვილის „ქვრივის ლიმონებიდან“ მონაკვეთი და ზ. ჭიჭინაძის წიგნი – „სოლომონ ლეონიძე, მსაჯული ანუ ვიცე-კანცლერი მეფე ერეკლე და სოლომონ იმერთა მეფისა“. შედარებითი ანალიზის საფუძველზე მივიღეთ შემდეგი დასკვნა, რომ ჟურნალ „მოგზაურში“ წარმოდგენილი თხზულების ავტორი უნდა იყოს ზაქარია ჭიჭინაძე (მასზე მიგვითითებს ავტორის ფსევდონიმიც), რადგან ორივე ტექსტში ერთი თემა და ერთნაირი ფაქტები აბსოლუტურად ერთნაირადაა გააზრებული. ზაქარია ჭიჭინაძე წლების განმავლობაში სწავლობდა და ზეპირგადმოცემათა საფუძველზე ამუშავებდა სოლომონ ლეონიძის მოღვაწეობას. ზეპირგადმოცემა უდევს საფუძვლად ნ. ბარათაშვილის პოემასაც „ბედი ქართლისა“ და გრიგოლ რჩეულიშვილის მოთხრობასაც „ქვრივის ლიმონები“, რასაც მოწმობს ამ ტექსტების საერთო ლექსიკაც და ერთნაირი ფაქტების დამოწმება, მხატვრული თვალსაზრისით კი ზემოთჩამოთვლილი ყველა ნაწარმოები განიცდის ბარათაშვილის პოემის პატრიოტულ ზეგავლენას[1]. ცხადია, ასეთ პატრიოტულ მოთხრობას, რაც არ უნდა შეცვლილიყო რუსეთი ინგლისით და გაკრიტიკებულიყო ერეკლე II-ის პოლიტიკა, ცენზურა აკრძალავდა. ქართველმა მკითხველმა ვეღარ იხილა ქართველი ავტორის პოზიცია, გამოთქმული საქართველოს ანექსიიდან ზუსტად საუკუნის გასვლის შემდგომ (1901 წ.).

პუბლიცისტური სტატიებისა და მხატვრული თხზულებების გარდა, წავაწყდით ისეთ დრამატურგიულ ტექსტებსაც, რომლებიც აკრძალულია ცენზურის მიერ, ან გადაკეთებული წითელი ფანქრით. ზოგიერთი მათგანი ცნობილ მწერლებს ეკუთვნის და დღესაც არ არის შეტანილი მათი თხზულებების გამოცემებში. ეს ტექსტები აღდგენილი სახით ნელ-ნელა გამოიცემა ჩვენ მიერ კრებულის სახით, რომლის სახელწოდება იქნება – „კავკასიის საცენზურო კომიტეტის აკრძალული პიესები“.

დამოწმებანი:

Gogebashvili, I. Tkhzulebani, t'.1. Tbilisi: "inst'it'ut'is gamomtseloba", 1952). (გოგებაშვილი, ი. თხზულებანი, ტ.1, თბილისი: „ინსტიტუტის გამომცელობა“, 1952).

Sakartvelos erovnuli arkivis masalebi, pondi 480 (1848-1918 ts'ts'.) (საქართველოს ეროვნული არქივის მასალები, ფონდი 480 (1848-1918 წწ.).

[1] იხ. იხ. „XIX საუკუნე – ეპოქათა მიჯნა“, № 5, ანა დოლიძე, „კავკასიის საცენზურო კომიტეტის ფონდში დაცული, დასაბეჭდად აკრძალული, ი. მარუშიძის დოკუმენტური ჟანრის დაუმთავრებელი მოთხრობა – „სოლომონ ლეონიძე“.

Tamar Sharabidze
Anna dolidze
Tamar Tsitsishvili
(Georgia)

The Goals and Objectives of the Caucasus Censorship Committee
(Criteria for Applying Censorship to Literary Texts)

Summary

Keywords: Caucasus Censorship Committe, goals, objectives, arcgival materials.

The Caucasus Censorship Committee, from the day of its establishment (December 18, 1848) until its renaming (on October 24, 1905, the censorship committees of the Russian Empire were renamed as "Printing Affairs Committees") and beyond, served as one of the primary mechanisms for maintaining the empire. It was closely connected to various administrative and punitive bodies of Tsarism. The purpose of the Caucasus Censorship Committee was to control printed material, recognizing the immense influence the written word has on society and its readers. From the empire's perspective and philosophy, strict control over printed materials was deemed essential. The structure of the imperial mechanism can be visualized as follows: the Emperor (the sole ruler at the head of the empire), the Governor-General or Viceroy (the representative of the Russian Empire in a specific region, with authority over all institutions in the area), the Viceroy's Chancellery, the Ministry of Internal Affairs, the Governor, the Vice-Governor, the Caucasus Censorship Committee, the police, the judiciary, customs offices, printing houses, libraries and reading rooms, bookstores, theaters, writers or publicists, and finally, the readers (or audience).

The primary directives for control originated from the Emperor. Secondary authority alternated between the Viceroy's Chancellery and the Ministry of Internal Affairs. For any printed material to be published (books, brochures, articles, journals, or other types of printed matter), approval had to be sought from the Governor. The Governor would then forward the request, along with additional materials (e.g., in the case of a journal, the editor's personal information and program), to the Caucasus Censorship Committee. This committee operated based on the statutes on "Printing Affairs," prepared by the Viceroy's Chancellery on the Emperor's orders, supplemented by circulars. The censor would review the submitted material and provide their opinion (whether publication should be permitted or prohibited), sending their

decision back to the Viceroy's Chancellery, which would, in turn, respond to the Governor's request. Additionally, alphabetical lists of prohibited and permitted literature were compiled and sent monthly, in several copies, to all censorship committees across the empire. These lists were periodically updated and republished with additional entries. The Caucasus Censorship Committee takes measures to ensure that prohibited publications or banned foreign literature do not inadvertently reach readers or appear for sale. To achieve this, it utilizes various means to make these restrictions public: the prohibitions are sent to local police and governors, who are obligated to monitor compliance. Additionally, bans are disseminated through the main printing office's journal, "Book Chronicle", which publishes both an "Alphabetical List of Prohibited Books" and an "Alphabetical List of Works Reviewed (and Prohibited) by Foreign Censorship." The frequency of these publications underscores the vigilance of censorship to ensure that the imperial dictatorship's laws are upheld. Prohibitions are quickly communicated to bookstore owners, public libraries, reading rooms, distributors, and sales supervisors. The police periodically inspect these lower levels of distribution, conducting searches, confiscating banned literature, and destroying it. If prohibited materials are discovered in an institution, the establishment's owner is referred to the courts. This system forms an extensive mechanism of imperial dictatorship, overseen by the Minister of Internal Affairs.

The Caucasus Censorship Committee also maintains active engagement with customs authorities. Notably, Georgia serves as a transit country, and books entering Georgia's customs points via transit are inspected by the committee before being forwarded to their destinations in Russia and the Caucasus. Customs officials send all forms of printed materials (including drawings, maps, sheet music, and photographs) to the censorship committee, and parcels are not delivered to their owners until approval is granted. The review process can be quite lengthy.

The committee also maintains a journal where all printed or handwritten books and publications submitted for review are meticulously recorded. Each entry includes extracts noting when the review took place, in the presence of which censors, and the accompanying resolutions.

Permission for any periodical publication is granted by the Censorship Committee in accordance with censorship laws, but it also aligns with the empire's objectives, specifically promoting the "Russian element" and advancing regional education through the adoption of the Russian language. While the development of journals and newspapers in local languages is considered necessary for the progress of local populations, the empire does not favor the expansion of such publications. These periodicals are required to operate at their own expense, and their editors are expec-

ted to be relatively educated and "well-disposed" (Authors note: naturally, toward the empire). Additionally, censorship for local publications, particularly in the provinces, is stricter and more meticulous.

Beyond printed material, the Caucasus Censorship Committee also evaluates educational curricula, as these programs form the foundation for developing textbooks.

Religious materials are reviewed in collaboration with the highest religious authorities of the respective faiths, who provide conclusions on the appropriateness of the content. The Georgian Orthodox Church is an exception, as it is overseen by a Russian exarch who does not know the Georgian language. Consequently, Georgian-language religious materials are reviewed by a teacher specifically appointed for this purpose by the theological seminary. This underscores the unequal treatment of Georgians and other ethnic groups in religious matters, a topic frequently discussed in the Georgian press.

Later, the Censorship Committee established separate branches for specific areas, such as medical, military, and theatrical censorship. Military matters were subject to particularly strict scrutiny, with bans on publishing information about troop movements unless officially announced by the government. Medical, artistic, and musical fields also faced rigorous censorship.

Publications about the conditions of theological schools, the harsh economic circumstances and oppression in certain regions, unlawful court decisions, revolutionary activities, unrest at universities or other higher institutions, interethnic conflicts, sexual freedom, or suicide were prohibited. Additionally, information about members of the imperial family could not be published without renewed approval from the Minister of the Imperial Court. Insulting an official was punishable by holding the newspaper editor personally accountable under Article 68 of the Censorship Committee's statute. From July 9, 1896, the publication of any information regarding the appointment or transfer of state officials was banned in local periodicals.

It is noteworthy that from 1848 until the 1960s and 70s, the materials related to literary works stored in the Caucasian Censorship Committee's archive are very limited, mainly consisting of the committee's documents, including permits, prohibitions, and customs records for incoming materials. However, starting from the 1970s, alongside the activation of the press and theater, the archive began to hold records of materials that were submitted for review. The 1980s and 1990s stand out for a particular surge in activity.

Although theatrical censorship as a specific field was separated starting in 1879, it was based on the censorship law for dramatic works passed by the State Council on April 6, 1865, which stipulated that all dramatic works intended for per-

formance in theaters must be sent to the Main Department of Printing Affairs for review. The performances of plays approved by censorship were required to be staged according to the censored copies, under the personal responsibility of the theater owner; it was the duty of the police to monitor their accurate execution (including gestures) and prevent any "cynical tricks" during the performance (a special box should be allocated for the police in the theater). The law on dramatic works did not allow any exceptions for clubs, as public gatherings in capitals or provinces attracted far larger audiences than theaters. Therefore, the staging of plays in such venues without dramatic censorship was not permitted. The dramatic censorship system also maintained lists of approved, banned, and temporarily banned plays, which were sent to theater owners and police departments to control the stage performances. In the case of violations, a legal case would be initiated in court.

We were particularly interested in the materials banned by censorship, which include some of the finest examples of both literary and journalistic works. The Caucasian Censorship Committee's archive, organized by years and periodical publications, holds the banned works from the 1880s, which include both literary and journalistic pieces. Their analysis reveals the themes that particularly concerned the Tsarist regime. We also came across dramaturgical texts that were either banned by censorship or altered with red ink. Some of these works are by well-known authors and are still not included in the collected works of their writings today. These texts, in their restored form, are gradually being published by us in an anthology entitled "Banned Materials of the Caucasian Censorship Committee."

ნანა ტრაპაიძე
(საქართველო)

ლიტერატურა და სხეული
დავით ქართველიშვილის რომანის, „მეგაპოლისი და ფიზიკური პირები“ კონტექსტში

https://doi.org/10.62119/sjn.26.2025.9548

შესავლის მაგიერ

ლიტერატურული ტექსტის ანალიზი მისი კულტურული აწმყოს საკითხთან არის დაკავშირებული. თუმცა ეს პერსპექტივა მხოლოდ კონკრეტულ, მიმდინარე დროს არ უკავშირდება. იგი ახსნის, დროთა კავშირის თუ უკავშიროობის გააზრების პერსპექტივაა. რადგან ადამიანი და ყველაფერი, რაც მის მიერ იქმნება, დროში და სივრცეში არსებობს, მიდგომებიც, იქნება ეს აღწერითი თუ შეფასებითი, კონკრეტული დრო-სივრცის, მისი კულტურული შინაარსის გაგებას ითხოვს. აქედან შეიძლება იწყებოდეს იმის განსაზღვრაც, თუ *რამდენად თანამედროვეა ლიტერატურული ნაწარმოები, რომელიც მიმდინარე ლიტერატურული პროცესის ნაწილია და ამის გამო თანამედროვედ განვიხილავთ.*

თავის მხრივ, „მიმდინარე ლიტერატურული პროცესი“ სტატისტიკური თვალსაზრისითაც ბუნდოვანი ცნებაა და ტერმინოლოგიურ სიცხადესაც მოკლებულია. ამას განაპირობებს ის, რომ ლიტერატურული შობადობა სრულიად უკონტროლოა და თითქმის უპირობო. მაგალითად, ლიტერატურული პრემიების ყოველწლიური მოსავალი, თანამედროვეთა სულ ახალ და ახალ ნაკადებს რომ უშვებს, ავტორობისთვის საჭირო სოციალურ ლეგიტიმაციასაც სძენს ხოლმე წერით გატაცებულ ადამიანებს, რომლებიც გამომცემლობების ხელდასმით უკვე ნაკურთხნი არიან მწერლებად.

მაგრამ ამ კვლევის საგანი არ არის ლიტერატურის სოციოლოგია, როგორც მისი საზოგადოებრივი დღევანდელობა და არც პოეტიკა, როგორც მისი ისტორიული კულტურა. თუმცა კვლევის კონტექსტს ეკუთვნის ის, თუ როგორ შეიწოვს თანამედროვეობის ტექნოგენური სულისკვეთება კულტურის ფესვებს, რამაც ონტოლოგიურ დონეზე შეცვალა ადამიანი და ის შინაარსები,

მის ცხოვრებას რომ განსაზღვრავს. ეს ცვლილებები კი გამოვლინდება არა მარტო ადამიანების ფსიქოსოციალურ ცხოვრებაში, არამედ, პირველ რიგში, თვითონ ადამიანში – მის ფსიქოფიზიკურ სტრუქტურაში. აქედან გამომდინარე, ნაშრომში პრობლემატიზებულია ცივილიზაციური პროგრესის შედეგი, გამოხატული ადამიანის, მეტი დაზუსტებით – ***ადამიანი-სხეულის*** სახით, როგორც დროის უკიდურესი შეკუმშვა, როგორც მისი თანამედროვე, ცოცხალი ანთროპოლოგიური ნიშანი.

დაბოლოს, აღნიშნულის საფუძველზე გვსურს გავაანალიზოთ, თუ როგორ განიცდება ეს შედეგი თანამედროვე ქართულ ლიტერატურაში. ვფიქრობ, ეს პერსპექტივა, რომელიც კულტურული აწმყოს ჭრილში განიხილავს მოვლენებს, ,,თანამედროვე ლიტერატურის“ გაგების მარკერიცაა, როგორც დისკურსული მიდგომა იმის განსაზღვრისათვის, თუ რატომ, რა თვალსაზრისით შეიძლება იყოს ლიტერატურული ტექსტი თანამედროვე.

საკითხის აქტუალობა

თავდაპირველად დავსვათ კითხვა: რა მიმართებაა ადამიანი და დრო? მიმართებაა ეს თუ იგივეობა? თუ მიმართებაა, მაშინ ეგზისტენციური საკითხია, თუ – იგივეობა, – ონტოლოგიური, არსებობის წესთან, ამ წესის ცვლილებასთან დაკავშირებული, რადგან ადამიანი თვითონ გახდა დრო, უკეთ – დროის კულტურული თანაფარდი. ამ გაგებით, „თანამედროვეობა“ სივრცული მნიშვნელობისაა, რომელშიც სხვადასხვა *ადამიანი-კორელატები* კულტურულ სისტემაში მოძრაობენ. ამ ლოგიკის მიხედვით, თანამედროვეობის დადგენა, სოციოლოგიური თუ ესთეტიკური განზოგადების თვალსაზრისით, აბსურდული მიზანია. ერთადერთი კრიტერიუმი, რაც ესთეტიკურ აზროვნებასთან, მათ შორის, ლიტერატურასთან მიმართებით ,,თანამედროვეობას“, როგორც განსაზღვრებას, გარდა ლოგიკურისა, კრიტიკულ მნიშვნელობასაც შესძენდა, შეიძლება იყოს ეს მიდგომა: ლიტერატურა და დრო, უფრო სწორად – ლიტერატურა როგორც დრო.

მაგრამ ჯერ დაზუსტებას ითხოვს თვითონ ,,დრო“ და მას მოვიაზრებ როგორც არსებობის ეგზისტენციურ სუბსტრატს (ჰაიდეგერი), რომელსაც ადამიანი *ცხოვრობს* სხეულებრივად (მერლო-პონტი), პროეცირდება მეხსიერებაში და წარმოქმნის ნარატივს (რიკიორი)[1]. დროის ამ სინთეზური კონცეპტის, მისი ონტოლოგიური და ეგზისტენციური არსის ემპირიული გამოვლენაა კულტურული კრიზისი, ცივილიზაციური სიმწიფე რომ წარმოქმნის, როგორც დროთა კავშირის წყვეტას, კულტურულ კოლაფსს, რომელიც თანამედროვე ისტორიულ მოცემულობაში ***ადამიანი-სხეულის*** კონკრეტულობამდე იკუმშე-

ბა და ამთავრებს არა მარტო ეპოქას, არამედ ისტორიას, რომელშიც არის ყველა და ყველაფერი, რასაც კი *სიცოცხლის* სახე აქვს. მოკლედ, ***სხეული*** – აი, ის კულტურული სიმწვავე, რაც ზემოთ *ცივილიზაციური სიმწიფის კრიტიკულ წერტილში* იგულისხმებოდა.

დაზუსტებას ითხოვს ,,სხეულიც", როგორც წინამდებარე ნაშრომის საზროვნო ცნება.[2] როგორც კონცეპტი, ,,სხეული" ეს არის ცნობიერი ანთროპოლოგიური ჭურჭელი, სოციო-კულტურულ იდენტობათა მთელი სპექტრით. ეს ყველაფერი ასეც შეიძლება ითქვას, ,,სხეულის" აქ წარმოდგენილი პრობლემა ონტოლოგიური (არსის, ნამდვილობის) პრობლემაა, – პრობლემა სხეულის კრიზისის, მისი არსებობის წესის კრიზისის შესახებ. მაგალითისთვის, ეს გამოიხატება ტექნოლოგიური სხეულების (რობოტების) სოციალიზაციის უაღრესად მზარდი ტემპით, რაც ადამიანსაც აიძულებს საკუთარი სხეულის შესაძლებლობები არა მარტო მოკრძალებულად შეაფასოს (ეს, ალბათ, პრაქტიკული თვალსაზრისით ყველაზე უფრო ცხადი საკითხია), არამედ დაფიქრდეს იმაზე, თუ რას ნიშნავს იყო ადამიანი, უფრო ზუსტად – *ადამიანი-სხეული*, რადგან, როგორც ჰაიდეგერი ამბობდა, ტექნიკის არსი ჭეშმარიტების არეალშია, რაც მას პოეზიად აქცევს: პოეზია კი ბერძნულად კეთებას ნიშნავს, იმის კეთებას, რაც არ არსებულა და უნდა და-***არს***-დეს: ,,ტექნიკა არ არის მხოლოდ საშუალება. ტექნიკა წარმოადგენს გაცხადების (Entbergung) ფორმას. თუ ამას სათანადო ყურადღებას მივაქცევთ, მაშინ ტექნიკის არსის გასაგებად სრულიად განსხვავებული სივრცე გვეხსნება. ეს არის გაცხადების, ანუ ჭეშმარიტების (Wahrheit) სივრცე.[3]

ამ კონტექსტში ადამიანის წინაშე დგება საჭიროება, გადაიაზროს საკუთარი არსი, საკუთარი არსებობის წესი და ღირებულებები, რაც ნიშნავს, განსაზღვროს თავისი ონტოლოგიური იდენტობა თანამედროვე სამყაროში – გაიაზროს, რას ნიშნავს არსებობა, როგორი შეიძლება იყოს ის და რაში შეიძლება გამოიხატებოდეს მისი არსებობის ჭეშმარიტება.

უფრო კონკრეტულად: თანამედროვე ტექნოლოგიური აბსოლუტიზმის სამყაროში სხეულის კრიზისი მრავალმხრივ მჟღავნდება. ჩვენ ვცხოვრობთ სხეულის, მისი ონტოლოგიური კრიზისის ეპოქაში. ისტორიულად ჩამოყალიბებული მისი პოლიტიკური, სოციალური, ფიზიკური განზომილება საკრალურსა და პროფანულს შორის აღარ ნაწილდება. დღეს ის წარმოსდგება მრავალნაირად: როგორც უწყვეტი ბიო-სოციალური პერფორმატივი, სქესური იდენტობის ანტიბინარული რეაქცია, სექსუალური ტრანზიცია თუ ტრანს-სხეულებრივი ვარიაციები რეალურ და ვირტუალურ სხეულებს შორის, რომელიც ქმნის ურთიერთზემოქმედების ველებს, დამოკიდებულებებსა და გავლენებს, – ტექ-

ნოგენურ ცნობიერებას, რომელსაც ბიოპოლიტიკა, მედია და კიბერკულტურა ერთდროულად ქმნის.

სხეულის ონტოლოგიური კრიზისი მის მზარდ ფუნქციურ ფრაგმენტაციაშიც, უფრო სწორი ნათქვამი იქნებოდა – დისფუნქციურ ფრაგმენტაციაში, გამოიხატა: დეჰუმანიზაციის თანამედროვე ისტორია ადამიანისაგან ათავისუფლებს სოციალურ კულტურას – ადამიანი აღარ საჭიროებს მეორე ადამიანის სხეულებრივ თანაყოფნას, ურთიერთობები უფრო მეტად ვირტუალური ხდება, ხოლო ტექნოლოგიების სენსორული მგრძნობელობა სულ უფრო მეტი წარმატებით ქმნის სიახლოვის ილუზიებს. მის სოციალურ და კოგნიტურ ფუნქციებსაც სწრაფი ტემპით ინაწილებს ხელოვნური ინტელექტი. სივრცე, რომელშიც სხეული აუცილებელი მოდალობა იყო, მართლაც, გარდაიცვალა. და მასთან ერთად დროც, როგორც ტემპორალობა, როგორც ადამიანური გამოცდილება, [რადგან] კულტურული რედუქცია და ეკონომიკური გაფართოება მას აქრობს. თანამედროვე კაპიტალისტურ მოცემულობაში ეს ნიშნავს, რომ დრო არა მარტო ფულია (ბენჟამენ ფრანკლინის ცნობილი სიტყვები), არამედ მხოლოდ ფულია. ფულს კი ისტორია არა აქვს, მისი ისტორია საგნებშია, რომელშიც ის ინკარნირდება. ფულმა ისტორიას მეტაფიზიკური წყარო წაართვა. მან დრო//ისტორია//კულტურა მიითვისა. ეს თანამედროვე სამყაროა. ისტორიის დღევანდელობა ასეთია.

ტექნოლოგიებმა და მედიცინამ ახლებურად მნიშვნელადი გახადა სხეული, იგი მარადისობის, მარადიული სიცოცხლის იპოსტასი გახდა. სულ უფრო მზარდი კაპიტალისტური კონკურენციის პირობებში, ესთეტიკური და პლასტიკური მედიცინა ადამიანის არა მარტო ეკონომიკურ და სოციალურ მედეგობას უზრუნველყოფს, არამედ სხეულისათვის იმ აბსოლუტური მნიშვნელობის მინიჭებასაც ემსახურება, რაც საბოლოოდ ათავისუფლებს ადამიანს სიკვდილის შიშისა და ცოდვის დამღისაგან[4]. მზარდი ტექნოლოგიური პროგრესის ფონზე სხეულის მიმართ ცივილიზაციური მეურვეობა თვითკმარ ღირებულებად იქცა. ტექნოლოგიებმა და მედიცინამ შესაძლებელი გახადა ადამიანის დაცვა გამრავლების „ცოდვისაგანაც“, – დღეს რეპროდუქცია სექსუალობის ფუნქცია იმდენად არის, რამდენადაც ამას ადამიანი მოისურვებს. ასეთი სურვილი კი სულ უფრო კლებადია. ქალს აქვს უფლება დაიცვას საკუთარი სხეული ორსულობისა და მშობიარობის ტრავმისაგან (ასევე სოციალური დისფუნქციისაგან, რასაც მას ორსულობა და ახალშობილის დედობა უქადის). ემანსიპირებული სხეული პირველად პოზიციას იჭერს მისი მფლობელის მიმართ. ასე ვიღებთ ჩვენი დროის კონტრავერსულ დიქოტომიას – *სხეული და ადამიანი.*

ეს ტექნოგენური ჰუმანიზმი ყველგან მოქმედებს. უპირველესად, პოლიტიკაში. დასავლეთმა ორი საუკუნის წინ გადაწყვიტა ისტორიისთვის ჩააებარებინა სხეულით მანიპულაციის, მისი ტანჯვა-წამების პრაქტიკა. იგი ჩვენს დროშიც აქტიურად იღვწის სიცოცხლის ფუნდამენტური უფლების დაცვისათვის, რაც აღარ განარჩევს სიცოცხლეს იმის მიხედვით, თუ ვის ეკუთვნის ის – მტერს თუ მოყვარეს, ტერორისტს თუ მსხვერპლს. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ სიცოცხლის უფლება ეს *სხეულის* საკითხია.[5]

ასე რომ, სხეულის აბსოლუტიზებამ ჩაანაცვლა მის მიმართ რელატიური დამოკიდებულება, – სულერთი გახდა, ვისია ის. თანამედროვე კულტურაში სხეულის სიმბოლური როლიც – სხეული როგორც ხატი, ნიშანი, ჭურჭელი (– კულტურული წესრიგის ეს ძველი ცენტრი), დაცარიელდა. დღეს ის სამომხმარებლო კომერციაში მოხვედრილი ერთეულია, რომელიც მთელი ეროტიული სისავსით ასაღებს კომერციულ მიზნებს, მაგალითად, ჰიგიენური საშუალებების საყოფაცხოვრებო სასწაულებზე და ასე ტრივიალურად და პრაგმატულად შეუძლია აღნიშნოს ადამიანთან და სიცოცხლესთან მისი სრული, განუყოფელი თანაფარდობა – *ტრივიალურის ტრიუმფალურობით* დააფუძნოს სიცოცხლე ყოველდღიურობის ბანალურობაში.

მაგრამ არის კი სხეულის ეს პოლიტიკურ-კომერციული აბსოლუტიზება სიცოცხლის გამარჯვება? ამას მარტივად ვერ ვიტყვით. სხეულის ფუნქცია სიცოცხლეა, მაგრამ ისინი ონტოლოგიურად იგივეობრივი არ არიან. სხეულის აბსოლუტიზებით მათ შორის ტოლობას ვერ მივიღებთ. პირიქით, ამ ტოტალურ იგივეობაში სიცოცხლის მნიშვნელობა გამსხლტარია, ხოლო მის ადგილს სიცოცხლის კიჩი იჭერს, რომელსაც ასე უხვად ვაწყდებით, მაგალითად, სოციალური ქსელების ვირტუალურ სამყაროში.

რა კავშირი აქვს ამ ყველაფერთან ლიტერატურას? ვფიქრობ, ეს კავშირი იმაზე მეტად ორგანულია, ვიდრე ჩანს. ლიტერატურაში რეალობა არა მარტო კონცენტრირდება, – იგი არა მარტო გადმოსცემს იმას, რაც იყო და არის, არამედ განჭვრეტს იმასაც, რაც შეიძლება მოხდეს. ამას კი ლიტერატურა რეალობის ნიშნებში კითხულობს. თუ ენა ყოფიერების სახლია (ჰაიდეგერი), მაშინ ლიტერატურა – ესკიზია და არა მისი დეკორაცია; თვით ის სიტყვა, რომელიც პირველითგან იყო, პოეტური, ქმნადი სიტყვა იყო და არა აღმწერი სიტყვა.

დაბოლოს, სხეულის ონტოლოგიური კრიზისის პრობლემას ყველა ლიტერატურულ ტექსტში ვერ შევხდებით. იგი დაკავშირებულია კრიზისთან, რომლის ზემოქმედებასაც მისი ესთეტიკური ბუნების გარდაქმნა შეუძლია. ამდენად, ამბავი, რომელსაც ლიტერატურა გადმოსცემს, ეს კულტურული გამოცდილების საკითხია და ამ გამოცდილების აღმწერი ენისა, რომელიც თა-

ვისთავად გამოხატავს იმას, თუ რა შეგვიძლია, რას უნდა ვაკეთებდეთ და რისი იმედი შეიძლება გვქონდეს.

მეთოდი და თეორიის ჰორიზონტი. ნიცშეანური გაგებით, მეთოდი გამოცდილებაა და არა გზამკვლევი. გამოცდილება კი პროცესუალური მოვლენაა. მან შეიძლება გაიმეოროს თავისი თავი, მაგრამ ყოველ ჯერზე ის მაინც ახალია, როგორც ტექსტისა და მეთოდის ურთიერთგავლენის კონკრეტული ფაქტი.

ლიტერატურის წაკითხვის ფენომენოლოგიური ტრადიციის მიხედვით, ლიტერატურა და რეალობა ჰერმენევტიკული წრედია, რომელიც შეკრულია ენის მგრძნობიარე სხეულით და ყალიბდება პერმანენტულად, ლიტერატურის ისტორიის დონეზე. *„ტექსტი – რეალობა – ლიტერატურის ისტორია“* ბმულია, რომელშიც არა მარტო ეს ელემენტებია ერთმანეთთან დაკავშირებული, არამედ მასში ცნობიერების კონცენტრაციის ტოპოსებიც აღიწერ(ებ)ა. ამ წრედში ადამიანი, ერთსა და იმავე დროს, შიგნითაცაა და მისი გარეგანი დამკვირვებელიც არის.

ამიტომ ვეცდები, ერთი მხრივ, ეს წრედი გავხადო თვალსაჩინო, კონტექსტური ველები მოვნიშნო (დისკურსული მიდგომა), მეორე მხრივ, განვმარტო ტექსტი, შევქმნა მის შესახებ ინტელექტუალური ინფორმაცია, რომლის ჭრილშიც ტექსტი თავის თავს ობიექტურად და ძალდაუტანებლად წარადგენს. ეს თეორიულ-მეთოდოლოგიური ტრაექტორია ეყრდნობა ლიტერატურის კვლევის თანამედროვე პოზიციებს, რომელიც მხატვრული ტექსტისა და ლიტერატურათმცოდნეობის დარგობრივ ფარგლებში არ არის მომწყვდეული. „ლიტერატურათმცოდნეობა ე.წ. „წმინდა“, შეურეველი სახით – გუშინდელი დღეა. საჭიროა დარგთაშორისი კომუნიკაციებისა და კოლაბორაციის განვითარება, რასაც ჯერ კიდევ გასული საუკუნის დასაწყისში გვთავაზობდნენ და ნერგავდნენ დასავლური ლიტერატურის თეორიის მეტრები და რასაც, იდეოლოგიური შეზღუდვების გამო, ჩამორჩა საბჭოთა პერიოდის ქართული ლიტერატურათმცოდნეობა. ცალკეულ მწერალთა ტექსტების და ლიტერატურული პროცესების ანალიზი მრავალმხრივი მეთოდოლოგიური მიდგომით უნდა განხორციელდეს, რაც საშუალებას მოგვცემს ვაწარმოოთ ამა თუ იმ ლიტერატურული პერიოდის, მოდელისა თუ ავტორის შემოქმედების ჰოლისტიკური კვლევა. რატომაა ეფექტური ჰოლისტიკური კვლევა? სწორედ იმიტომ, რომ ჰოლიზმი „მთლიანობის“ ფილოსოფიაა, რაც გულისხმობს შესწავლის ობიექტის როგორც „მთლიანი მოცემულობის“და არა – ცალკეულ ნაწილთა ნაერთის განხილვას. ინტერდისციპლინური კვლევები ამ მიმართულებით გადადგმული საეტაპო ნაბიჯად გვესახება: რაც მეტი დარგობრივი მიდგომა იქნება გამოყენებული კვლევის პროცესში, მით ეფექტური იქნება შედეგი“ (რატიანი 2023: 9).

ამ, არცთუ ადვილი და მრავალგაზნომილებიანი, საკითხის კრიტიკული ანალიზი თანამედროვე ქართველი მწერლის, დავით ქართველიშვილის რომანმა, – ,,მეგაპოლისი და ფიზიკური პირები", მიკარნახა. სათაურის სააზროვნო ველში – ქალაქი და სხეულები, უფრო ზუსტად, უზარმაზარ ურბანულ სხეულსა და ფიზიკური პირის სტატუსამდე შეკუმშულ ადამიანურ არსებებში, ის ზღვარი დავინახე, რასთანაც თანამედროვე ადამიანების ცხოვრების გზები იჩეხება. რომანში სხეული სიკვდილის, – არყოფნის და სიღარიბის, როგორც ფსიქო-ფიზიკური და სოციალური შეჭირვების უკიდურესი მდგომარეობიდანაა განცდილი. ეს არის რომანი სიცოცხლის შესახებ სხეულის პერსპექტივიდან თავისი ლიტერატურული კვანძებით ქართულ და მსოფლიო ლიტერატურულ ტრადიციაში; რომანის სიუჟეტში, რომელიც დანტეს ჯოჯოხეთის ალუზიაა, საკრალური ქვესკნელის ნაცვლად ცნობიერების დემისტიფიცირებულ შრეებში ვმოგზაურობთ, რომელსაც სოციალური რეალობები ქმნის და არ კვებავს გმირების ეგზისტენციურ სევდას გაქცევისაკენ და გათავისუფლებისათვის. ეს არის რომანი-კონსტატაცია, რეალობის ისეთი მკაცრი, უშუალო კონსტატაცია, რომ მორალისა და სოციალური ამბოხისთვის საჭირო რესურსის ადგილი მასში აღარ არის.

სხეული, რომლის პრობლემატიზებასაც ვცდილობ, ფიზიკური პირია, რომელსაც არ გააჩნია სოციალური იდენტობა, კულტურული სამკვიდრო. ეს დაკარგულობა რომანში ემიგრანტის ამბითაა გადმოცემული. ემიგრანტი კი მხოლოდ სხეულია, ფიზიკური პირი – არალეგალის უკიდურესად შეზღუდული იურიდიული სტატუსით. მას არა აქვს სოციალური ბიოგრაფია, მაგრამ აქვს სხეული, მისი ბიოგრაფია მისივე სხეულის გადაადგილებებია.

რომანის პირველ ნაწილში სწორედ ,,ყოფილი სხეულის" ოდისეას ვეცნობით (გვამის მოგზაურობას ავტომანქანის საბარგულში, რომელსაც ,,ყოფილ სხეულზე" მოსაუბრე მისივე ცნობიერება დაჰყვება). მაგრამ რომანის ინტელექტუალური შინაარსი ამბობს, რომ ეს არ არის ერთი ადამიანის ფიზიკური სიკვდილის ამბავი, არამედ ეს არის ადამიანის, როგორც ისტორიული არსების, კულტურული გარდაცვალების დრამა საშინელების იმგვარი შეზავებით, რომელიც ჰორორის ეფექტს კი ქმნის, თუმცა უფრო მეტს ნიშნავს, ვიდრე ერთი რიგითი სიკვდილის//სიცოცხლის აბსურდი – ეს არის დასასრულის ესქატოლოგია, ოღონდ განკითხვისა და აღდგომის გარეშე.

თეორიულ კლასიფიკაციას თუ მივმართავთ, სხეულის მხატვრული გრადაციები ,,მეგაპოლისში" სამ შრეს მოიცავს: *ონტოლოგიურს* (სხეულთა ფიზიკური დონე, ასე ვთქვათ, ნულოვანი პერსონალიზაცია), მეორე – *ეგზისტენცი-*

ურს (ფსიქო-სოციალური პერსონალიზაცია) და მესამე – *პიროვნულს* (კულტურული პერსონალიზაცია). ეს უკანასკნელი, კულტურული პერსონალიზაციის საკითხი, რომელიც იდენტობის კრიზისთან არის დაკავშირებული, რომანის ფინალურ, მეოთხე ნაწილში პერსონაჟის უკიდურესი სიმარტოვისა და სოციალური განსაცდელის ამბავში არის კონცენტრირებული და დანარჩენ ორს – სხეულის ონტოლოგიურ და ეგზისტენციურ მნიშვნელობებს აერთიანებს.

საერთოდ, ადამიანის მიერ საკუთარი ადგილის ძიება, კონკრეტული სოციალური მნიშვნელობით, რომანის პოლიტიკური ქვეტექსტის ერთ-ერთი საკითხია. მას უკავშირდება იდენტობის საკითხიც, ოღონდ არა კულტურული, არამედ ფიზიკური გადარჩენის პრობლემით ნაკარნახევი. ფიზიკურ და კულტურულ გადარჩენას შორის მაკავშირებელი სუსტი, თითქმის გამქრალი რეფლექსი, პერსონაჟების იდენტობას სრულიად ცარიელს ხდის. იდენტობის მაფორმირებელი ტრავმები (ომის, დევნის, ემიგრაციის ტრავმები) „ანგელოზების ქალაქში“ (ლოს-ანჟელესის ქართული თარგმანის პოლიტიკური კალამბური) სოციო-ეკონომიკურ (კაპიტალისტურ) გადამუშავებას ექვემდებარება, რასაც საწყისთან – ნულოვან პერსონალიზაციასთან, სხეულებრივ დონესთან, მიჰყავს ადამიანი. ამიტომ რომანის პერსონაჟები ეს არიან ადამიანები კულტურულ-ისტორიული იდენტობის, ეროვნების გარეშე. ებრაული ოჯახი, როგორც ჰოლოკოსტს გადარჩენილი და ამერიკას შეფარებული, ერთადერთია, ვისაც ამგვარი იდენტობა აქვს. ეს ,,უპირატესობაც“ განპირობებულია ტრავმით, რომელიც ასაკოვან წყვილს აკავშირებს და რასაც, როგორც თანამედროვეობასთან (არა)პოლიტიკური ბმა, შემთხვევით მათივე შვილის ტერაქტში დაღუპვის ტრაგედიაც ადუღაბებს. ებრაელი ცოლ-ქმრის, იოაკიმისა და ჯოანას, ტრავმა არ არის მხოლოდ ტრავმა, ან მხოლოდ ტრავმის ნარატივი, არამედ ეს არის *ტრავმა-ნარატივი* – ისტორიასა და იდენტობას შორის კავშირის უწყვეტობის აუცილებელი პირობა, შესაბამისად, იმგვარი იდენტობის პირობაც, რომელიც კრიზისს არასოდეს განიცდის. ამ თვალსაზრისით, ებრაელი ეს არის არა ეროვნება, არამედ ფიზიკურ-ეგზისტენციური მდგომარეობა, განსხვავებით მერის პიროვნული და ეროვნული *იდენტობითი სიტუაციისაგან* (იოაკიმთან და ჯოანასთან რომ მუშაობს დამხმარედ), რომელსაც მოსაყოლი არა აქვს, რადგან მისი ტრავმა მეტისმეტად პირადია საამისოდ, ხოლო ისტორია – შორეული და უცხო, მიუხედავად იმისა, რომ იგი ოჯახური ისტორიაა.

,,იოაკიმს უყვარდა ლაპარაკი საუზმის შემდეგ.

გავემზადე.

იოაკიმმაც არ დააყოვნა:

„მერი, ამერიკაში 13 წლის ასაკში მოვხვდი პირდაპირ საკონცენტრაციო ბანაკიდან. მე მოყოლილი მაქვს შენთვის ეს ამბავი, როგორ მიშვილა ამერი-

კელმა ჯარისკაცმა. ჩემი მშობლები საკონცენტრაციო ბანაკში დაიღუპნენ. მძიმე შრომა, შიმშილი, წამება. შენთვის, მერი, ეს შორეული, თითქმის არარსებული ამბებია“.

„არა, რატომ. ჩემი დიდი ბაბუა დაიღუპა კომუნისტურ საკონცენტრაციო ბანაკში“.

„მერი, შენ არასდროს არ მოგიყოლია ეს ამბავი ჩემთვის“. – ოდნავ ნაწყენი ტონითაც მითხრა იოაკიმმა.

„ბევრი არაფერი ვიცი; მხოლოდ ის, რომ ანტიკომუნისტი იყო და დააპატიმრეს და გადაასახლეს ციმბირში. რამდენიმეწლიანი მძიმე შრომის შემდეგ დაავადდა და გარდაიცვალა. მე ჩემი მეორე დიდი ბაბუა მახსოვს, მამაჩემის მხრიდან. 4 წლის ვიყავი, რომ გარდაიცვალა, მაგრამ მახსოვს, თან, რაც არ უნდა უცნაური იყოს, კარგად. ჩემს სანახავად მოდიოდა. საჩუქრებს მჩუქნიდა. პლასტმასის ავტომატებსა და ხმლებს. ინჟინერი იყო. კომუნისტური პარტიის წევრი. გავჩუმდი“ (ქართველიშვილი 2023: 320).

მერის, რომანის ბოლო, მეოთხე ნაწილის მთხრობელსა და პერსონაჟს, არა აქვს ეროვნების განცდა, იმიტომ, რომ მას არა აქვს ტრავმა, უკეთ, – მას არა აქვს ტრავმის ნარატივი, ამდენად, ტრავმის ცნობიერება. ნებისმიერი ტრავმა, იქნება ეს პირადი, საზოგადოებრივი თუ ისტორიული, წარმოშობს შინაგან კავშირებს, მთლიანობის ინსტინქტს, მიზიდულობის ცენტრს, როგორც კულტურულ აუცილებლობას. ტრავმის მტკივნეულობა და მისი ფატალურობის მიზეზი ობიექტურისა და სუბიექტურის წყვეტის ფსიქიკური გამოცდილებაა და არა ის, რომ ობიექტური სუბიექტურისგან განსხვავებულია და შეუთავსებელი. ისტორიული ტრავმის არქონა ქმნის რეალობის დეფიციტს, რომელშიც არსებობის სიცხადე, მისი უეჭველობა უკვე არა ცნობიერებას, არამედ სხეულს ეკუთვნის. ოღონდ რა რეალობაა ეს, მთელი რომანი სწორედ ამის პრობლემატიზებას უკავშირდება მოჩვენებითი ინტელექტუალური დისტანციისა და რეალობის ისეთი ტოტალურობის ფონზე, რომელშიც ლიტერატურის ავტონომიურობა არა ენისა და სტილის, არამედ კომპოზიციის, სიუჟეტისა და ,,ექშენის“ საკითხია.

ერთი მხრივ, ებრაელი ხანდაზმული ცოლ-ქმრისა და, მეორე მხრივ, მათთან მომვლელად დასაქმებული ტრანსგენდერი მერის ამბავი ეს არის ჭარბი ისტორიისა და ისტორიის დეფიციტის ლიტერატურული პროექცია. ეს თანამედროვე სამყაროს ღრმა პოლიტიკური სურათის მეტაფორაცაა და ქართულ რეალობაზეც მიუთითებს, რომელშიც კომუნისტური რეპრესიების იარებს კომუნისტური კონფორმიზმი მოევლინა მალამოდ, პათეტიკური შემართებით რომ იდგა საბჭოეთში დაწერილი ისტორიის შუაგულში. კულტურული გამოცდილება ტრავმის ცნობიერებაა. თუ ეს გამოცდილება არ შეიქმნა, ესე იგი

ტრავმაც არ ყოფილა. ეს იმას ნიშნავს, რომ პერსონალური ისტორიები საზოგადოებრივ ისტორიად ვერ იქნა განცდილი და შეფასებული, რაც, თავის მხრივ, იმაზე მეტყველებს, რომ კოლექტიური მეხსიერება არ არსებობს. მაშასადამე, არ არსებობს იდენტობაც.

რომანის ამ გლობალურ მეტაფორაში თითქოს სხვათაშორის კრთება მარქსისტული ფილოსოფიის აჩრდილი, რომლისთვისაც მთავარი რეალობა სოციალური სხეულია და არ არსებობს სხვა უპირატესი ცნობიერება, გარდა სოციალურისა. მორალური ამბოხი, რომელიც ადამიანს ამგვარი ცნობიერებისაგან, ზოგადად ცნობიერებისგან, როგორც ილუზიისგან, გაათავისუფლებს, ,,მეგაპოლისის“ ამბავი არ არის. ეს იმიტომ, რომ შიმშილისა და სექსუალობის პრობლემა დამკვიდრების პრობლემებია და არა პროტესტის. პროტესტი კი ითხოვს კონფლიქტს, კონფლიქტი – იდენტობას, იდენტობა – ისტორიას, რომელსაც ამით თეოლოგიური უფლება აქვს, გააუქმოს ისტორია.

,,შენი აზრით რა აიძულებს ამ ახალგაზრდა ადამიანებს იყვნენ ასეთი რადიკალურები. უარყონ ის, რაც რეალურად მოხდა და იცხოვრონ რეალურ სამყაროში?“

,,არ ვიცი, მე მიჭირს ასეთი ზოგადი აზროვნება. არ ვიცი“– მხრები ავიჩეჩე – ,,ალბათ თავიანთი ცხოვრება არ მოწონთ და გარემოს აბრალებენ. საკრალურის გაუქმება უნდათ, რომ შანსი მიეცეთ ამ ცხოვრებაში...“

,,შენგან კარგი მარქსისტი გამოვიდოდა“ (ქართველიშვილი 2023: 300).

,,მეგაპოლისის“ კრიზისული სამყარო უისტორიო სამყაროა, რომელშიც წარსულთან, საკუთარ ქვეყანასთან დაშორება ხსნას ნიშნავს, ხოლო მასთან შეხება – არაფერს (რომანის მესამე ნაწილში მკვლელის ისტორია, რომლის სამიზნეც უნებლიეთ საკუთარი უცნობი შვილი აღმოჩნდება, ასევე – მერის გულგრილობა ბოლშევიკების მსხვერპლი ბაბუის ისტორიის მიმართ; ისევ მერის ამბავი, რომლის ემიგრანტი დეიდა ცდილობს სარფიანად მიათხოვოს ტრანსგენდერი დიშვილი მდიდარ შეიხს).

,,მას შემდეგ, რაც მკვლელმა თავისი მომცრო ქვეყანა დატოვა, უკან ერთხელაც არ მიბრუნებულა. ზუსტად ვერ ხსნიდა – რატომ, თუმცა ქონდა ვარაუდი. არავისზე ნაწყენი და გაბრაზებული არ იყო, მაგრამ ვარაუდობდა, რომ ძველი ნაცნობები ძველი ნაცნობობის გამო ისეთ შეკითხვებს დაუსვამდნენ, რომლებზეც მკვლელი მაინცდამაინც ხალისიანად და ენთუზიაზმით არ უპასუხებდა, და ძველ ნაცნობებს ეს ეწყინებოდათ. მომცრო ქვეყანა, რომელშიც მკვლელი დაიბადა და გაიზრდა, წყენია ხალხით იყო სავსე“ (ქართველიშვილი 2023: 228).

,,ამ ბოლო დროს ხშირად ახსენდებოდა მშობლები და ყოველთვის ერთსა და იმავე დასკვნამდე მიდიოდა: ,,ცოტა უფრო ჭკვიანები რომ ყოფილიყვნენ, ჩემი ცხოვრებაც სხვანაირი იქნებოდა“ (ქართველიშვილი 2023: 240).

არის თუ არა შექცევადი ამ მხატვრულ ნარატივში აღბეჭდილი ისტორიისაგან დაცლის სურათი? რა არის ისტორია, როგორ არის შესაძლებელი მასთან კავშირი, რას ნიშნავს ისტორია იდენტობისთვის – ინდივიდუალურისა და კოლექტიურისთვის? ეს, უკვე რეალური საკითხებია ტექსტის მიღმა.

რომანს რომ დავუბრუნდეთ, მერის ცხოვრებისაგან განსხვავებით, ებრაელი მოხუცი ცოლ-ქმრის სამყაროში არაფერია შემთხვევითი და უგრძნობი. ოჯახი და სიყვარული, მართალია, მათ ცხოვრებაში აცდენილია, მაგრამ ეს არ არის დრამატული აცდენა. ამის მიზეზი ის ფუნდამენტური ერთობაა, რომელიც საერთო ფესვზე დგას, საერთო ისტორიაზე, მეტიც, მათ იმდენი რამ აქვთ საერთო, რომ გარდაუვალიც კი იყო ეს საერთოობა სადღაც განტოტვილიყო. ბედის ირონიით ეს განტოტვა სიყვარულში მოხდა, მაგრამ როცა ბედის ირონია თვითირონია ხდება, ის უკვე ბედის საკითხი აღარ არის. ეს, უბრალოდ, ცხოვრებაა.

,,მე და იოაკიმს სამი რამე გვაერთიანებს: ებრაელობა, საკონცენტრაციო ბანაკის გამოცდილება და პოეზია. როგორც ალბათ უკვე შენიშნე, სექსი ჩვენს სამ გამაერთიანებელ მიზეზს შორის არ არის“. – ჯოანამ ირონიულად გაიღიმა და განაგრძო. – ,,ახლა უკვე ბებრები ვართ და შეიძლება ითქვას, ასეთი მყარი ჩვენი ურთიერთობა არასოდეს ყოფილა“ (*ჯულიანასა და მერის დიალოგი* – ნ.ტ. ქართველიშვილი 2023: 250).

(მეტა)ფიზიკური დეფიციტი

სარტრი კამიუს შესახებ ერთ მსჯელობაში ამბობს: კრიტიკოსის დანიშნულებაა, გამოავლინოს ავტორის მეტაფიზიკა, ვიდრე მისი წერის მანერას შეაფასებდეს. ,,მეგაპოლისის“ ინტელექტუალურმა გზებმა სხეულთან, როგორც ამ რომანის მეტაფიზიკასთან მიმიყვანა. მაგრამ ამ მეტაფიზიკაში არის კიდევ რაღაც მამოძრავებელი, უფრო ზუსტად, სიღრმის წერტილი, როგორც ნაგულისხმევი, თანამდევი და გამჭოლი.

მაგრამ, სიმართლე რომ ითქვას, ტექსტის ფიზიკური თუ მეტაფიზიკური ცენტრის ძიება, რეალურად, ჩიხია, რადგან ჩვენ წინაშეა რომანი, რომელსაც ცენტრი არა აქვს. ის არის ბმული, ერთგვარი წრფე, რომელიც თავისი დასაწყისითა და დასასრულით მთელ ტექსტს უფრო ვრცელი ტექსტის ფრაგმენტად გვაგრძნობინებს. ეს არ არის მხატვრული ოინი, ალბათ არც, უბრალოდ, ავტორის კომპოზიციური ჩანაფიქრი, ეს წერის იმგვარი სიმართლეა,

რომელიც მხოლოდ ტექსტს არ ეკუთვნის, ან ეკუთვნის გარკვეული მეტაფიქციური სიმაღლის აზრით, ონტოლოგიური აზრით. ასეა თუ ისე, რომანი თხრობის ჩარჩოს სცდება და ადამიანისა და კულტურის გამოცდილებებში გაედინება. შედეგად, ერთი მხრივ, ის ქმნის ჰორიზონტალურ სიბრტყეს, რომელშიც ავტორის შემოქმედებითი სათქმელი, მისი განხორციელების სისტემა და ხერხები და ასევე ის კულტურული კონტექსტები შედის, რომელიც თანადროულია; და მეორე – ვერტიკალურ წრედს, რომელშიც ისტორიულად გაფორმებული კულტურული სისტემები, ადამიანის, მისი იდენტობის ისტორიული პოლიტიკა და ლიტერატურული (როგორც იდეური, ისე მხატვრული) პრეფერენციები იგულისხმება.

ამ აღწერის ფონზე, ჩემი მცდელობა ერთგვარი მოჩვენებითი ავანტიურა იქნება და სხეულს, როგორც ,,მეგაპოლისის“ მეტაფიზიკას, ლიტერატურისა და განსაკუთრებით, რომანის ჟანრისთვის განუყოფელ თემას – სიყვარულს დავუკავშირებ.

ეს ავანტიურაა იმიტომ, რომ ,,მეგაპოლისის“ სარომანო ეგზისტენციაში სიყვარულს, კლასიკური გაგებით, ვერ ვიპოვით. მოჩვენებითი ავანტურა კი იმიტომ, რომ რომანის ონტოლოგია გაჟღენთილია სიცარიელით, რომელიც ამბობს არა იმას, რომ სიყვარული *არ არსებობს*, არამედ იმას, რომ ის *აქ არ არის*. სიყვარული, როგორც სიცოცხლის მომენტუმი – სხეულიდანაც იმგვარადვეა გამსხლტარი, როგორც სიუჟეტიდან. ტექსტში არც სიკვდილის წინაშე ყოფნაა ჭეშმარიტების მომენტი. ეს რომანი ჭეშმარიტების მომენტს ჭეშმარიტების შეუძლებლობაში ხედავს. მაგრამ შეუძლებლობა მომენტი არ შეიძლება იყოს, ეს ეგზისტენციური გრძლივობაა, რომელიც არასოდეს კონცენტრირდება სიტუაციამდე, რომელშიც ჭეშმარიტების მომენტი შეიძლება დადგეს. ეს არის სიტუაციურად ცარიელი, სიტუაციურად ნეიტრალური რეალობა, რომელშიც მხოლოდ ნეიტრალური, უფრო სწორად, განეიტრალებული პირები ახორციელებენ ფიზიკური ყოფნის ფიზიკურ აუცილებლობას.

„როგორ ხართ, ჯონა? – წყლის ბოთლი გავუწოდე.

„როგორ ვიქნები: იგივე სხეული, იგივე სახლი, იგივე ქმარი და შენც იგივე ხარ. როგორ ვარ და საშინლად. ვერ გიტანთ ვერავის. ცვლილებები მინდა, მაგრამ ჩემს ასაკში ერთადერთი ცვლილება არსებობს – სიკვდილი, მაგრამ არ მოდის და რა ვქნა? თავს ხომ არ მოვიკლავ? ისე, რატომაც არა...“ – ჯონამ მარჯვენა ხელი ყელზე მოიჭირა და ენა გადმოაგდო. – „არა, არასდროს. კიბოც რომ დამემართოს, თავს არ მოვიკლავ. ევთანაზიის ლეგალიზაციას ემხრობი?– მკითხა ჯონამ, მაგრამ როგორც ყოველთვის, ჩემს პასუხს არ დაუცადა და განაგრძო: – „მე არა! იმიტომ კი არა, რომ არ მესმის და სიცოცხლეს დიდ სასწაულად და საჩუქრად ვთვლი. არა, უბრალოდ, ფასიანი თვით-

მკვლელობის იდეა არ მესმის. ეგ მაინც უფასო იყო. ნუ, მთლად უფასო არ იყო. იარაღი ფული ღირს, თოკიც, წამალიც. ერთადერთი, მაღალი შენობიდან თუ იფრენ, მაგრამ ევთანაზიის ფასები ძალიან მაღალია..." *(ჯოანასა და მერის დიალოგი* – ნ.ტ. ქართველიშვილი 2023: 341).

აქედან გასაგებია, თუ რატომ არა აქვს რომანს ფაბულა. მასში არ არის ერთი გაბმული სასიყვარულო ისტორია. სიყვარულს ტექსტი უახლოვდება წყვეტილად, სხვადასხვა ეპიზოდებში და გადმოცემულია არა როგორც სიყვარულის ამბები, არამედ როგორც რეტროსპექტივა სიყვარულზე, რომელიც ოდესღაც იყო ან თითქოს იყო. სიყვარული, როგორც კლასიკური ამბავი, რომანში არ გვხვდება, მაგრამ მთელ ტექსტში იგულისხმება როგორც შეუძლებლის თანადამსწრეობა ან შესაძლებლის დაუსწრებლობა.

შევეხოთ სიყვარულის ორ ეპიზოდს „მეგაპოლისში". პირველი ეს არის ორი, ერთმანეთთან დაკავშირებული პატარა ქვეთავი „სიყვარული" და „ბაღი".

სიყვარული

ის იყო ალბათ 4-5 წლის, მე ვიყავი 7-8-ის და მას მე ჩემთვის (და მაღალი ალბათობით მისთვისაც) სრულიად მოულოდნელად თავდავიწყებით – როგორც ნამდვილმა სიყვარულმა იცის – შევუყვარდი. ის იყო სრულიად საყვარელი ბავშვი, ყოველთვის ლამაზად ჩაცმული. ხანდახან თავზე პატარა, შესანიშნავი ბერეტიც ეხურა ხოლმე. მე იმ დროს დიდად, ღრმად და ხანგრძლივად არ მქონდა ნაფიქრი სიყვარულზე, თუ რა მნიშვნელობის მქონი იყო ის ადამიანების ცხოვრებაში. არც ის ვიცოდი, რა იყო ზოგადად ცხოვრება. კონკრეტული საფიქრალი მქონდა: მინდოდა მყოლოდა ახალი ველოსიპედი და ვფიქრობდი, რა გზით მომეპოვებინა ის. არ მგონია, ეს ფაქტი ჩემს ინტელექტუალურ ან ემოციურ შესაძლებლობებს რამენაირად აკნინებდეს. უკვე აღვნიშნე, რომ 7 თუ 8 წლის ვიყავი. თუნდაც ძლიერგადაღეჭილი ვუნდერკინდი მოცარტი ავიღოთ; რა იცოდა მოცარტმა 7-8 წლის ასაკში სიყვარულზე ან ზოგადად ცხოვრებაზე? ალბათ, ბევრი არაფერი, და რატომღაც მგონია, რომ არც ახალ ველოსიპედზე იტყოდა უარს, თუმცა ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ მოცარტი, ჩემგან განსხვავებით, ბავშვობიდან მუშაობდა და საკუთარ ფულს გამოიმუშავებდა, რომლის დახარჯვის უფლება, რა თქმა უნდა, უასაკობის გამო მას არ ქონდა. ბავშვების შრომითი ექსპლუატაცია ძველთაძველი, უხსოვარი დროიდან მოყოლებული ამბავია, მაგრამ დავუბრუნდეთ სიყვარულს.

მისი ოჯახისათვის მათი სათაყვანებელი ერთიციდას სიყვარულის ამბავი ძალიან მალე იქნა შენიშნული. ისინი უსწრაფესად დელეგირდნენ ჩვენს სახლში და მამაჩემს თხოვეს: ეთხოვა ჩემთვის, რომ მათ ერთიციდასთან ხან-

დახან გამეტარებინა დრო, რადგან ბავშვი, თურმე, არაფერს ჭამდა და ლაპარაკითაც იშვიათად ლაპარაკობდა, ამის მიზეზი, მათი აზრით, ბავშვის უპასუხოდ დარჩენილი სიყვარული იყო... „სისულელეა, მაგრამ, ხომ გესმით“, – თქვა ბავშვის დედამ.

მე გვერდითა ოთახში ვიყავი და ყველაფერი მესმოდა. მამამ განმათავსა ასე. მას უნდოდა ყველაფერი გამეგო. ჩემ გვერდზე იჯდა დედაჩემი, რომელსაც ოდნავადაც კი არ აინტერესებდა მიმდინარე დრამა, არც მისი ეგზისტენციალური და არც სოციალური ასპექტი: ერთი სული ქონდა, როდის დატოვებდნენ დელეგატები ტერიტორიას, რათა თავისი საყვარელი საქმიანობა – ლარნაკების წმენდა – გაეგრძელებინა.

მამა დელეგატებს დაპირდა, რომ დამელაპარაკებოდა. დელეგატების გაცილების შემდეგ მამამ თქვა: „ხალხი მაგრად აფრენს...“ – და სიცილით დამიძახა. მოვილაპარაკეთ. შევთანხმდით.

ბაღში

პირველი შეხვედრის დროც დადგა. დედამ საგანგებოდ გამომაწყო. თმაც დედამ დამვარცხნა. „კარგი ბიჭი ხარ...“ – მითხრა და კარი გააღო. ვღელავდი. ცხოვრებაში პირველ პაემანზე მივდიოდი. ჩვენი სახლის წინ იყო მომცრო ბაღი: ხის გრძელი სკამითა და ჯუჯა პალმით. ის სკამზე იჯდა და მელოდებოდა. ორმაგი ყურადღების ქვეშ ვიყავით.

პაპარაცები და ზედამხედველები განლაგებულები იყვნენ ზევით, ჩემს სახლში და ასევე ბაღისგან ოდნავ მოშორებით. ასეთ არათავისუფალ გარემოში ჩამოვუჯექი გვერდზე. ალბათ 15 წუთი გავატარეთ ერთად. ის საერთოდ არ მიყურებდა და მე საერთოდ არ ვამბობდი არაფერს. ის იყურებოდა სადღაც, თითქო შორს, მაგრამ მე ვგრძნობდი, რომ მხედავდა. არსებობს ასეთი მზერა – ვითომ, სადღაც, თითქოს შორს. მე, ძირითადად, მის ულამაზეს ფეხსაცმელებს ვუყურებდი და თეთრ, ქათქათა წინდებს. ის დროდადრო იცინოდა და ყოველი გაცინების შემდეგ მე მას სახეზე ვაკვირდებოდი. შემდეგ კვლავ იყო დუმილი და ისევ ფეხსაცმელები, თეთრი ქათქათა წინდები.

როდესაც სახლში დაბრუნებულს მშობლებმა დიდი ინტერესით მკითხეს საკუთარი თვალით დანახული შეხვედრის შესახებ, მე უნდა მივმხვდარიყავი, რომ ამ წუთას მე მათზე საინტერესო ცხოვრება მქონდა, მაგრამ ვერ მივხვდი, რადგან პატარა ვიყავი და უფროსების ცხოვრება უპირობოდ საინტერესო მეგონა. „არაფერი, რა უნდა მომხდარიყო...“ – მხრები ავიჩეჩე.

მეორე შეხვედრა უფრო ცოცხალი გამოდგა. მან შემომხედა და მე დავილაპარაკე. ბერეტი ეხურა თვალისმომჭრელი იყო. ჯუჯა პალმისაკენ გავიშვირე ხელი და ვთქვი:

„ნახე, რა პატარაა...“

„პატარა შენ ხარ...“ – თქვა მან და გაიცინა და მე მას ფეხსაცმელებზე დავხედე.

ერთმანეთს სულ ოთხჯერ შევხვდით და ამის შემდეგ ერთმანეთი აღარ გვინახავს. მამამ ჩემ მიერ გაწეული სამუშაო დამიფასა და შეთანხმებისამებრ ახალი ველოსიპედი მიყიდა. ჯუჯა პალმა კიდევ დიდხანს იდგა ეზოში, ხის გრძელი სკამისაგან განსხვავებით, რომელიც ერთ დღეს, უბრალოდ, გაქრა. ალბათ ერთ-ერთ ცივ და ღარიბ ზამთარს შეეწირა.

არ ვიცი“ (ქართველიშვილი 2023: 37-39).

ამ პატარა სასიყვარულო მოთხრობებში პატარა ბიჭისათვის ფრუსტრაცია თითქოს ფსიქოლოგიური ინიციაციაა პერმანენტულ მარცხში, რასაც კვებავს ნაადრევი ცოდნა იმის შესახებ, რომ უკმაროზა ხვედრია. ფრუსტრაციას ყველაფერში შეუძლია გამოავლინოს თავი. ამიტომ საჭიროა ნიღაბი. ასეთი ნიღაბი წარმატებაა, რომლის დინამიკა პირდაპირპროპორციულად უკავშირდება კასტრაციის პროცესის უწყვეტობას, როგორც წყაროს, რომელსაც პერმანენტულად ახორციელებენ *სხვები* და, *ასევე,* თვითონ (არაცნობიერად). ასე რომ, წარმატების მითოლოგია ეროტიული კულტურების სცენური ვერსიაა. ეს სოციალური თამაშია, რომელშიც მოგების სფეროები იმთავითვე გადანაწილებულია.

საინტერესოა გოგონას პერსპექტივაც: გოგონას ბავშვური, მაგრამ ნაგულისხმევად აგრესიული პასუხი – „პატარა შენ ხარ“, წყენაა და იგი ქალური აგრესიის კონსტატაციაა, როგორც იმედგაცრუებისა. პატრიარქალური წესრიგი თავის იერარქიულ სისტემაში სწორედ კასტრაციით განპირობებულ გარდაუვალ უკმაროზას არეგულირებდა[6] და ამისთვის ლეგიტიმურს ხდიდა ძალადობას, როგორც უკმაროზის, აცდენის კომპენსაციის საშუალებას. ძალადობა იქცეოდა იმ დამატებად, რომელსაც ფრუსტრაციის გადაფარვა მოითხოვდა. ამიტომაც, გასაგებია, რატომ აღიქმებოდა იგი ქალებისთვის სიყვარულის ენად. ახლა, როცა პატრიარქალური სისტემა არცთუ შორეული, მაგრამ მაინც წარსულია, მისი ინსტრუმენტები აღარ მუშაობს. საგნებს თავისი სახელი დაერქვა, ქალები და კაცები დამეგობრდნენ. მათ ბევრი იციან საკუთარი თავისა და ერთმანეთის შესახებ, ახლა არაფერი იმალება არც ძალადობის ყოფით ნიღაბში, არც სიყვარულის მისტიკურ ექსტაზში. სამომხმარებლო ჰუმანიზმი მოხმარების სფეროში აქცევს ურთიერთობებსაც, რომელშიც სუბიექტის მოვალეობაა, რაც შეიძლება უფრო დელიკატურად მიაწოდოს საკუთარი თავი როგორც ობიექტმა. სიყვარულის სუბიექტები, რეალურად, ურთიერთობიექ-

ტები არიან. ასეთი სიყვარული იმდენად შეიძლება იყოს მიძღვნითი, რამდენადაც პრაქტიკული. ეს ქიაზმა (მერლო-პონტი) დროთა გადაკვეთაა, რომელშიც ვერტიკალი ჰორიზონტზე განთავსდა.

წარმატების მითოლოგია

წარმატება ანგელოზების ქალაქის ოფიციალური რელიგია იყო.
დავით ქართველიშვილი,
„მეგაპოლისი და ფიზიკური პირები“

მიუხედავად იმისა, რომ წარმატება არც არაფერს შველის, წარუმატებლობის, მარცხის შიში ჩვენი დროის უმთავრესი შიშია. მასში ფსიქოლოგიურ შინაარსს იმდენივე მნიშვნელობა აქვს, რამდენიც ფიზიკურს. საბოლოო მნიშვნელობით, ყოველგვარი რეალობა მხოლოდ ფიზიკურია. ემოციური უკმარობაც, სიუცხოვეც სხეულებრივია, რაც ნაივური ენით არის ნაჩვენები ბავშვების დიალოგში. არსებითად, გზა, რომელსაც ადამიანი ზრდასრულობისას გადის, ამ მიამიტ ვერდიქტს არ ცვლის: ჩვენ ყოველთვის პატარები ვართ, რაღაც ყოველთვის არ გვყოფნის; აქედან ჩვენი თამაში, – გავცეთ ის, რაც არ გვაქვს მისთვის, ვისაც ეს არ სჭირდება, როგორც ამას ლაკანი ამბობს. მარცხი ცხოვრების ის ჭეშმარიტებაა, რომელიც არსებითად სიყვარულში, – სხეულთა აფექტურ ურთიერთობაში გამოიცდება. სიყვარული ეს მარცხია, რომელიც შუა საუკუნეებში მისტიკური ექსტაზით კომპენსირდებოდა: ღმერთთან მისტიკური შერწყმის მეტაფიზიკური ჰარმონია არასხეულებრივია და არ უკავშირდება სქესს როგორც ფრუსტრაციის ველს. სიყვარულის ლიტერატურული გამოძახილი, სიყვარულის რელიგიურად გაჯერებული ტრადიციით, ხოტბას ასხამდა ექსტაზს, ტრანსს, როგორც შერწყმის, აბსოლუტური ფლობის ერთადერთ შესაძლებლობას, რომელიც დაცულია იმედგაცრუებისაგან. ცხადია, ზღაპრული ჰეფიენდიც კლასიკის ის მართალი ფინალობაა, რომელშიც რეალურის ონტოლოგიურ სიცარიელეს პოეტური ექსტაზი ანაზღაურებს.

ამდენად, შუა საუკუნეების ადამიანისთვის სასიყვარულო ფრუსტრაციის ტკივილს მისტიკური ექსტაზი კურნავდა, თანამედროვე ადამიანის ტკივილს – წარმატება. ჩვენი დროის კულტურული სიმართლე ასეთია.

სიყვარული როგორც მისტიკური ექსტაზი რუსთაველთან და დავით გურამიშვილთან არის ასახული. სიყვარულის, როგორც დიდი საიდუმლოს შესახებ, ქართულ ლიტერატურაში ამ პოეტების სახით პარადიგმული ხატები მოგვეპოვება. მათში არის ის ორი საწყისი, რომლითაც შუა საუკუნეები ჭეშმა-

რიტებას სწვდებოდა – თეოლოგია და მისტიკური ექსტაზი. ერთი, როგორც ინტელექტუალური, მეორე – ირაციონალური წყარო.

აზროვნების პარადიგმული ცვლილება, რომელიც დასავლეთში მე-17-18 საუკუნეებში მოხდა, საკრალურ სფეროებსაც შეეხო. გონების ცნობისმოყვარეობამ საბოლოოდ გადასწია ფარდა, რომელიც კულტურის სცენას კულისებისგან ჰყოფდა. აღმოჩენილმა სიმართლემ გამარჯვების პათოსი მარცხის რეალობით შეცვალა. მისტიკური ბურუსი და რიტუალის მაგიური ძალა გაიფანტა, დარჩა ნევროტული კონვულსიები, რომელიც აღარც ექსტაზია და აღარც მისტიკურის განცდა. მღვდლის ხელიდან ადამიანი ფსიქოლოგის ხელში გადავიდა. შფოთვების არაცნობიერი უფსკრული მას იმავე ძალით მიაქანებს ფსიქოანალიტიკოსის კაბინეტისკენ, როგორც უწინ მისტიკური ექსტაზი ლოცვისა და ზეციური მიჯნურისაკენ.

წერა როგორც გან-სხეულ-ება

წერეთ სხეულით (განა მწერალი რაიმე სხვას აკეთებს?):
ის მიმართული იქნება ყოფიერებისკენ, ან, კიდევ უკეთესი,
ყოფიერებისკენ, რომელიც თავის თავს მიემართება
(განა სხვას რას იაზრებს აზროვნება?")
ჟან ლუკ ნანსი, Corpus

რომანი-ბმული „მეგაპოლისი და ფიზიკური პირები" ეპიგრაფით იწყება. ესაა სულხან-საბა ორბელიანის იგავი „ჯოჯოხეთში დაუტევნელი": „კაცი ვინმე იყო ყოვლისა ბოროტისა მოქმედი და დიდად მლოცავი. რა ბოროტისაგან მოიცალის, დაიწყის ლოცვა და ტირილი. მოვიდა ანგელოზი და უთხრა კაცსა მას: ავნაქმართა შენთათვის სამოთხე არ მოგცა უფალმან და, რადგან ესრეთ მლოცავი ხარ, სამოთხისა კიდე, რაცა ითხოვო, მოგცესო. მან კაცმან ესრეთ უთხრა: თუცა სამოთხე არ მომეცემის და სხვას სათხოვარს აღმისრულებს, ესრეთ დიდი შემქმნას, ჩემგან მეტი ჯოჯოხეთში ვერვინ დაიტიოს! ეს ვეღარ უყო ღმერთმან და ისრევ სამოთხე მისცა მას კაცსა."

ეს იგავ-ეპიგრაფი რომანის პოეტიკის ორგვარი ალუზიაა: პირველი, ტექსტის ცნობიერი ისევე ვერ ეტევა სინტაქსში, როგორც გამჭრიახი ცოდვილის სხეული ჯოჯოხეთში. ამ ზღვრულ გრამატიკას, – ყოველგვარი მაღალი გამოთქმის ამ განსაცდელს, კუთვნილი სამოთხე ლიტერატურაში, მეტი სიზუსტით – *ლიტერატურიზაციაში* (ან – გალიტერატურულებაში) მოეპოვება. ეს რომანიც ალტერნატიული გრამატიკაა, – რომლის მხატვრულ სისტემაში ცნობიერებისა და ყოფიერების რეალობები ერთმანეთს კვეთენ.

მეორე ალუზია რომანის სტრუქტურაა, რომელიც ვებსაიტების ბმულის ვირტუალურ ონტოლოგიას იმეორებს, როგორც გარდამავალ, ერთმანეთთან უკავშიროდ მიბმულ, უწყვეტ ჯაჭვს, ხოლო გამოუთქმელობის „ცოდვა“ ისევე აღემატება სტრუქტურას, ტექსტს, ენას, როგორც ცოდვილის სხეული ჯოჯოხეთს, რომელშიც მისი სიდი(ა)დე ვერ ეტევა. რომანის ეს ნარატიული ბმულები ერთგვარი კომპენსაციაა ლიტერატურული სხეულის (მისი დასაწყისისა და დასასრულის კონკრეტულობისა და განსაზღვრულობის), კლასიკური გაგებით, მოუხელთებლობისა.

სხეული (ფიზიკური სხეული) არის ის, რაც ქმნის ,,აქ და ახლას“ ონტოლოგიურ განცდას, რომელიც ახასიათებს ადამიანს, – მის ცხოვრებას, მის ბედს, მის ეგზისტენციურ დრამას სამყაროს უსასრულობაში, რადგან იგი როგორც სასრულობა, მუდმივად განიცდის უსასრულობის შეუძლებლობას. და ყველაფერი, რაც ადამიანის ცხოვრებას ქმნის, სასრულისა და უსასრულოს იმ განზავებაშია მოქცეული, რასაც სხეულს ვეძახით, როგორც არსებობის ფორმას. წერა ამ არსებობის გაგრძელებაა. სხვა უკვდავება ჯერ-ჯერობით არ არსებობს.

მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიაში სხვა პოეტური ნაწარმოები, რომელიც სხეულის ონტოლოგიური სირთულით ისე იყოს გაჯერებული, როგორც დანტეს ,,ღვთაებრივი კომედია“, ალბათ არც არის. ჯოჯოხეთი, სალხინებელი და სამოთხე ეს სხეულის სამი ონტოლოგიური სკნელია: ჯოჯოხეთი, რომელშიც სხეული თავისი თავის აგონიაშია, ჯოჯოხეთიც ეს არის; სალხინებელი, რომელშიც სხეული აღარაა მატერიალური, განიცდის ონტოლოგიურ ტრანსფორმაციას და სამოთხე, რომელშიც სხეულისა და სულის ონტოლოგიური მთლიანობა, სიყვარულის გამარჯვებაში გამოიხატული, კომედიას – ბედნიერ დასასრულს ქმნის.

,,მეგაპოლისის“ სიუჟეტური კომპოზიცია ,,ჯოჯოხეთის“ სიუჟეტურ ბაზისს იყენებს. მეგაპოლისში ჩაძირული ფიზიკური სხეულები ერთნაირად იტანჯებიან როგორც ქალაქის აუტანელ ხვატში, ისე სოციალურ-პოლიტიკურ ჯოჯოხეთში, რომელსაც სასრული არა აქვს. ამ ჯოჯოხეთში მეგზური ბენჟამინ ფრანკლინის, ,,მაგაპოლისის ვირგილიუსის“, აჩრდილია, როგორც დაუნდობელი პოლიტიკური ირონია მოქმედი ამერიკული მონათმფლობელობის შესახებ.

რომანი ასახავს ადამიანის სიმარტოვის ისეთი უკიდურესობას, ისეთ ტოტალურ დეჰუმანიზაციას, რომელშიც მიმართვის ადრესატები ხან საწოლი, რეზინის ხელთათმანი, ტაფა, ან სანაპიროა, საბოლოოდ კი, – ცხოვრება, რომელსაც უფრო ღირებული კონკრეტულობა არა აქვს:

,,ჩემო ძვირფასო ერთჯერადო რეზინის ხელთათმანებო და ღრუბელო, კიდევ კარგი, თქვენ არსებობთ. ისტორია უსამართლოა. მე მაგალითად ვთვლი,

რომ ადამიანები, რომლებმაც თქვენ გამოგიგონეს, არანაკლებად მნიშვნელოვანი ინდივიდები არიან, ვიდრე დავუშვათ ისააკ ნიუტონი, რომელმაც სამყაროს მუშაობის პრინციპის რაღაც ნაწილი ამოხსნა. არაფერს ვუკარგავ დიდ მეცნიერს, მაგრამ მის ყველა თეორიაზე უფრო მნიშვნელოვანი ჩემთვის ახლა თქვენ ხართ, რადგან ახლა მე იოაკიმი უნდა დავბანო.... „ჩემო ძვირფასო ცხოვრებავ. შენ ნამდვილად არ ხარ ცხოვრების საუკეთესო ვერსია. ისიც კი არ ვიცი შესაძლებელია თუ არა შენი შეცვლა. შენი გაუმჯობესება. თუ უკვე აღარ, და სიმართლე გითხრა, არც მინდა საბოლოო პასუხის ცოდნა, რადგან ჩემი გამოცდილებით ცოდნა მხოლოდ და მხოლოდ ტვირთია“ (ქართველიშვილი 2023: 312).

აი, ამ მიღებული, გაზიარებული დაკარგულობის ჟამს ბოლოჯერ გაიელვებს ფრანკლინის უკვე დესაკრალიზებული აჩრდილი („ამ დროს ბენჟამინ ფრანკლინმა ჩამიარა. ვიღაც ქალთან იყო და არც მომსალმებია. აშკარად დამინახა და თვალი ამარიდა“ გვ. 323). ამ დროს მერის უჩნდება სურვილი, კიდევ ერთხელ წაიკითხოს//მოისმინოს ფრანკლინის ავტობიოგრაფია. ჰედფონში მსახიობის ხმა ისმის, – ზეციური ხმის ალუზია და იქვე ოსტატური სიმულაკრიც მისტიკური და ისტორიული რეალობისა. ადამიანურ სათნოებათა ფრანკლინისეული კლასიფიკატორი მერისთვის უცხო და გაუგებარია, მისი იმედები და მოლოდინები მას ველარ კითხულობენ, ველარ იგებენ, რადგან იმედები გაქრნენ, – ანგელოზების ქალაქში ისინი ზედმეტია. და მერი თითქოს ერთბაშად გაიზარდა, ერთბაშად გათავისუფლდა მოჩვენებების, იმედებისა და ოცნებების მირაჟისაგან და იგრძნო, რომ:

„ფიქრი მეზარებოდა, დასვენების დღე მქონდა. ვცდილობდი დამესვენა და მეტი არაფერი. მეფიქრა მხოლოდ იმაზე, რასაც ვხედავდი.

აი, სკეიტზე შემხტარმა ბიჭმა ჩამიარა.

აი, ფრანის ფრენბურთს თამაშობენ.

აი, ბავშვები დგანან სილაში სილის კოშკებით.

აი, კაცი მოდის ყელზე შემოხვეული პითონით. ეს კაცი ყოველ ოთხშაბათს აქ არის. დროდადრო გამვლელებთან ჩერდება და პითონის შესახებ უყვება. ზოგიერთები პითონს ხელითაც ეხებიან.

აი, სხვა კაცი, რომელიც გაშლილი ხელებით დგას და მზისთვის აქვს სახე და მკერდი მიშვერილი გასარუჯად.

ემსგავსე იესო ქრისტეს და სოკრატეს.

უცებ ამომიტივტივდა ფრანკლინის სიტყვები და გამეცინა. რა საყვარლები და სულელები იყვნენ ძველად ადამიანები.

საყვარლები და სულელები“ (ქართველიშვილი 2023: 325).

შემთხვევითი არ არის, რომ ეს უაღრესად სევდიანი სურათი, ეს უკიდურესი დამიწება, მერის ცნობიერებაში დედის ზარის მოლოდინის ფონზე ხდე-

ბა და უსუსურობის განცდის იმ სიმძაფრესთან არის დაკავშირებული, ახალშობილის დაბადებას რომ ახლავს ხოლმე თან. სამყაროში შემოსვლის ეს პირველი განცდა არაფერს გპირდება, გარდა დაბადების ტრავმისა, რომლის ერთადერთი შეღავათი ის არის, რომ დაბადების აუცილებლობად რაც შეიძლება მალე იქცეს. ამერიკა ასეთი დაბადების ადგილია, სიმბოლური ტოპოსი, როგორც ოცნება სამოთხეზე და იმედგაცრუება, რომ სამოთხე არ არსებობს.

,,ძვირფასო ამერიკავ, დამყოფო და მობატონევ,

შენ ისეთ სიმარტოვეში მოაქცევ ადამიანს, რომ მას თავის მოტყუების გარდა სხვა გზა აღარ რჩება. არ იფიქრო, რომ გამტყუნებ – ყველას თვითგადარჩენის საკუთარი გზა, მეთოდი აქვს. შენ ასე ახერხებ გადარჩენას და არსებობის გახანგრძლივებას. ქმნი გარემოებას სახელად ,,თავისუფლებას", რომელიც სინამდვილეში სიმარტოვეა და რომელშიც ადამიანი თვითგადარჩენის მიზნით საკუთარი თავის მოტყუებას იწყებს.

მე განსხვავებულ კულტურაში გავჩნდი, კულტურაში, რომელიც არა სიმარტოვით, არამედ ყალბი ადამიანური ურთიერთობებით ახერხებდა არსებობის გახანგრძლივებას. ამ ორ გამოცდილებას როდესაც ვადარებ ერთმანეთს, ვხვდები, რომ ერთმნიშვნელოვანი პასუხი არ მაქვს – რა ჯობია, რადგან საკუთარი თავის მოტყუებაში მეტი თავისუფლებაა, ხოლო ყალბ ადამიანურ ურთიერთობაში მეტი კომუნიკაცია. აქვე, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ არცერთი რეალობა აბსოლუტურად ერთმნიშვნელოვანი არ არის. არც შენი და არც ჩემი დაბადების ადგილის. შენც სავსე ხარ ყალბი ურთიერთობებით და ჩემი დაბადების ადგილიც სავსეა სიმარტოვით, მაგრამ შენი ღერძი სიმარტოვეა, ხოლო ჩემი სახლის – ყალბი ურთიერთობები".

შენიშვნები:

1. მსჯელობა ეფუძნება შრომებს: მარტინ ჰაიდეგერის ,,ყოფიერება და დრო" (1927) და ,,დრო და ყოფიერება" (1962), მორის მერლო-პონტის ,,აღქმის ფენომენოლოგიას" (1945) და რიკიორის ,,დრო და ნარატივს" (1983-1985).

ჰაიდეგერი ფილოსოფიურ ნაშრომში ,,ყოფიერება და დრო" ყოფნა (Sein) გაიგება როგორც დროით განსაზღვრული. აქედან, – ონტოქრონიის ცნება, იგი ყოფიერების დროით სტრუქტურას აღნიშნავს. ,,მუნყოფიერების (ტერმინი, რომლითაც ჰაიდეგერი განარჩევს ადამიანურ ყოფნას სხვა არსებათა ყოფნისაგან, რომელთაც არა აქვთ თვითშეცნობის უნარი და არ ძრწიან არარას, სიკვდილისა და მარტოობის წინაშე – *ნ.ტ.*) ყოფიერება ჩვენ განვსაზღვრეთ როგორც ზრუნვა (ზრუნვა ეს არის ადამიანის არსებობის სტრუქტურა, რომელიც აერთიანებს წარსულს, აწმყოს და მომავალს, ის არის ადამიანის ჩართულობა ყოველდღიურობაში და მიმართულია მომავლისაკენ – *ნ.ტ.*). ზრუნვის ონტოლოგიური საზრისი არის დროითობა. [...],,დრო" არაა არც ,,სუბიექტში", არც ,,ობიექტში" არსებული, არც ,,შიგნითაა" და არც ,,გარეთ". იგი ,,არის" ,,უფრო ადრე" ვიდრე ნებისმიერი სუბიექტურობა ან ობიექტურობა, რადგან იგი თავად ამ ,,უფრო

ადრეს“ შესაძლებლობის პირობას წარმოადგენს“ (ჰაიდეგერი 1989: 541, 620). „არის თუ არა ყოფიერება დროში ისე, როგორც ყველა სხვა სახეზემყოფი ყოფიერი? და საერთოდ არის ყოფიერება? თუ კი ის **არის**, მაშინ ჩვენ ის დაუყოვნებლივ უნდა ვცნოთ, ვითარცა რაღაც ყოფიერი და შესაბამისად ვეძებოთ იგი სხვა ყოფიერთა შორის. ეს სალექციო დარბაზი **არის.** სალექციო დარბაზი **არის** განათებული. ჩვენ ზედმეტი განსჯისა და ყოყმანის გარეშე ვაღიარებთ მას, როგორც რაღაც ყოფიერს. მაგრამ სად ძალგვიძს ჩვენ მთელ დარბაზში ვიპოვოთ ეს „არის“? ნივთთა შორის ვერსად ვნახავთ ჩვენ ყოფიერებას. ყოველ ნივთს თავისი ყოფიერება აქვს. ხოლო ყოფიერება არ არის რაღაცა ნივთი, იგი არ იმყოფება დროში. და მაინც ყოფიერება, ვითარცა თანაობა, ვითარცა აწმყო დროის, დროითობის მეშვეობით განისაზღვრება. [...] ყოფიერება და დრო ერთმანეთს განსაზღვრავენ, მაგრამ ისე, რომ არც ყოფიერებაა დროითი და არც დრო – ყოფიერი“ (ჰაიდეგერი 2014: 77-78).

მერლო-პონტი მსჯელობს შემეცნებისა და სხეულის ონტოლოგიურ მთლიანობაზე: „იმ „კოგიტოზე“ უწინარესი, რომელიც დეკარტმა აღმოაჩინა, როგორც ჩვენი შემეცნების უტყუარი საწყისი და რომელიც საბოლოო საფუძვლად უდევს ჰუსერლის ტრანსცენდენტალურ ფილოსოფიას, არის „რეფლექსიამდელი კოგიტო“, ადამიანის შეხვედრა არა „გამჭვირვალე“ უტყუარ ჭეშმარიტებათა სამყაროსთან, არამედ „გაუმჭვირვალე“ (opaqne) ყოფიერებასთან, „ველურ ყოფიერებასთან“ (être sauvage), რომელიც (ეს შეხვედრა) ზემოხსენებულ დაპირისპირებაზე (სული-სხეული; სუბიექტი-ობიექტი...) უწინარესია და რომელშიც სათავეს იღებს ამ დაპირისპირებულ წყვილთა ორივე მხარე. [...] მერლო-პონტი ანალიზს იწყებს „ქვემოდან“ – ქ ც ე ვ ი დ ა ნ, რომლის „ცნებაც, თავისთავად აღებული, ნეიტრალურია „ფსიქიკურისა“ და ფიზიოლოგიურის“ კლასიკური ურთიერთგარჩევის მიმართ“. წინააღმდეგ რეფლექსოლოგიისა და ბიჰევიორიზმის ატომისტური თვალსაზრისისა, ცოცხალი ორგანიზმი პასუხობს არა გაღიზიანებაზე, არამედ ვითარებაზე მთლიანად, და მოქმედებს არა ესა თუ ის ორგანო, არამედ ორგანიზმი, ცოცხალი არსება მთლიანად (*ნათაძე* 1979); „მერლო-პონტისთვის აღქმასა და სხეულს შორის კავშირი არც მიზეზობრივია და არც ლოგიკური – რადგან სხეულსა და გამოცდილებას შორის არსებული დამთხვევები და ურთიერთდამოკიდებულებები მხოლოდ ამგვარი გზებით არ აიხსნება. პირიქით, ყოველგვარი გამოხატული ფიქრი აღქმაზე პარაზიტირებს, იმ უფრო ფუნდამენტურ გაგებაზე, რაც გვაქვს საკუთარ თავზე როგორც ხორციელ შემგრძნების მქონეზე. ჩვენ წინარეფლექსიურად ვფლობთ ჩვენი გამოცდილების გარკვეულ შინაარსს – არა როგორც სხეულთან მიზეზობრივად ან ცნებით დაკავშირებულს, არამედ როგორც მასთან თანხვედრაში მყოფს ურთიერთმოტივაციური კავშირით. განაცხადი იმის შესახებ, რომ აღქმა არსებითად სხეულებრივია, ნიშნავს იმას, რომ მას ვერ ვიგებთ და ვერ განვაზოგადებთ განცალკევებით მისი სხეულებრივი პირობებისგან. ფენომენალური ველი არც გამოწვეულია და არც განსაზღვრული – ის კონსტიტუცირდება სხეულის სენსორულ-მოტორული სტრუქტურებისა და შესაძლებლობების მიერ. აღქმის სტრუქტურა იგივეა, რაც სხეულის სტრუქტურა: ჩემი სხეული „არის ჩემი თვალთახედვის წერტილი სამყაროზე“ (Merleau-Ponty 2012: XV); „შეიძლება თავდაპირველად გავიგო შეგრძნება როგორც ის გზა, რომლითაც ჩემზე მოქმედებენ, როგორც მდგომარეობის განცდა ან ჩემივე თავის გამოვლილი გამოცდილება (l'épreuve). შესაძლოა ის ნაცრისფერი, რაც მყისვე მეხვევა, როცა თვალებს ვხუჭავ, ან ბგერები, რომლებიც „ჩემს თავში“ ვიბრირებს მაშინ, როცა ნახევრად მძინარე ვარ, მიუთითებს იმაზე, თუ რა შეიძლება იყოს სუფთა შეგრძნება. მე ვგრძნობ სწორედ იმდენად, რამდენადაც მე თვითონვე ვემთხვევი შეგრძნობადს – იმდენად, რამდენადაც ის წყვეტს არსებობას როგორც ობიექტური სამყაროს ელემენტი და აღარ ნიშნავს ჩემთვის არაფერს. ეს ნიშნავს, რომ შეგრძნება უნდა ვეძებოთ ყოველგვარი

თვისებითი შინაარსის ქვემოთ. იმისთვის, რომ ორი ფერი – მაგალითად, წითელი და მწვანე – განვასხვავო, ისინი უკვე უნდა ქმნიდნენ ჩემს წინ რაიმე სცენას, და ამით უკვე აღარ იქნებიან ჩემივე თავის ნაწილი. სუფთა შეგრძნება ამგვარად იქნება განურჩეველი, მყისიერი და წერტილოვანი შერწყმის განცდა – განცდა, რომელიც ხდება ჩემსავე სხეულთან და გამოცდილებასთან სრული თანხვედრის პირობებში" (Merleau-Ponty 2012: 25-26).

<u>რიკორის</u> ფილოსოფიაში დრო ადამიანურ დროდ იქცევა იმდენად, რამდენადაც ის ნარატიულად არის ორგანიზებული, ხოლო ნარატივი, თავის მხრივ, აზრს დროითი გამოცდილების ნიშნების ასახავით იძენს (Ricoeur 1984: 3). [...] ყველაფერი, რაც იყო და იქნება, არსებობს მხოლოდ იმით, რომ აწმყოშია. მაგრამ ეს უკვე განსხვავებული აწმყოა – არა წერტილოვანი და უმომენტო, არამედ პრეზენსი, რომელიც ერთდროულად შეიცავს მეხსიერებას, ყურადღებას და მოლოდინს. ამგვარი აწმყო უკვე მრავალგვარად მიღებულია, როგორც ნარატივისა და წინასწარმეტყველების — ანუ ენობრივი აქტების – საფუძველი. და ბოლოს, ენა კვლავ იბრუნებს თავის ძალას: ჩვენ გვახსენდება და გვწამს, ჩვენ ვამუშავებთ ხსოვნას და ველით მომავალს – და ამით, ენა, გამოცდილებასა და მოქმედებასთან ერთად, ის ძალაა, რომელიც სკეპტიციზმის წინაშე დგას. როდესაც ვამბობთ, რომ რაღაც მოხდა ან მოხდება, ჩვენ დროის არსზე კი არ ვამბობთ, არამედ იმ მოქმედებაზე ვუთითებთ, რომლითაც მას „ვყვებით" ან „წინასწარმეტყველებთ". ამავე საფუძველზე ავგუსტინე ამბობდა: sunt ergo – „არსებობენ, მაშასადამე, წარსული და მომავალი – მაგრამ არა როგორც ცალკეული რეალობები, არამედ როგორც მეხსიერების, მოლოდინის და ყურადღების შინაგანი განზომილებები" (Ricoeur 1984: 10-11).

2. ფილოსოფიურ ტრადიციებში „სხეულს" განსხვავებული მნიშვნელობები აქვს. მაგალითად, ანტიკურ ფილოსოფიაში, *პლატონთან,* სენსიბილური და იდეალური სამყარო დაპირისპირებული საწყისებია. გრძნობადი, ფიზიკური სამყარო მოჩვენებითია, არაჭეშმარიტი, იდეების სამყარო – სრულყოფილი და ჭეშმარიტი. პლატონის აზრით, სხეულში მომწყვდეული სული დაბადებისთანავე ივიწყებს ცოდნას, რომელიც სულს აქვს, თუმცა გარკვეული ძალისხმევით მისი გახსენება შესაძლებელია (ანამნეზისის თეორია). *არისტოტელესთვის* – სხეული მეტაფიზიკური პრინციპის მატარებელია. ამის ასახსნელად განავითარა არისტოტელემ ჰილომორფიზმის თეორია. ერთი მხრივ, სხეულს აქვს დაუნაწევრებელი საწყისი, რომელიც სხვა ელემენტებთან ურთიერთქმედებით არ მიიღება, მეორე მხრივ, მასში არის ის შინაგანი პირობები, რომლითაც სხეული არის ან ხდება ისეთი, როგორადაც მას ვიგებთ. არისტოტელესთან სხეულს აქვს ორი პრინციპი – პოტენციური და აქტიური, პოტენციური პრინციპი არის მატერია, ფაქტობრივი – ფორმა. მისი ჰილომორფული დოქტრინა მიიღეს და სხვადასხვაგვარად განმარტეს არისტოტელეს ბერძენმა კომენტატორებმა და სქოლასტიკოსმა ფილოსოფოსებმა. *თომა აკვინელმა* სრულად აღწერა არისტოტელეს ჰილომორფიზმი არისტოტელეს ფიზიკასა და მეტაფიზიკაზე თავის კომენტარებში. შუა საუკუნეების ბევრმა მეცნიერმა ჰილომორფიზმი გაავრცელა ყველა არსებაზე – ანგელოზებზეც კი. თუმცა განასხვავებდნენ ზეციურ და მიწიერ სხეულებს, რაც ეფუძნებოდა პავლეს: „არიან სხეულნი ზეციურნი და სხეულნი მიწიერნი, მაგრამ სხვაა ზეციერთა დიდება და სხვა – მიწიერთა" (პირველი კორინთელთა მიმართ, თავი მეთხუთმეტე, 40). *დეკარტესთვის* სხეული და სული ორი განსხვავებული სუბსტანციაა, სული ეს არის მოაზროვნე საწყისი, გონი, სხეულისგან დამოუკიდებელი. ამას კარტეზიანულ დუალიზმს უწოდებენ. *სპინოზამ* მონიზმის თეორიით უარყო დეკარტის დუალიზმი, სპინოზასთვის სხეული და გონება ერთი და იმავე სუბსტანციის სხვადასხვა მოდუსია. *ნიცშეს* ფილოსოფიაში სხეული ძალაუფლებისა და სურვილის ადგილია, იგი თვითონ სიცოცხლეა, რომელიც

იმსახურებს პატივისცემას, აღიარებას. არ არსებობს სხეულთან დაპირისპირებული ან მის მიღმა არსებული სული, სული ეს ილუზიაა. ზეკაცისთვის ის ზედმეტია. *ჰუსერლის* ფენომენოლოგიაში გვხვდება ტერმინი Leib (ქართ. – ტანი), რომელიც გამოიყენება შეგრძნებული სხეულის გამოსახატავად, ანუ აქვს სუბიექტურობის ელფერი, აქ იგულისხმება სხეული, რომელსაც სუბიექტი შეიგრძნობს ან არეფლექსირებს, განსხვავებით Korper-სგან (ქართ. – სხეული), რომელიც არის ობიექტური სხეული, ფიზიკური, შეგრძნებებისა და განსჯის გარეშე, რაც სუბიექტს მის შესახებ შეიძლება ჰქონდეს. *მერლო-პონტის* ფენომენოლოგიაში სხეული ადამიანის შეგრძნებითი და კოგნიტიური გამოცდილების განუყოფელი ნაწილია. მისი „განცდადი სხეული", ,,სხეული როგორც ცოცხალი სხეული" ეს არის ის, რაც გულისხმობს სხეულის განუყოფელ კავშირს აღქმასთან. *ფუკოს* მიხედვით, სხეული პოლიტიკური ფენომენია, რომელიც დისციპლინისა და ძალაუფლების მთავარ სამიზნეს წარმოადგენს და კონტროლდება ბიოპოლიტიკური მექანიზმებით. *მარქსის* ფილოსოფიაში სხეული ეკონომიკური და სოციალური მოვლენაა, შრომისა და წარმოების რესურსი, ,,განსაკუთრებული საქონელი, რომელსაც შეუძლია მეტი ღირებულების შექმნა, ვიდრე თავად ღირს" (მარქსი). მარქსისტულ ფილოსოფიაში სხეულისა და სულის/ცნობიერების დიქოტომიის დისკურსი იცვლება სხეულის, როგორც სოციალურად სტრუქტურებადი მოვლენის, კრიტიკით. ამ ხედვის ნაწილია გენდერის სოციოლოგია, ფემინისტური თეორიები. *ბატლერი* სხეულს განიხილავს როგორც სოციალურ მოვლენას, რასაც განსაზღვრავს **სქესის, გენდერისა და რეპროდუქციული შრომის სხვადასხვა დისკურსები და ძალაუფლების მექანიზმები.** გენდერის სიციოლოგია შეისწავლის, როგორ განსაზღვრავს საზოგადოება „ქალურ" და „მამაკაცურ" ქცევებს და როგორ აისახება ეს განსხვავება განათლებაში, შრომით ბაზარზე, პოლიტიკაში და სხვა სოციალურ ინსტიტუტებში. **ფსიქოლოგიაში,** *ფროიდის* სუბლიმაციის თეორია სხეულის ენერგიას განიხილავს როგორც წყაროს სოციალური და კულტურული საქმიანობისთვის, ამ პროცესს სხვა დამოუკიდებელი, სულიერი იმპულსი არა აქვს, ის არის სხეულებრივი ინსტინქტის ჩანაცვლება სიმბოლური მოქმედებებით. სხეული არ არის ფსიქოლოგიის კვლევის ობიექტი, მაგრამ არსებობს ფსიქიკური სხეული, რომელიც კლინიკურ შემთხვევაში არ ემთხვევა ბიოლოგიური სხეულის აღქმას. ამ დისონანსში ჩნდება ის კლინიკური მრავალფეროვნება, რომელიც ფსიქიკური დაავადებების სახელით არის ცნობილი. ჩვენს კონტექსტში გამორჩეულად აღსანიშნავია *ნანსის* ფილოსოფია, რომელშიც სხეული განიხილება როგორც მასთან (სხეულთან) თანაყოფნა, ის მუდმივად იწერება ჩვენს ყოფნაში და წარმოადგენს აზროვნების ადგილს.

3. **Martin Heidegger**, ,,Die Frage nach der Technik, ,,Die Technik ist also nicht bloß ein Mittel. Die Technik ist eine Weise des Entbergens. Achten wir darauf, dann öffnet sich uns ein ganz anderer Bereich für das Wesen der Technik. Es ist der Bereich der Entbergung, d.h. der Wahrheit" (Heidegger 2000; 14).

4. სხეულის აბსოლუტიზების ბოროტებას ეხება ოლდოს ჰაქსლის რომანი ,,ადამიანი და მაიმუნი" (,,Ape and Essence",1948): ბირთვულ აპოკალიფსისში გადარჩენილ ადამიანებს აღარ აქვთ მეხსიერება, კულტურული ცნობიერება, სული. შედეგად ისინი კარგავენ დაბერების უნარს. ეს ფსიქო-ფიზიკური დეგრადაცია ადამიანს აქცევს მაიმუნად.

5. გავიხსენოთ ბრეივიკის საქმე და ნორვეგიული პენიტენციური სერვისი. სულ ახლახან, 2024 წელს კი, გაეროს ექსპერტებმა შეშფოთება გამოთქვეს აზოტის აირით სიკვდილით დასჯის გამო, რომელიც აშშ-ში უნდა განხორციელებულიყო. ,,გაეროს ექსპერტებმა აშშ-ის მთავრობას მოუწოდეს, არ აღესრულებინათ სიკვდილით დასჯა აზოტის აირის ჰიპოქსიის საშუალებით. ისინი აცხადებდნენ, რომ ამ მეთოდით სიკვ-

დილით დასჯა შეიძლება აღმოჩნდეს ბრალდებულის მიმართ „სასტიკი, არაადამიანური, ღირსების შემლახველი მოპყრობა ან წამებაც კი“. მსჯავრდებულის ადვოკატები ფიქრობდნენ, რომ აზოტის გაზით სიკვდილით დასჯის მეთოდის გამოყენებით (რომელიც არ არის გამოცდილი), შეიძლება დარღვეულიყო აშშ-ის კონსტიტუცია, რომელიც კრძალავს „სასტიკ და უჩვეულო სასჯელებს“. https://www.radiotavisupleba.ge/a/32758468.html

6. „კასტრაციის უფსკრულს ფროიდის სწავლება და მისი შემომნახველი ტრადიცია სწორედ რომ გენიტალურ დონეზე ათავსებს, ფროიდის თანამედროვე ფსიქოფიზიოლოგებმა ეს დაბრკოლება იმ მექანიზმზე დაიყვანეს, რასაც ყალბ ერექციას უწოდებენ. არადა, ფროიდი თავისი სწავლების დასაბამიდან მოყოლებული ხაზს უსვამს იმას, რომ ორგაზმი სუბიექტთან მიმართებაში ზუსტად იგივე ფუნქციას ასრულებს, რასაც შიში... ორგაზმი თავისთავად შიშია, რადმდენადაც სურვილი საფუძველმდებარე უფსკრულის გამო სამარადჟამოდ გამოყოფილია დაკმაყოფილებისაგან. არავის ვურჩევ ჩვენთვის იმ აზრის დაპირისპირებას, რომ არსებობს დამშვიდების, წყვილის სრული ურთიერთშერწყმის მომენტები, რომლებშიც ერთს შეუძლია მეორით კმაყოფილი იყოს. ჩვენ, ანალიტიკოსები, უფრო ახლოდან შევხედავთ, რათა დავინახოთ ის, რაც ამ მომენტებში ძევს – ფუნდამენტური ფალიკური ალიბი, სადაც რაღაც გზით ქალი სუბლიმირდება მის გარსობრივ ფუნქციაში, მაგრამ ამავდროულად რაღაც ისეთში, რაც უსასრულოდ რჩება გარეთ“ (ლაკანი ჟაკ 2013; 168).

7. „Пишите телам (разве писатель делает что-то другое?): это будет отправлено бытию, или, еще лучше, бытию, какое само себя отправляет (разве что-то другое мыслит мышление?“ (Жан-Люк Нанси, 1999; 43).

8. In Georgian, this novel is titled "Megapolis and Physical Persons", but as the author noted in a personal conversation, the title of the novel in the English translation will be „La Quartet“.

დამოწმებანი:

Haidegeri, Mart'in. Q'opiereba da dro. Mtargmneli Guram Tevzadze. Sakartvelos mts'eralta k'avshirtan arsebuli mkhat'vruli targmanisa da lit'erat'uruli urtiertobebis mtavari saredaktsio k'olegia. Tbilisi: Sakartvelos ssr metsnierebata ak'ademiis st'amba, 1989. (ჰაიდეგერი, მარტინ. ყოფიერება და დრო. მთარგმნელი გურამ თევზაძე, საქართველოს მწერალთა კავშირთან არსებული მხატვრული თარგმანისა და ლიტერატურული ურთიერთობების მთავარი სარედაქციო კოლეგია. თბილისი: საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის სტამბა, 1989).

Heidegger, Martin. Die Frage nach der Technik, Martin Heidegger, Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veroffentlichte Schriften 1910-1976, Band 7, BAND 7, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 2000

Kartvelishvili, Davit. Megap'olisi da pizik'uri p'irebi. Tbilisi: gamomtsemloba „p'alit'ra L", 20203. (ქართველიშვილი, დავით. მეგაპოლისი და ფიზიკური პირები. თბილისი: გამომცემლობა „პალიტრა L“, 2023)

Khan, Bën-Chol'. Agoniya erosa: Moskva: 2023) (Хан, Бён-Чхоль. Агония эроса. Москва: 2023).

Lak'ani, Jak'. Shesavali mamis sakhelebisatvis. Mtargmneli Davit K'akhaberi. Ts'ignshi: „biblia p'ost'modernist'uli p'ersp'ekt'ividan, shemdgeneli da mtavari redakt'ori „Tamar Tsopurashvili, Tbilisi: gamomtsemloba „Ilias sakhelmts'ipo universit'et'i", 2013 (ლაკანი, ჟაკ. „შესავალი მამის სახელებისათვის", მთარგმ. დავით კახაბერი, წიგნში: ბიბლია პოსტმოდერნული პერსპექტივიდან, შემდგენელი და მთავარი რედაქტორი თამარ ცოფურაშვილი, თბილისი: გამომცემლობა „ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი", 2013).

Merleau-Ponty, Maurice. Phenomenology of Perception, Translated by Donald A. Landes, New York, 2012.

Nansi, Zhan-Lyuk. Corpus. Perevod E. Petrovskoy i E. Gal'tsovoy. Éditions Métailié, Baris, 1992. Moskva: izdatel'stvo Ad Marginem, 1999. (Нанси, Жан-Люк. Corpus. Перевод Е. Петровской и Е.Гальцовой. Éditions Métailié, Baris, 1992. Москва: издательство Ad Marginem, 1999).

Natadze, Nodar. Gants'irulobis pilosopia, ktsevis Merlo-p'ont'iseuli khedvis k'ritik'isatvis. Tbilisi: gamomt'semloba „metsniereba", 1979 (ნათაძე, ნოდარ. განწირულობის ფილოსოფია, ქცევის მერლო-პონტისეული ხედვის კრიტიკისათვის. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება", 1979) https://mdevari.ge/articles/3907/

Rat'iani, Irma. Int'erdistsip'linuri da int'erinst'it'utsionaluri midgomebi – kartuli lit'era-t'uratmtsodneobiti da kartvelologiuri k'vlevebis epekt'urobis garant'i, „Sjani", 24. Tbilisi: 2023. (რატიანი, ირმა. ინტერდისციპლინური და ინტერინსტიტუციონალური მიდგომები – ქართული ლიტერატურათმცოდნეობითი და ქართველოლოგიური კვლევების ეფექტურობის გარანტი, „სჯანი", 24. თბილისი: 2023).

Ricoeur, Paul. Time and narrative, Volume I, Translated by Kathleen McLaughlin and David Pellauer, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1984

Nana Trapaidze
(Georgia)

Literature and the Body in the Context of Davit Kartvelishvili's Novel „La Quartet"

Summary

Keywords: body, identity, time, emigration, trauma.

This study is neither a sociological nor a poetic analysis of literature. Rather, it focuses on the contextual dimension in which technogenic modernity absorbs and internalizes the historical roots of culture, transforming both the human being and their reality. The research aims to explore how contemporary Georgian literature reflects the crises of human existence and culture – how these transformations are represented within it. In this respect, the very notion of "modernity" is problematized from the outset: literature is not merely a product or artifact of its time; it is time itself – its structural dimension and a mode of experiencing it.

Within this problematic framework, special attention is given to Davit Kartvelishvili's novel „La Quartet"[1] (2023). The theoretical foundation of the analysis draws on phenomenological and hermeneutic paradigms (Heidegger, Merleau-Ponty, Ricœur): time, body, and literary text are interpreted as interwoven structures, each carrying a shared crisis-oriented intentionality. In this context, Kartvelishvili's novel – which constitutes a new aesthetic in contemporary Georgian literature – is approached as both a deconstruction of temporal and cultural crisis and an alternative reality. This reality belongs neither to the matrix of history nor to the familiar tradition of writing, and as such, offers the reader a possible way out of crisis.

A central focus of the study is the crisis of the body. The body is treated as an anthropological marker of both civilizational maturity and decline—one that, under the conditions of technogenic humanism, has become a disembedded, historically disoriented, and physically lost individual in the megapolis. In today's world, the body appears as a performative and cyber-reflexive phenomenon, while physical relationships – once a mode of social coexistence – are replaced by the virtual. Under these circumstances, the individual finds the body and its cognitive and physical

[1] In Georgian, this novel is titled "Megapolis and Physical Persons", but as the author noted in a personal conversation, the title of the novel in the English translation will be „La Quartet".

capacities insufficient. At the same time, this body is dehumanized by social pressure, reduced to a mere biological entity struggling for survival – deprived of the consciousness of trauma. Such a condition leaves the individual without a story, without a narrative that could bind existence to cultural identity or generate political awareness of shared experience.

In Kartvelishvili's novel, the individual – now reduced to a mere "physical person" – bears precisely this burden: the weight of ontological emptiness. What drives the character is the everyday struggle for physical survival. In such a reality, the individual becomes an emptiness of identity, for their "history" is reduced to the repetition of everyday life, while the deeper roots of consciousness and memory are no longer accessible. As a result, the individual becomes rigid toward affect, as their entire psychic and physiological capacity is consumed by the imperative of mere physical endurance. In this sense, the body emerges as a biosocial form of life animated not by metaphysical meaning, but by intraphysical impulses – bounded, in the end, by the very limits of the body.

The study further interrogates the cultural significance of trauma as a mode of experience. Human beings are, in this perspective, "children of trauma" – born through it, and shaped by its existential unfolding throughout life. Without trauma, the individual remains an empty being or body, incapable of registering experience or forming narrative. Trauma binds together personal and historical identity. In the novel, this problem is foregrounded in the lives of two key characters: a transgender migrant named Meri and an elderly Jewish couple. The latter are united by a shared trauma – both personal and historical – that grants their past the meaning of identity, unity, and collective history. When love is absent, it is trauma that holds together the threads of human and political meaning, thus becoming the foundation for a cultural-historical narrative.

In Meri's case, however, who survives through daily labor in a foreign land, trauma has not yet become history or narrative. It remains merely a story – a raw telling – because trauma, as an imprint of reality, requires a context – an enemy and a friend – that would allow it to be shaped into narrative and prevent it from being reduced to a banal symptom of suffering. Neither exile nor the caricatured figure of the mercantile aunt offering a profitable marriage suffices to accomplish this transformation. What is needed is another loss – one that marks both the end of the novel and the beginning (or possibility) of a story, one that bears the impulse of birth, trauma, and self-consciousness, because survival without such a story is no longer possible. But that is already another narrative – another (meta)fictional possibility.

One of the novel's many layers of political irony concerns the modern mythology of success. Success, in the late modern condition, is a subtle strategy for compensating frustration and the loss of those existential elements – love and trauma – that once gave personal identity its deeper meaning.

As for the novel's poetics, its compositional structure is linear, which the author himself describes as a sequence of links. There is no central plot, no romantic storyline. Rather, the narrative is constructed as a non-sequential chain of loosely connected fragments. The novel's conceptual and structural composition is an allusion to Dante's „Divine Comedy": in the capitalist inferno of the "City of Angels" (Political irony about Los Angeles), the protagonist is followed by the ghost of Franklin, just as Dante is guided by Virgil. And just as hope is meaningless at the gates of Dante's hell, so too is it at the threshold of the American paradise.

Юри Сугино
(Япония)

Произведения Пушкина по мотивам кавказского путешествия 1829 г. и «Медный всадник»: опыт сопоставления[1]

https://doi.org/10.62119/sjn.26.2025.9549

1. Введение: «Медный всадник» и произведения, связанные с путешествием Пушкина на Кавказ в 1829 г.

Поэм «Медный всадник», написанная болдинской осенью 1833 г., – это пушкинский шедевр, в котором на основе исторических фактов XVIII-XIX вв. и фактов биографии самого Пушкина выстроен грандиозный, многослойный и многоплановый мир. Исследуя латентную авторскую ассоциацию бунта и эпидемии с образом зверя в текстах, написанных Пушкиным после поездки на Кавказ в 1829 г., мы видим, что в сцене наводнения, наделенного чертами чудовищного зверя, скрыто присутствуют исторические факты крестьянских восстаний и мятежей XVIII-го и XIX-го вв[2]. Кроме того, в жизни и судьбе Евгения есть автобиографические элементы. Если учесть существование такой многослойной структуры в поэме, становится очевидным наличие множества общих моментов и точек соприкосновения в структуре, мотивах и деталях «Медного всадника» с русскими и европейскими классическими произведениями.

Как мы отмечали в наших предыдущих работах, в поэме мастерски переплетены в сложную сеть детали, мотивы, и эпизоды из Библии и из «Божественной Комедии» (*далее – «Комедия»*), а также элементы и реминисценции разнообразных литературных произведений России и Европы. В поэме Пушкин представляет целостную картину мира, ориентируясь на модель мироздания, представленную в Библии и «Комедии». В подтекст поэмы, на наш взгляд, входят та-

---

[1] В основе данной работы лежат наши доклады прежних лет: доклад под заглавием "Дантовские реминисценции в стихотворениях из «кавказского цикла» А. С. Пушкина", прочитанный он-лайн 15-го сентября на L Международных научных болдинских чтениях (12-16 сент. 2022 г., Нижний Новгород), и доклад под заглавием "1829нэн-но Пусикин-но Кокасасу рёко-ни кансуру сакухин-ни цуитэ – «Сэйдо-но киси» кэнкю-но ситэн кара", прочитанный 4-го ноября на научном годовом заседании "the Japanese Association for Russian and East European Studies" (4-5 Nov., 2023 in Kyoto Univ.).

[2] *Сугино Ю.* "О наводнении в поэме «Медный всадник»". JSEES (Japanese Slavic and East European Studies) 11 (1990): 59-78. (Sugino, Yuri. "On the Flood in «The Bronze Horseman»"); "К вопросу о соотношении образов Медного Всадника и Николая I". JSEES 12 (1991): 61-79. ("On the Relation of the Bronze Horseman to Nicolas I").

кие важные явления российской литературы XVIII-го в., как исторические труды Н.М. Карамзина, стихотворения Г. Р. Державина, включая оду «Водопад», произведения А. Н. Радищева, а также произведения современников Пушкина, в частности поэзия декабристов.

На наш взгляд, путешествие А. С. Пушкина на Кавказ, состоявшееся с июня по сентябрь 1829 г., можно считать подготовительным этапом к написанию «Медного всадника», потому что в некоторых «кавказских» стихотворениях и в «Путешествии в Арзрум во время похода 1829 года» (*далее – «Путешествие в Арзрум»*)[1], написанных по мотивам поездки, тоже остались следы, указывающие на внутренние связи поэмы с Библией, «Комедией», «Водопадом», и декабристской поэзией. Известно, что на Кавказе поэт встречается и общается с декабристами, сосланными в эти края. Путешествие на Кавказ – это подготовка к созданию произведения на тему мятежников, в том числе друзей-декабристов.

В настоящей статье мы ставим задачей проанализировать некоторые стихотворения из кавказского цикла и пассажи из «Путешествия в Арзрум» (1835) и выявить в них исходные признаки, которые позже в «Медном всаднике» развиваются в элементы, мотивы и эпизоды, связанные с Библией, «Комедией», декабристской поэзией и «Водопадом». С этой точки зрения мы рассмотрим стихотворения «Кавказ», «Монастырь на Казбеке», «И вот ущелье мрачных скал...», «Страшно и скучно» и «Обвал», написанные в 1829-1830 гг. Вместе с этим мы обратимся к соответствующим пассажам из «Путешествия в Арзрум», которые служат своего рода пояснением и творческим фоном для кавказских стихотворений.

2. «Божественная Комедия» Данте, Библия и путешествие Пушкина на Кавказ в 1829 г.

В пушкинских стихах, написанных по впечатлениям от путешествия на Кавказ, местами усматриваются мотивы и представления, сформировавшиеся под влиянием «Комедии». Пушкин взял с собой «Божественную Комедию» в оригинале и читал ее во время путешествия, что можно понять из его стихотворения

[1] В феврале 1830 г. в «Литературной газете» Пушкин опубликовал очерк «Военная Грузинская дорога (извлечено из путевых записок А. Пушкина)». Потом поэт переработал данный очерк с новыми вставками в первую главу и дополнил травелог еще четырьмя главами, а в 1835 г. издал под названием: «Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года».

«Зорю бьют... из рук моих / Ветхий Данте выпадает» (III-1, 170)[1]. Б. Гаспаров отмечает, что после поездки на Кавказ у Пушкина связь с Данте актуализируется (Гаспаров 1983: 341). Действительно, горы, возвышающиеся в безбрежном небесном пространстве, быстрые реки, текущие по дну долин, холмы и равнины между горами, и своевольно живущие животные среди природного простора – разнообразие грандиозного ландшафта Кавказа стало для Пушкина источником вдохновения для написания будущего произведения, в котором поэт собирался создать целостную картину мира. Величавая кавказская природа помогает поэту вообразить большой пространственно-временной континуум и постичь самую суть мироустройства, представленного у Данте. Вместе с тем, поездка на Кавказ, описанная Пушкиным с включением многих библейских и древнегреческих преданий[2], служит стимулом к активизации творческого воображения, связанного с будущим произведением, в подтексте которого окажется не только «Комедия», но и библейские сказания и различные произведения классической литературы.

Чтобы была лучше понятна наша последующая аргументация, прежде всего остановимся на вопросе о художественной структуре поэтического мира «Медного всадника», где сочетаются главная сюжетная линия «Комедии» с мотивами библейских книг.

В поэме мы наблюдаем структуру замкнутого круга, а именно: вступительная сцена повторяется в финальной сцене. Так как Д. Д. Благой называет финальную сцену «эпилогом» (Благой 1955: 204), мы будем называть вступительную сцену «прологом». Пролог перекликается с эпилогом по аналогичности пустынного пейзажа. Гаспаров отмечает, что пролог с пустынным пейзажем и бескрайним пространством напоминает начало сотворения мира из «Книги Бытия» (Гаспаров 1999: 292). К тому же, на наш взгляд, темный лес, «неведомый лучам / В тумане спрятанного солнца» (V, 135), описанный в прологе, перекликается с образом мрачного леса из первой песни «Ада» в «Комедии», где Данте теряет свой путь. Средняя часть, обрамленная прологом и эпилогом, и содержащая описание свирепого наводнения и разнообразных катаклизмов, является многослойным миром, в основе которого лежит историческая действительность XVIII-го и XIX-го вв. Реальная действительность кровавых исторических со-

---

[1] Тексты Пушкина цитируются по Большому академическому изданию: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. М.,: Л., Изд. АН СССР, 1937-1959. Римской цифрой обозначается том, арабской – страница.

[2] См.: *Листов В. С.* "Библейские мотивы в «Путешествии в Арзрум»" // Пушкин и его современники. Вып. 1 (40). СПб: Академический проект, 1999. С. 41-68.

бытий внутри поэмы формирует настоящий мир ада. Притом образ наводнения также вызывает библейскую реминисценцию всемирного потопа из «Книги Бытия» и напоминает апокалипсический катаклизм из «Откровения святого Иоанна Богослова» (Сугино 2004: 328-330). Евгений скитается по Петербургу, ставшему «Адом», совершенно один, без такого надежного спутника, как Вергилий. Образ его невесты Параши представляется таким же эфемерным, как и небесная Беатриче. После одиноких скитаний, герой сталкивается с «Медным всадником», который отождествляется с Люцифером. В конце поэмы пролог возвращается к эпилогу. Пейзаж, описанный в эпилоге, чуть светлее, чем в прологе, здесь царят спокойствие и мир, и изображена лодка на причале, что в латинской поэзии было метафорой завершения творческой задачи. В эпилоге слова «воскресенье» и «весна» создают более теплую и светлую атмосферу по сравнению с темным лесом, описанным в прологе как место, куда не проникают солнечные лучи. Эпилог дает отдаленный намек на воскресение Христа. Припомним, что Данте попадает к подножью Горы Чистилища на рассвете пасхального воскресенья, когда Солнце – символ Бога – уже встало. Если толковать эпилог по сюжетной линии «Комедии», «малый остров» отождествляется с подножием Горы Чистилища или Земным Рае. Евгений погиб на пороге разрушенного дома, в котором угадывается дом его Параши. Неизвестно, попадает ли в конце концов в Рай герой поэмы, ведомый своей погибшей невестой. Как ответить на данный вопрос – это выбор читателя. Таким образом, в «Медном всаднике» Пушкин воспроизводит, хотя и с некоторыми изменениями, главную сюжетную линию «Комедии» (Сугино 2016: 93-99).

3. Дантовские и державинские реминисценции в стихотворении «Кавказ»

Обратимся к стихотворению «Кавказ», в котором усматриваются отзвуки декабристской поэзии, и характерные мотивы и черты, присущие «Комедии», а также реминисценции оды Державина «Водопад». Процитируем четыре станса из окончательного варианта «Кавказа», и черновой пятой станс, из него исключенный:

“Кавказ подо мною. Один в вышине / Стою над снегами у края стремнины; / Орел, с отдаленной поднявшись вершины, / Парит неподвижно со мной наравне./ Отселе я вижу потоков рожденье / И первое грозных обвалов движенье.

Здесь тучи смиренно идут подо мной; / Сквозь них, низвергаясь, шумят водопады; / Под ними утесов нагие громады; / Там ниже мох тощий, кустарник сухой; / А там уже рощи, зеленые сени, / Где птицы щебечут, где скачут олени.

А там уж и люди гнездятся в горах, / И ползают овцы по злачным стремнинам, / И пастырь нисходит к веселым долинам, / Где мчится Арагва в тенистых брегах, / И нищий наездник таится в ущельи, / Где Терек играет в свирепом веселье;

Играет и воет, как зверь молодой, /Завидевший пищу из клетки железной; / И бьется о берег в вражде бесполезной / И лижет утесы голодной волной... / Вотще! нет ни пищи ему, ни отрады: / Теснят его грозно немые громады" (III-1, 196).

"Так буйную вольность законы теснят / Так дикое племя под властью тоскует / Так ныне безмолвный Кавказ негодует / Так чуждые силы его тяготят..." (III-2, 792)

Нельзя выпускать из виду, что в стихотворении «Кавказ» среди всех пушкинских стихотворений впервые появляется ассоциативная связь образа «зверя» с образами бунтовщика и бурного потока водной стихии, и к тому же, сочетание трех образов «зверя», бунтовщика и бурного потока водной стихии, противопоставлено неподвижным громадным скалам[1]. Из пятого станса понятно, что свирепый поток-зверь олицетворяет горцев Кавказа, столкнувшихся с российским правлением. Мотив сопоставления камня и воды восходит к стихотворению Пушкина «Мордвинову» (1826), которое имеет еще текстовые переклички с одой К. Ф. Рылеева «Гражданское мужество» (1823)[2]. В «Кавказе» можно видеть внутреннюю идейную связь с декабристской поэзией. Кроме того, изображая пейзаж из камней и воды, поэт воспроизводит сцены из «Комедии», где Данте, спускаясь по кругам «Ада», проходит между водным потоком и скалами.

А. Чичерин отмечает, что строка «Кавказ подо мною» – начало стихотворения – удивительно само по себе, оно точно определяет авторскую точку зрения на видимый ему пейзаж, которая становится и отправной точкой стихотворения[3]. Перед нами в нисходящем порядке, открывается объемный пейзаж: сверху вниз, слой за слоем, раскрывается грандиозная панорама, в которой изображены парящий орел, начало обвала, водопады, скалы, растения, птицы и животные, человек, ущелье и реки.

---

[1] SUGINO, Yuri. "On the Representation of the Terek River in Russian and Georgian Literary Works of the 19th Century". Contemporary Issues of Literary Criticism. Vol. 17 (2024): 162-166. Literatures of Small Countries and Challenges of the Modern Global World.

[2] *Цявловская Т. Т.* «Отклики на судьбы декабристов в творчестве Пушкина» // Литературное наследие декабристов. Л., 1975. С. 213; *Иезуитова Р. В.* «К истории декабристских замыслов Пущкина 1826-1827 гг.» // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1983. Т. 11. С. 88-114.

[3] *Чичерин А.* О стиле пушкинской лирики // В мире Пушкина. Сборник статей. М.: «Сов. писатель», 1974. С. 314-317.

В вышеприведенной картине мы можем видеть черты, характерные для художественного мира «Комедии», и структурные переклички – с ней, по крайней мере, в двух следующих отношениях:

Во-первых, в этом стихотворении представлена иерархия живых существ, где орел оказывается на самом верху, а в самом низком месте – бурный поток, метафорически уподобленный дикому зверю. Такая иерархия напоминает нам о многослойном строении «Комедии» от самых низких и мрачных кругов «Ада» до божественных райских небес. В «Комедии» образ орла используется как символ божественной птицы: он предстает как божественный посланник, летающий где-то неподалеу от солнца, а также воплощает образ такого великого поэта, как Гомер[1]. В первой строфе из «Кавказа», вершину горы, где поэт стоит наравне с парящим орлом, можно истолковать как самое верхнее пространство, ближайшее к Богу в райских небесах. В сопоставлении со светлым открытым пространством Рая, низкое темное ущелье, описанное в четвертой и пятой строфах из «Кавказа», ассоциируется с ужасным адским миром, где бушует ненависть и вражда, яростная битва противоположных стихийных сил грозных скал и бурной воды. Притом бурный поток представлен метафорой зверя. Припомним, что в «Аде» «Комедии» фигурирует много безобразных звероподобных существ, и даже отъявленный злодей Ванни Фуччи, обитатель еще более глубоких уровней «Ада», открыто обявляет о себе: «Я был любитель / Жить по-скотски, а по-людски не мог» (Ад. 24, 123-124)[2]. Таким образом, в стихотворении «Кавказ» иерархические отношения между высшим сущетвом «орлом» и низшим существом «зверем» перекликаются с многоуровневой структурой в «Комедии» (Сугино 2017: 195).

Пушкин, стремясь к величественной цельности мироздания в «Комедии», в своем стихотворении также пытается создать целостную картину мира, где наверху находится благородное божественное пространство, в самом низу существует адский мир, а между этими двумя мирами на этом свете развертывается жизнь человека и животных.

Во-вторых, в первой строфе «Кавказа» описаны рождение потоков и начало снежного обвала, в чем мы видим аналогию с «Комедией», а также точки сходства с «Медным всадником» и «Водопадом». Следует отметить, что, как в

---

[1] В «Комедии» в 19-й песне «Рая» образ орла появляется перед Данте и сообщает ему христианское учение в качестве как божественного посланника, а в 4-й песне «Ада» Гомер метафорически сравнивается с образом орла.

[2] Здесь и далее цитаты из «Божественной комедии» Данте приводятся в тексте по изд.: *Данте А.* Божественная комедия / Пер. М. Лозинского. М.: Изд-во Эскимо, 2004 – с указанием песни и стиха.

«Комедии», так и в «Медном всаднике», основной сюжет с начала до конца связан с темой путешествия по воде: в прологе и эпилоге описаны рыбак и лодка. В латинской поэзии сотворение стиха оказывается тесно связано с водной стихией и метафорически сравнивается с морским путешествием, поэтому подступ к поэтическому сочинительству уподобляется началу мореплавания[1]. Правда, в вводной песне «Ада» Данте сравнивает талант Вергилия с неиссякаемым родником и посвящает ему следующие слова: «Так ты, Вергилий, ты родник бездонный, откуда песни миру потекли?» (Ад. 1, 79-80). Если истолковать речь Данте в духе традиции латинской поэзии, упоминание о природной водной стихии указывает на то, что творческий процесс поэтической работы скоро начнется – подобно воде, вытекающей из родника. Таким образом, в описании рождения потоков водной стихии и начинающегося снежного обвала, описанных в стихотворении Пушкина, можно усмотреть внутреннюю связь не только с художественным замыслом «Комедии», но и с авторским замыслом «Медного всадника».

В связи с всем вышеуказанным, следует добавить, что в «Кавказе» описание движения потоков, снежного обвала, и шумящих водопадов, подспудно связано с одой Державина «Водопад», которая представляет собой один из важных подтекстов и в «Медном всаднике». Державинская тема прослеживается на протяжении всей поэмы: сначала строка «Невы державное теченье» (V, 136) во вступлении к поэме, на наш взгляд, дает тонкий намек на тему Державина, в сцене самого разгара наводнения усматриваются интертекстуальные связи с державинскими стихотворениями, и в кульминационной сцене погони Медного всадника за Евгением имеются реминисценции стихотворений Державина, о чем мы будум говорить позже. Параллельно с этим величественным державинским течением развертывается российская история XVIII и XIX вв, и в тему реки вливается течение всемирной истории, рассказанной в Библии и в дантовской «Комедии». Примечательно, что в «Путешествии в Арзрум» есть сцена, где рассказчик, наблюдая ревущий поток Терека, воспоминает Иматру и державинские стихи «Река на Севере гремяща» из «Водопада» (VIII-1, 450). Данная сцена показывает, что во время путешествия на Кавказ мысль о «Водопаде» непременно присутствовала в сознании Пушкина.

Как уже говорилось, во время поездки на Кавказ Пушкин особо интересуется водными потоками и водопадами, потому что собирается использовать разнообразную природную стихию воды как общий ключевой элемент, связывающий разнообразные подтексты в будущем произведении.

---

[1] Curtius, Ernst Robert. "European Literature and Latin Middle Ages". Translated from the German by Willard R. Trask. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2013: 128-129.

4. Сюжет Ноева ковчега и мироустройство «Ада» и «Рая» в стихотворении «Монастырь на Казбеке»

Обратимся к стихотворению «Монастырь на Казбеке», в котором совмещаются библейский сюжет Ноева ковчега и дантовское мироустройство «Ада» и «Рая». Процитируем «Монастырь на Казбеке»:

"Высоко над семью гор, / Казбек, твой царственный шатер / Сияет вечными лучами. / Твой монастырь за облаками, / Как в небе реющий ковчег, / Парит, чуть видный, над горами.

Далекий, вожделенный брег! / Туда б, сказав прости ущелью, / Подняться к вольной вышине! / Туда б, в заоблачную келью, / В соседство бога скрыться мне!..." (III-1, 200).

В стихотворении «Монастырь на Казбеке» также возникает сочетание высоких и низких мест, как противопоставление «монастыря», находящегося на головокружительной высоте в горах, и темного «ушелья» внизу. Заоблачная вершина, на которой стоит монастырь, озаренными божьими лучами солнца, представляет собой самое священное место по соседству с Богом. В стихотворении сказано, что авторское «я», простясь с тесным земным «ущельем», хочет улететь в это небесное священное место и сокрыться там. «Реющий ковчег» указывает на сюжет Ноева ковчега из «Книги Бытия». В стихотворении в едином поэтическом образе «монастыря, озаренного солнечными лучами на вершине горы», слит двойой смысл: Ноев ковчег как символ чудесного спасения, и то место назначения, куда должен приплыть ковчег после того, как утихнет всемирный потоп.

Для лучшего понимания творческого фона стихотворения «Монастырь на Казбеке», мы процитируем два пассажа из «Путешествия в Арзрум»:

"На ясном небе белела снеговая, двуглавая гора. «Что за гора?» – спросил я потягиваясь, и услышал в ответ: «Это Арарат». Как сильно действие звуков! Жадно глядел я на библейскую гору, видел ковчег, причаливший к ее вершине с надеждой обновления и жизни – и врана и голубицу, излетающих, символы казни и примирения ... " (VIII-1, 463).

"Утром, проезжая мимо Казбека, увидел я чудное зрелище. Белые, оборванные тучи перетягивались через вершину горы и уединенный монастырь, озаренный лучами солнца, казалось, плавал в воздухе, несомый облаками" (VIII-1, 482).

В связи с вышеуказанными цитатами следует внести уточнение: в первой цитате высокая гора, которую Пушкин видел по пути в Арзрум в июне 1829 г. – на самом деле была не гора Арарат, а гора Алагеа. Во второй цитате грузинский

монастырь, который поэт видел, проезжая мимо Казбека, на обратном пути в Россию в августе, – это был Гергетский монастырь.

В сопоставлении с «монастырем, озаренным лучами солнца на вершине горы» «ущелье» рисуется как темное и узкое место, что показано в незаконченных стихотворных набросках. Приведем эти наброски: «И вот ущелье мрачных скал...» и «Страшно и скучно...».

"И вот ущелье мрачных скал / пред нами шире становится, / Но тише Терек злой стремится, / Луч солнца ярче засиял" (III-1, 202).

"Страшно и скучно, / Здесь новоселье, / Путь и ночлег, / Тесно и душно. В диком ущелье – / Тучи да снег. / Небо чуть видно, / Как из тюрьмы. / Ветер шумит. / Солнцу обидно" (III-1, 203).

Важно, что во втором наброске мрачное и дикое ущелье уподобляется «тюрьме», своего рода адскому миру, где заключены каторжники. Может быть, у поэта в сознании присутствует мысль о сосланных декабристах. Мы согласны с мнением И. Сурат о том, что вертикаль, образуемая двумя зонами – «вершины» и «ущелья» – объединяет все основные стихи кавказского цикла, а также важные стихотворные наброски[1].

Кроме того, образ мрачного ущелья напоминает пассаж из «Путешествия в Арзрум», в котором речь идет о Дарьярском ущелье и упоминается о полотне Рембрандта:

"Скалы с обеих сторон стоят параллельными стенами. Здесь так узко, так узко, пишет один путешественник, что не только видишь, но, кажется, чувствуешь тесноту. Клочок неба, как лента, синеет над вашей головою. Ручьи, падающие с горной высоты мелкими и разбрызганными струями, напоминали мне похищение Ганимеда, странную картину Рембрандта" (VIII-1, 451).

Вышеприведенный пассаж – это пушкинский парафраз фрагмента из «Записок во время поездки на Астрахани на Кавказ и в Грузию в 1827 году», написанных Н. А. Нефедьевым (Долинин 2023: 72). Здесь подчеркиваются узость и теснота Дарьярского ущелья, с чем контрастирует вид яркого синего неба. В парафразе из Нефедьева Пушкин вспоминает похищение Ганимеда и картину Рембрандта и сам дополняет упоминание об них. Как отмечено М. Гринлиф, сюжет похищения Ганимеда связан с эпизодом из девятой песни «Чистилища», где орел вознесет Данте воротам «Чистилища»[2]. Сближение Данте

---

[1] *Сурат И.* Вчерашнее солнце. О Пушкине и пушкинистах. М., 2009. С. 234-235.

[2] Greenleaf, Monica. "Pushkin and Romantic Fashion, Fragment, Elegy. Orient, Irony". Stanford University Press, Stanford, California, 1994: 152.

с образом орла намекает на то, что Данте – это поэт, не менее выдающийся, чем Гомер. Таким образом, вышеуказанный пассаж свидетельствует о пристальном внимании Пушкина к вертикальной структуре кавказского пейзажа, а также интерес к образу орла. – Все это характерные черты, присущие дантовской «Комедии».

Вернемся к рассмотрению стихотворения «Монастырь на Казбеке». Основываясь на вышеуказанных примерах, можно сказать, что в стихотворении возникает сочетание и противопоставление высоких и низких мест, и в этом вертикальном мотиве присутствует идея дантовской иерархии «Рая» и «Ада». В стихотворении «Монастырь на Казбеке» изображен иерархический мир: «Рай» – это «монастырь, сиящий солнечными лучами, на вершине горы», и берег по соседству с Богом, а «Ад» – мрачное и узкое ущелье на глубоком дне земли, куда редко проникают солнечные лучи, напоминающее тюрьму. Одновременно Пушкин вводит в картину «Монастыря на Казбеке» и горизонтальное измерение – плавание Ноева ковчега и его прибытие к Арарату. Таким образом, в стихотворении вертикальное восхождение и движение по горизонтали, как бы морское плавание в небе, сходятся в одном и том же месте назначения – это священный монастырь, находящийся на вершине горы. Как показано в одном из пассажей из «Путешествия в Арзрум», Пушкин определяет это место как «вершина с надеждой обновления и жизни» и как «символы казни и примирения». Эта оптимистичекая концепция совпадает с душевным покоем, показанным в эпилоге к «Медному всаднику», где на фоне мирного пейзажа после наводнения изображен рыбак, причаливший к острову, его трапеза. Причал лодки у берега рождает такое же чувство спокойствия от достижения цели, как и прибытие Ноева ковчега к Арарату. Кроме того, в эпилоге герою-мятежнику посвящается таинственная молитва, и тем самым ему дается успокоение, что подразумевает примирение противоположных сил. Можно предположить, что во время путешествия на Кавказ у Пушкина уже созрел план использовать в финале будущего произведения достижение берега после библейского потопа в качестве благополучной развязки.

5. Реминисценции «Водопада» и «Медного всадника» в стихотворении «Обвал»

Мы рассмотрим слуховые переклички «Обвала» с «Водопадом» и сюжетные переклички с «Медным всадником». Процитируем «Обвал»:

"Дробясь о мрачные скалы, / Шумят и пенятся валы, / И надо мной кричат орлы, / И ропщет бор, / И блещут средь волнистой мглы / Вершины гор.

Оттоль сорвался раз обвал, / И с тяжким грохотом упал, / И всю тесницу между скал / Загородил, / И Терека могущий вал / Остановил.

Вдруг, истощась и присмирев, / О Терек, ты прервал свой рев; / Но задних волн упорный гнев / Прошиб снега... / Ты затопил, освирепев, / Свои брега.

И долго прорванный обвал / Неталой грудою лежал, / И Терек злой под ним бежал. / И пылью вод / И шумной пеной орошал / Ледяный свод.

И путь по нем широкий шел: / И конь скакал, и влекся вол, / И своего верблюда вел / Степной купец, / Где ныне мчится лишь Эол, / Небес жилец" (III-1, 197-198).

Благой отмечает, что в «Кавказе» дан зримый образ Кавказа, а в «Обвале» – дан его звуковой «портрет» (Благой 1967: 371). Долинин рассматривает творческую историю «Обвала» с точки зрения связи с шотландским стихотворчеством[1]. На наш взгляд, эффектная звуковая организация «Обвала» прежде всего связана с «Водопадом». Подобно «Водопаду», в описаниях лавины и водных потоков используется лексика, призванная создать звукоизобразительный эффект. Как и в «Водопаде», в «Медном всаднике» с начала до конца проводится тема воды, и водная стихия описана многократно и в разных видах. В «Обвале», тематически связано с образом водной стихии, как и в «Водападе», Пушкин тщательно разрабатывает технику звуковых эффектов в державинском духе.

Л. Пумпянский отмечает, что Пушкин мастерски творит в «Медном всаднике» фонетическое созвучие со строками из «Водопада»[2]. В изображении погони за Евгением Медного всадника – "как будто грома грохотанье / Тяжело-звонкое скаканье / По потрясенной мостовой"(V, 148) – исследователь видит созвучие с громоподобным акустическим языком Державина: "Грохочет эхо по горам, / Как гром гремящий по громам" из 29-й строфы «Водопада». На основании мнения Пумпянского о фонетическом созвучии между поэмой Пушкина и одой Державина мы можем заключить, что ко времени поездки на Кавказ у Пушкина

---

[1] Пушкинская энциклопедия. Произведения. СПб., 2017. Вып. 3 : 501-502.

[2] Пумпянский Л. В. «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII века // Классическая традиция. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 188-189.

уже имеется план введения фонетического созвучия с державинской поэзией в свое будущее произведение.

Обратимся к вопросу о сходствах между «Обвалом» и «Медным всадником». У «Обвала» есть лаконичный сюжет: суть этой истории в том, что происходит сход снежной лавины, после этого события наступает сцена умиротворения, наконец дует Эол в небесах. Парящие орлы и Эол – небесные жильцы, обитающие близко к Богу.

В «Путешествии в Арзрум» есть фрагмент, в котором речь идет о горном обвале, слушившемся в конце июня 1827 года. В этом фрагменте говорится, что огромная глыба засыпала ущелье на целую версту и запрудила Терек, так что Терек прорвался сквозь обвал не раньше, чем через два часа. Основываясь на этимх сведениях, рассказчик пишет о событии, происходившем во время его подъема на Крестовую гору:

“Мы круто подымались выше и выше. <.....> В это время услышал я глухой грохот. «Это обвал», сказал мне Огарев. Я оглянулся и увидел в стороне груду снега, которая осыпалась и медленно съезжала с крутизны” (VIII-1, 453).

Долинин в связи с «ледявым мостом» подробно исследует современные Пушкину материалы по казбекским завалам и их последствиям, и делает вывод: эффектный образ широкого ледяного пути над Тереком, по которому передвигаются животные, имеет полуфантастический характер (Долинин 2023: 76-77). Мирный пейзаж «ледяного моста», после завершения обвала как стихийного бедствия в стихотворении «Обвал», также напоминает благополучный конец, показанный в эпилоге к «Медному всаднику». Таким образом, сюжет «Обвала» частично перекликается с сюжетной линией «Медного всадника», где в финале воцаряется спокойствие после ужасающего наводнения.

6. Заключение

Как говорилось выше, в произведениях, связанных с путешествием Пушкина на Кавказ в 1829 г., можно вычленить перечисленные выше элементы, мотивы и эпизоды, которые, спустя четыре года, станут важными элементами, мотивами и эпизодами для формирования великолепного поэтического мира «Медного всадника». Пушкин намеревается реализовать в будущей поэме картину целостного мира, построенную на библейских мотивах и эпизодах, и созданную по принципу иерархического мироустройства, подобного художественному миру «Божественной Комедии». Поэт, кроме того, имеет целью ввести в этот мир аллюзии на стихи декабристов, а также реминисценции различных

классических и современных произведений, в частности, державинской поэзии. Во время путешествия Пушкин размышляет над тем, каким образом выразить и объединить все эти подтексты в своем будущем шедевре. Можно сказать, что путешествие на Кавказ в 1829 г. послужило для Пушкина отправной точкой к написанию «Медного всадника», а также предоставила поэту плодотворный опыт, полезные материалы и творческое вдохновение. Благодаря этому оказалось возможным осуществить его заветное желание, т.е. создание шедевра наравне с выдающимися произведениями мировой литературы.

Литература:

Blagoy, D. D. "Masterstvo Pushkina: vdokhnovennyi trud. Pushkin – master kompozitsii". M.: izdatel'stvo "Sovetskii pisatel'", 1955. (Благой Д. Д. Мастерство Пушкина: Вдохновенный труд. Пушкин – мастер композиции. М.: «Сов. писатель», 1955).

Blagoy, D. D. "Tvorcheskij pyt' Pushkina 1826•1830". M.: izdatel'stvo "Sovetskij pisatel'", 1967. (Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина 1826•1830. М.: Изд. Советский писатель, 1967).

Chicherin, A. "O stile pushkinskoj liriki" // "V mire Pushkina. Sbornik statej". M.: izdatel'stvo "Sovetskij pisatel'", 1974: 302-335. (Чичерин А. О стиле пушкинской лирики // В мире Пушкина. Сборник статей. М.: Изд. «Советский писатель», 1974. С. 302-335).

Gasparov, B. M. "Funktsii reministsentsii iz Dante v poezii Pushkina. (Stat'ya pervaya)". XIV-IV. 15 November 1983. Special Issue. Russian Romanticism II Pushkin: 317-349. Amsterdam. (Гаспаров Б. М. Функции реминисценции из Данте в поэзии Пушкина. Статья первая).

Gasparov, B. M. "Poeticheskij yazyk Pushkina kak fakt istorii russkogo literaturnogo yazyka". SPb.: Akademicheskij proekt, 1999. (Гаспаров Б. М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. СПб.: Академический проект, 1999).

Gusev, B. "Pushkin i nekotorye sovremennye problemy teorii stilya" // "V mire Pushkina. Sbornik stat'ej". M.: izdatel'stvo "Sovetskij pisatel'", 1974, 545-572. (Гусев Б. Пушкин и некоторые современные проблемы теории стиля // В мире Пушкина. Сборник статей. М.: Изд. «Советский писатель», 1974. С. 545-572.)

Grigor'eva, A. D., Ivanova N. N. "Yazyk liriki XIX veka. Pushkin. Nekrasov". AN SSSR. M.: izdatel'stvo "Nauk", 1981. (Григорьева А. Д., Иванова Н. Н. Язык лирики XIX в. Пушкин. Некрасов. АН СССР. М.: Изд. «Наука», 1981).

Dolinin, Aleksander. "Puteshestvie po «Puteshestviyu v Arzrum»". M.: Novoe izdatel'stvo, 2023. (Долинин А. Путешествие по «Путешествию в Арзрум». М.: Новое издательство, 2023).

Pushkin, A. S. Polnoe Sobranye Sochinenij / M.:L.: izd. AN SSSR, 1937-1959. (Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М.: Л., Изд. АН СССР, 1937-1959).

Pushkinskaia entsiklopediya. RAN. Vyp. 2, Vyp. 3. SPb.: Nestor-Istoriia, 2012, 2017. (Пушкинская энциклопедия. РАН. Вып. 2, 3. СПб.: Нестор-История. 2012, 2017.)

Sugino, Yuri. "Apokalipticheskie motivy v poeme A. S. Pushkina «Mednyj vsadnik»" // "...On vidit Novgorod velikoj...". Materialy VII Mezhdunarodnoj pushkinskoj konferentsii "Pushkin i mirovaya kul'tura". SPb.: IRLI RAN, Velikij Novgorod, 2004: 325-330. (Сугино Ю. Апокалиптические мотивы в поэме А. С. Пушкина «Медный всадник» // «...Он видит Новгород великой...». Материалы VII Международной пушкинской конференции «Пушкин и мировая культура». СПб.: ИРЛИ РАН, Великий Новгород, 2004. С. 325-330).

Sugino, Yuri. "Otzvuki dekabristkoj poezii v poeme «Mednyj vsadnik»". Boldinskie chteniya 2005: 214-224. N. Novgorod, 2005. (Сугино Ю. Отзвуки декабристкой поэзии в поэме «Медный всадник». // Болдинские чтения 2005. Н. Новгород, 2005. С. 214-224).

Sugino, Yuri. "Proektsii XVIII-go veka v poeme «Mednyj vsadnik»". // "Pushkin i mirovaya kul'tura". Materialy VIII Mezhdunarodnoj pushkinskoj konferentsii. SPb., Arzamas, Bol'shoe Boldino, 2008: 126-137. (Сугино Ю. Проекции XVIII-го века в поэме «Медный Всадник». // «Пушкин и мировая культура. Материалы восьмой Международной пушкинской конференции». СПб, Арзамас, Большое Болдино, 2008. С. 126-137).

Sugino, Yuri. "Poema A. S. Pushkina «Mednyj vsadnik» i «Bozhestvennaya komediya» Dante: opyt sopostavreniya dvukh kartin mira". Boldinskie chteniya 2016: 90-100. Bol'shoe Boldino and Lobachevsky Univ., 2016. (Сугино Ю. Поэма А. С. Пушкина «Медный всадник» и «Божественная комедия» Данте: опыт сопоставления двух картин мира. // Болдинские чтения 2016. Большое Болдино и Арзамасский филиал ННГУ, 2016. С. 90-100).

Sugino, Yuri. "«Mednyj vsadnik» Pushkina i «Bozhestvennaya komediya» Dante: obraz orla i ego otsutstvie kak minus-priem". // "Pushkin i drugie. Dvadtsat' let spustya": 194-207. SPb.: Pal'mira, 2017. (Сугино Ю. «Медный всадник» Пушкина и «Божественная комедия» Данте: образ орла и его отсутствие как минус-прием. // «Пушкин и другие. Двадцать лет спустя». СПб.: Пальмира, 2017. С. 194-207).

Sugino, Yuri. "Reministsentsii stikhotvoreniy G. R. Derzhavina i A. N. Radishcheva v poeme A. S. Pushkina «Mednyj vsadnik»". Slavica Kiotoensia vol. 2 (2022): 1-19. (Сугино Ю. "Реминисценции стихотворений Г. Р. Державина и А. Н. Радищева в поэме А. С. Пушкина «Медный всадник»". Slavica Kiotoensia vol. 2 (2022). С. 1-19).

Yuri Sugino
(Japan)

A Comparative Study of Pushkin's 1829 Caucasus Travel Writings and "The Bronze Horseman"

Summary

Keywords: "A Journey to Arzrum during the 1829 Campaign," Bible, "The Bronze Horseman," Derzhavin's "Waterfall," "The Divine Comedy"

This study provides a comparative analysis of the works themed around Pushkin's journey to the Caucasus from June to late September in 1829 and his epic poem "The Bronze Horseman". During this time, he met with Decembrists in exile and later produced works inspired by the impressions of his travel. Following his journey, he composed lyrical poems and poetic fragments depicting the region's landscapes during the first Boldino Autumn of 1830, collectively known as "The Caucasus Series." In 1835, Pushkin published a travelogue titled "A Journey to Arzrum during the 1829 Campaign". A study of this travelogue is crucial to understanding the development of the "Series" as it provides essential background information.

The poems in the "Series" incorporate motifs and episodes from the "Book of Genesis in the Bible," as well as motifs and structural elements from "The Divine Comedy." The "Series" not only contains allusions to the poems of the Decembrists but also echoes of Derzhavin's "Waterfall." These intertextual elements drawn from the Bible and various literary works parallel the elements, motifs, and structure found in the poetic world of "The Bronze Horseman", a masterpiece Pushkin completed four years later. A comparative analysis of the above-mentioned works and "The Bronze Horseman" reveals that Pushkin's journey to the Caucasus in 1829 constituted a crucial preparatory phase for the creation of his future masterpiece.

I conduct a comparative analysis focusing on several key aspects. First, I examine the poem "The Caucasus," wherein the panoramic mountain landscape is reminiscent of the cosmic unity portrayed in "The Divine Comedy." As in Dante's classic, the symbolic appearances of the "eagle" and the "beast" represent the hierarchical realms of Heaven and Hell. Further, I show that in the poem "The Monastery on Kazbek" the story of the Flood and Noah's Ark is referenced. A vertical contrast between the monastery on the top of the mountain and the dark, narrow, prison-like

gorges, is employed to suggest the hierarchy of the heavenly and infernal realms. Such a hierarchy is also evident in the poetic fragments of "Behold, a Gorge of Dark Rocks" and "It is Terrifying and Tedious." Finally, I argue that in composing the poem "Avalanche." Pushkin deliberately employs the acoustic effects, drawing inspiration from Derzhavin's "Waterfall." The simple plot of "Avalanche" also parallels that of "The Bronze Horseman" in which peace and reconciliation follow the destruction of order. As stated above, a comparative study of the numerous works born out of Pushkin's journey to the Caucasus in 1829 and "The Bronze Horseman" contributes to clarifying the complex intertextuality and the structure of the poet's masterpiece.

იური სუგინო
(იაპონია)

ა. ს. პუშკინის 1829 წლის კავკასიური მოგზაურობის პერიოდის ტექსტებისა და „ბრინჯაოს მხედრის" შედარებითი ანალიზი

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: „მოგზაურობა არზრუმში 1829 წლის კომპანიის განმავლობაში", ბიბლია, „ბრინჯაოს მხედარი", დერჟავნის „ჩანჩქერი", „ღვთაებრივი კომედია".

წინამდებარე კვლევა წარმოადგენს პუშკინის 1829 წლის ივნისიდან სექტემბრის ბოლომდე კავკასიაში მოგზაურობისადმი მიძღვნილი ნაწარმოებებისა და მისი ეპიკური პოემის – „ბრინჯაოს მხედრის" შედარებით ანალიზს. ამ დროს იგი შეხვდა გადასახლებაში მყოფ დეკაბრისტებს და მოგვიანებით შექმნა ნაწარმოებები, რომლებიც შთაგონებულია მისი მოგზაურობის შთაბეჭდილებებით, რომელთა საფუძველზე, პოეტმა დაწერა „კავკასიის სერიის" სახელით ცნობილი მთელი რიგი ლირიკული ლექსებისა და პოეტური ფრაგმენტებისა, რომლებიც ასახავს რეგიონის პეიზაჟებს 1830 წლის, ბოლდინოს პირველი შემოდგომის პეიოდში. 1835 წელს კი პუშკინმა გამოაქვეყნა მოგზაურობის დღიური, სახელწოდებით „მოგზაურობა არზრუმში 1829 წლის კამპანიის დროს". ამ მოგზაურობის დღიურის შესწავლა გადამწყვეტია „სერიის" განვითარების გასაგებად, რადგან ის გვაწვდის აუცილებელ ფონურ ინფორმაციას.

„სერიის“ ლექსები მოიცავს მოტივებსა და ეპიზოდებს „ბიბლიის დაბადების წიგნიდან“, ასევე მოტივებსა და სტრუქტურულ ელემენტებს „ღვთაებრივი კომედიიდან“. „სერია“ არა მხოლოდ შეიცავს დეკაბრისტების ლექსებზე მინიშნებებს, არამედ დერჟავინის „ჩანჩქერის“ გამოძახილსაც. ბიბლიიდან და სხვადასხვა ლიტერატურული ნაწარმოებებიდან აღებული ეს ინტერტექსტუალური ელემენტები პარალელურია პოეტის მიერ ოთხი წლის შემდეგ დასრულებული პოემის, „ბრინჯაოს მხედრის“ პოეტურ სამყაროში არსებულ ელემენტებთან, მოტივებთან და სტრუქტურასთან. ზემოხსენებული ნაწარმოებისა და „ბრინჯაოს მხედრის“ შედარებითი ანალიზი ავლენს, რომ პუშკინის 1829 წელს კავკასიაში მოგზაურობა მისი მომავალი შედევრის შექმნისთვის გადამწყვეტ მოსამზადებელ ფაზას წარმოადგენდა.

წინამდებარე წერილის ავტორი მიმართავს შედარებით ანალიზს, რომელიც რამდენიმე ძირითად ასპექტზეა ფოკუსირებული. პირველ რიგში, განიხილავს პოემას „კავკასია“, რომელშიც პანორამული მთის ლანდშაფტი მოგვაგონებს „ღვთაებრივ კომედიაში“ ასახულ კოსმიურ ერთიანობას. როგორც დანტეს კლასიკაში, „არწივისა“ და „მხეცის“ სიმბოლური გამოჩენები წარმოადგენს სამოთხისა და ჯოჯოხეთის იერარქიულ სფეროებს. გარდა ამისა, ნაჩვენებია რომ პოემაში „მონასტერი ყაზბეგზე“ მოხსენიებულია წარღვნისა და ნოეს კიდობნის ისტორია. მთის წვერზე მდებარე მონასტერსა და ბნელ, ვიწრო, ციხის მსგავს ხეობებს შორის ვერტიკალური კონტრასტი გამოიყენება ზეციური და ჯოჯოხეთური სფეროების იერარქიის მისანიშნებად. ასეთი იერარქია ასევე აშკარაა პოეტურ ფრაგმენტებში „აჰა, ბნელი კლდეების ხეობა“ და „საშინელი და დამღლელია“. და ბოლოს, მკვლევრის მტკიცებით, პოემის „ზვავის“ შექმნისას, პუშკინი განზრახ იყენებს აკუსტიკურ ეფექტებს რადგან, შთაგონებულია დერჟავინის „ჩანჩქერით“. „ზვავის“ მარტივი სიუჟეტი ასევე პარალელურია „ბრინჯაოს მხედრის“ სიუჟეტთან, რომელშიც მშვიდობა და შერიგება წესრიგის დანგრევას მოჰყვება. როგორც ზემოთ აღინიშნა, პუშკინის 1829 წელს კავკასიაში მოგზაურობისა შედეგად დაბადებული მრავალი ნაწარმოებისა და „ბრინჯაოს მხედრის“ შედარებითი ანალიზი ხელს უწყობს პოეტის შედევრის რთული ინტერტექსტუალურობისა და სტრუქტურის გარკვევას.

რუსუდან თურნავა
თათია ობოლაძე
(საქართველო)

ანრი ბარბიუსის მემკვიდრეობა ქართულ საბჭოთა კულტურულ სივრცეში[1]

https://doi.org/10.62119/sjn.26.2025.9550

XX საუკუნის ევროპის ისტორია პარადოქსებით გამოირჩევა: ერთი მხრივ, ინტელექტუალური, სამეცნიერო და ტექნოლოგიური პროგრესით, ხოლო მეორე მხრივ – მწვავე სოციალური და პოლიტიკური კრიზისებით ხასიათდება. პირველი მსოფლიო ომის სისასტიკემ და ფაშიზმის აღზევებით გამოწვეულმა რაციონალიზმის კრახმა ხელოვნებაზე დიდი გავლენა მოახდინა. ლიტერატურაში გაძლიერდა პოლიტიზებული ნარატივები, გაჩნდა ახალი გამომსახველობითი ხერხები, რომლებიც ომითა და პოლიტიკური გადატრიალებებით გამოწვეულ ტრავმებს პასუხობდნენ. იმავდროულად, ხელოვნება ახალი რეალობის ასახვასთან ერთად პოლიტიკურ იარაღადაც იქცა, რაც განსაკუთრებით თვალსაჩინოა მემარცხენე ინტელექტუალების შემოქმედებითაც. აღნიშნული პროცესები აისახა ქართულ-ფრანგულ კულტურულ ურთიერთობებზეც.

XIX საუკუნეში ფრანგი მწერლები, მოგზაურები და ინტელექტუალები აქტიურად წერდნენ საქართველოს შესახებ და აღტაცებას გამოხატავდნენ მისი კულტურული იდენტობის მიმართ: ფრანგი მოგზაურები, ჟან შარდენით დაწყებული, შემდეგ ალექსანდრე დიუმა, ჟან-პიერ მუანე, ბარონ დე ბაი, ფრანსუა დესენი აღფრთოვანებული არიან ქართველი ქალებისა და მამაკაცების სილამაზით, საქართველოს ბუნებითა და კულტურის ძეგლებით. მოსწონთ ქართველების სტუმართმოყვარეობა, ხელოვნებისადმი სწრაფვა და სიმამაცე. ისინი თანაუგრძნობენ ამ ქვეყანას საუკუნეების განმავლობაში დამპყრობლების მიერ მიყენებული ზიანის გამო. ამ მხრივ დაუვიწყარია ალექსანდრე დიუმას სიტყვები: *„რუსეთი, შავ-ბნელი მბრძანებელი, რომელსაც მისი სიმძლავ-*

[1] სტატია მომზადდა შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის მიერ დაფინანსებული პროექტის „ფრანგები საქართველოში და ფრანგული ლიტერატურის რეფლექსია ქართულ კულტურულ სივრცეში“ (1921-1991 წწ.) NFR-23-8692 ფარგლებში.

რეც კი ვერ აბედნიერებს და საქართველო, სიცოცხლით სავსე ტყვე, რომელსაც დამონებაც კი ვერ აუბედურებს"(დიუმა, 2009: 57). ბალზაკმა რომანში „ოქროსთვალება ქალიშვილი" ქართველი ქალი აირჩია აბსოლუტური სილამაზის ეტალონად. ფასდაუდებელია ფრანგი ქართველოლოგის, მარი ბროსეს ღვაწლი ქართული კულტურის წინაშე, რომელმაც საფუძველი ჩაუყარა მეცნიერულ ქართველოლოგიას ევროპაში. საბჭოთა პერიოდში ეს ურთიერთობები მკვეთრად შეიცვალა. იდეოლოგიურმა ჩარჩოებმა განსაზღვრა დასავლეთიდან მომდინარე შეფასებები საქართველოს მიმართ. საბჭოთა კავშირის პროპაგანდისტული სტრატეგიის ფარგლებში, საფრანგეთის ინტელექტუალური წრეებიდან ისეთი პიროვნებები, როგორიც იყვნენ ანრი ბარბიუსი, რომენ როლანი, პოლ ვაიან კუტიურიე, ჟან რიშარ-ბლოკი, ლეონ მუსინაკი და სხვები აქტიურად გამოიყენეს საბჭოთა კავშირის იმიჯის გასაკეთილშობილებლად. ფრანგი მწერლების მოგზაურობები საქართველოში მკაცრად კონტროლდებოდა და მათ მხოლოდ დადებითი შთაბეჭდილებების დაფიქსირება შეეძლოთ.

ანრი ბარბიუსი განსაკუთრებულ ფიგურად გვევლინება ახალი საბჭოთა კონიუნქტურით განსაზღვრულ ქართულ-ფრანგულ ურთიერთობებში – ფრანგი მწერალი, რომელმაც თავდაპირველად სიმბოლისტური პოეზიით დაიწყო, თუმცა მოგვიანებით მკვეთრად მემარცხენე პოზიციები დაიკავა. მისი ლიტერატურული და საზოგადოებრივი მოღვაწეობა მჭიდროდ დაუკავშირდა საბჭოთა კავშირის იდეოლოგიურ სივრცეს. მისი შემოქმედება და პოზიციები იწვევდა დებატებს როგორც ფრანგულ, ასევე საერთაშორისო ლიტერატურულ და პოლიტიკურ წრეებში. პოლიტიკურ სივრცეში, ბარბიუსი აქტიურად უჭერდა მხარს საბჭოთა კავშირს და პროლეტარულ ლიტერატურას, რასაც ზოგიერთი ევროპელი ინტელექტუალი აღიქვამდა როგორც კომუნისტური პროპაგანდის უსიტყვო გამეორებას (პანაიტ ისტრატი, ანდრე მალრო, ვიქტორ სერჟი, ანდრე ჟიდი), ხოლო სხვები (რომენ როლანი, პოლ ვაიან კუტიურიე, ლუი არაგონი, ჟან ფრევილი) – როგორც სოციალიზმის ჭეშმარიტი იდეალების დაცვას. ლიტერატურულ-ესთეტიკურ სივრცეში ბარბიუსის ნამუშევრები განიხილებოდა როგორც ნეო-ნატურალიზმისა და სოციალისტური რეალიზმის ნაზავი, თუმცა მისი ნოველები გამოირჩევა პერსონაჟთა ფსიქოლოგიური სახეებისა და ჰუმანისტური პოზიციის წარმოჩენით.

წინამდებარე სტატიაში შევეცდებით ვაჩვენოთ, თუ როგორ აისახა ანრი ბარბიუსის იდეოლოგიური კავშირი საბჭოთა სისტემასთან მის მიერ საქართველოს აღქმაში და რა გამოხმაურება ჰპოვა მისმა ნაწარმოებებმა ქართულ ლიტერატურულ და საზოგადოებრივ სივრცეში. განვიხილავთ ანრი ბარბიუსის მოგზაურობის შთაბეჭდილებებს, მისი ნაწარმოებების ქართულ თარგმა-

ნებს, ასევე, მის შემოქმედებასა და ვიზიტებზე ქართულ პერიოდიკაში არსებულ გამოხმაურებებს.

პირველმა მსოფლიო ომმა ძირეულად შეცვალა ბარბიუსის მსოფლმხედველობა. ის დაინტერესდა სოციალიზმით და მალე გახდა მემარცხენე ინტელექტუალი. 1923 წელს იგი გაწევრიანდა საფრანგეთის კომუნისტურ პარტიაში და აქტიურად მონაწილეობდა საბჭოთა კავშირის მხარდამჭერ პროპაგანდაში. მისი ლიტერატურული და პუბლიცისტური საქმიანობა საბჭოთა სოციალიზმის განმტკიცებას ემსახურებოდა, კომუნისტურ იდეოლოგიასთან მჭიდრო კავშირი მკაფიოდ გამოიხატა მის ნაწარმოებებში. როგორც ვიქტორ სერჟი აღნიშნავს, „როცა ვუთხარი რეპრესიების შესახებ, თავის ტკივილი მოიმიზეზა ან თითქოს ვერ გაიგონა, ანდა თითქოს ღრუბლებში დაფრინავდა, მერე თქვა: *„რევოლუციის ტრაგიკული ბედი, დიდი მასშტაბები, სიღრმეები, დიახ, დიახ, ოჰ, ჩემო მეგობარო! ყბა ჩამომივარდა, როცა მივხვდი, რომ სწორედ ფარისევლობის წინაშე აღმოვჩნდი“* (Field 1975: 7).

1927 წლის ოქტომბერში ანრი ბარბიუსი ეწვია საბჭოთა კავშირს, მათ შორის საქართველოს. მისი ვიზიტი ოფიციალურად იყო ორგანიზებული საბჭოთა ხელისუფლების მიერ, რომელიც 1920-იანი წლების ბოლოს განსაკუთრებით ცდილობდა დასავლელი ინტელექტუალების და კულტურის წარმომადგენლების მიზიდვას. საბჭოთა ხელისუფლებას სჭირდებოდა დასავლელი ხელოვანების მხარდაჭერა, რათა საერთაშორისო არენაზე სოციალიზმის წარმატების იმიჯი შეექმნა. ბარბიუსი ერთ-ერთი პირველი იყო იმ დასავლელ ინტელექტუალთა შორის, რომლებმაც საბჭოთა კავშირი „ახალი მსოფლიოს“ სიმბოლოდ წარმოადგინეს.

თბილისში ბარბიუსი შეხვდა ამიერკავკასიის რესპუბლიკის კომისრებს, მათ შორის შალვა ელიავას, ფილიპე მახარაძესა და სილიბისტრო თოდრიას. ქართული პრესა დეტალურად აშუქებდა ვიზიტს და აღნიშნავდა მის ენთუზიაზმს ახალი სოციალისტური წყობის მიმართ. გაზეთ „კომუნისტში“ დაიბეჭდა სტატიები, რომლებშიც ბარბიუსი წარმოდგენილი იყო როგორც სოციალიზმის ერთგული ინტელექტუალი, რომელიც აღფრთოვანებული დარჩა საქართველოს პროლეტარული პროგრესით (იხ. გაზ. „კომუნისტი“, 1927 წელი, 5 ოქტ., №225; 11 ოქტ., №230; 18 ოქტ., №236).

ბარბიუსი მიესალმა გაზეთ „კომუნისტის” თანამშრომლებს: *„მე გულწრფელად ვრაცხ თავს მხურვალედ მივესალმო თბილისის „კომუნისტს“ და აგრეთვე გადავცე მას ევროპის პროლეტარიატის და საფრანეთის კომუნისტების სალამი. მე ვარწმუნებ გაზეთის თანამშრომლებსა და მკითხველებს მეგობრობისა და სოლიდარობის გრძნობებში, რომლებიც ჩვენ გვაერთიანებს მათთან*

და ჩვენ მივესალმებით მათ, როგორც ქართველ რევოლუციონერებს. ანრი ბარბიუსი, თბილისი, 9 ოქტომბერი 1927 წელი" (კომუნისტი 1927, 11 ოქტომბერი).

ბარბიუსის 1927 წლის მოგზაურობა პირველი და უკანასკნელი არ ყოფილა. ის რამდენჯერმე ესტუმრა საბჭოთა კავშირს. მათ შორის განსაკუთრებული მნიშვნელობით შემდეგი ვიზიტები გამოირჩეოდა: 1920-იანი წლების დასაწყისი – ბარბიუსი პირველად ეწვია მოსკოვს და პეტროგრადს, სადაც შეხვდა ლენინის თანამებრძოლებს და დაიწყო კომუნისტური იდეების ღიად და მხურვალედ მხარდაჭერა; 1927 წლის ვიზიტის განმავლობაში (რომელშიც შედიოდა საქართველო) საბჭოთა კავშირმა მას შერჩეული ფაქტების ჩვენებით საბჭოთა წყობის იდეალური სურათი წარმოუდგინა. ბარბიუსი შეხვდა არაერთ კულტურულ მოღვაწეს, ასევე დაათვალიერა ქარხნები და კოლმეურნეობები, რომელთა რეალური მდგომარეობა ბევრად რთული იყო, ვიდრე მას წარმოაჩენდნენ; 1930-იანი წლების დასაწყისი – მან კვლავ მოინახულა საბჭოთა კავშირი და მონაწილეობა მიიღო სხვადასხვა საერთაშორისო პროლეტარულ კონგრესში, მათ შორის 1935 წელს მოსკოვში გამართულ „საბჭოთა კავშირის მეგობრების" კონფერენციაში; იგი შეხვდა სტალინს და საჯაროდ გამოხატა მხარდაჭერა მისი პოლიტიკისადმი, სწორედ ამ პერიოდში დაწერა წიგნი *„სტალინი – ადამიანი, რომელიც ქმნის ახალ სამყაროს"*.

ბარბიუსი აღფრთოვანებული იყო საბჭოთა საქართველოს მიღწევებით, რასაც მისი პუბლიკაციებიც მოწმობს: *„შევხედოთ საბჭოთა საქართველოს და ვნახოთ, რა მხრივ არ არის თავისუფლება. მმართველობის ორგანიზაციამ ეროვნული კულტურის ყველა დარგს დაუტოვა ისეთი პოზიცია, როგორიც, შეიძლება ითქვას, არასოდეს ჰქონია საქართველოს ინტელექტის, მიმზიდველობისა და არტისტულობის თვალსაზრისით, რომ ასე ორიგინალურად აყვავებულიყო ქართული სული"* (Barbusse, 1929: 301). თუმცა, როგორც ისტორიული წყაროები აჩვენებს, მას არ ჰქონდა სრული სურათი ქვეყნის რეალური ვითარების შესახებ. როგორ უკვე აღვნიშნეთ, საბჭოთა პროპაგანდისტული მანქანა მას მხოლოდ საგანგებოდ შერჩეულ ფაქტებს აჩვენებდა, რაც მის მიერ რეალობის რომანტიზებულ აღწერაში აისახა.

ბარბიუსის ვიზიტის შესახებ ქართველი ინტელიგენცია ორად გაიყო: საბჭოთა ხელისუფლების მხარდამჭერები მის შეფასებებს აქტიურად უჭერდნენ მხარს და სწამდათ სამართლიანობისა და თანასწორობის აღდგენისა საბჭოთა სახელმწიფოში (პლატონ ქიქოძე, სილიბისტრო თოდრია, თედო სახოკია, არისტო ჭუმბაძე), მოწინააღმდეგეები, მათ შორის ემიგრანტები, მკაცრად აკრიტიკებდნენ. საქართველოს დამფუძნებელი კრების ყოფილმა წევრმა სოციალ-დემოკრატიული პარტიიდან, დავით შარაშიძემ, ბარბიუსის ნარკვევის – *„აი რა უყვეს საქართველოს"* საპასუხოდ პარიზში დაწერა წიგნი –*„ბარბი-*

უსი, საბჭოები და საქართველო“, რომელსაც წამძღვარებული აქვს კარლ კაუტსკის ვრცელი წინასიტყვაობა. წიგნის ავტორმა მკაცრად ამხილა უსაფუძვლო ბრალდებები საქართველოს დამოუკიდებელი რესპუბლიკის წინააღმდეგ. დავით შარაშიძე 1921 წლის საბჭოთა ოკუპაციის შემდეგ დარჩა საქართველოში და მონაწილეობდა წინააღმდეგობის მოძრაობაში, მაგრამ 1925 წლიდან წავიდა პარიზში. ის რედაქტორობდა გაზეთებს – *„ბრძოლა“*, *„ბრძოლის ხმა“*, *იყო „დამოუკიდებელი საქართველოს“* თანარედაქტორი.

ბარბიუსი ცდილობს გაამართლოს 1921 წლის თებერვალში საბჭოთა რუსეთის შემოჭრა საქართველოში და ამისათვის არ ერიდება ცილისწამებას: *„საქართველოს აგრესიულმა დამოკიდებულებამ და აგრესიულმა ქმედებებმა, კონტრევოლუციის ხელშეწყობამ და მათზე დაყრდნობამ, ფრანგულ ფლოტზე იმედის დამყარებამ შექმნა რეალური კონფლიქტური სიტუაცია, რისთვისაც პასუხისმგებლობა არ ეკისრება წითელ არმიას. ეს არმია ამიერკავკასიაში აღმოჩნდა ზემოთ ჩამოთვლილ გარემოებათა გამო (უცხოეთის მუქარა, ერევნის აღება, საქართველოს მთავრობის კონრტრევოლუციური ქმედება, ომი აზერბაიჯანის საზღვარზე და ზოგჯერ მის გადაღმაც) კანონიერი თავდაცვის მდგომარეობაში“* (Barbusse 1929: 124).

მიუხედავად ამისა ევროპის ყველა ენაზე გამოქვეყნებული მტკიცებულებიდან ნათლად ჩანს, რომ საბჭოთა რუსეთის 1921 წლის ომი დამოუკიდებელი საქართველოს წინააღმდეგ წინასწარ მოფიქრებული და ზედმიწევნით მომზადებული იყო. ბარბიუსი არ ახსენებს ამ დოკუმენტაციას, რომელთა შორის მთავარია მე-11 არმიის მეთაურის, ჰეკერის, მოხსენება რევოლუციური სამხედრო საბჭოს თავმჯდომარისადმი. დავით შარაშიძე აღნიშნავს, რომ მოსკოვს არასოდეს გაუბედავს ამ მოხსენების უარყოფა, მიუხედავად იმისა, რომ ის პირველად რენოდელმა წაიკითხა საფრანგეთის პარლამენტის ტრიბუნიდან. შარაშიძეს განხილული აქვს მრავალი სხვა დოკუმენტიც, მაგალითად, 1924 წელს გამოცემული 59 გვერდიანი წიგნი *„მასალები საქართველოს კომპარტიის* ცეკას პოლიტიკური ანგარიშისთვის საქართველოს კომპარტიის მე-3 ყრილობაზე“, მინაწერით *„მხოლოდ ყრილობის წევრებისათვის“*. წიგნის ავტორია ცეკას მდივანი ვ. ლომინაძე. თბილისზე შეტევა აღწერილია ერთი რუსი მეომრის მიერ ხელმოწერილ სტატიაში, რომელიც დაიბეჭდა მე-11 არმიის პროპაგანდისტულ გაზეთში *„კრასნი ვოინ“* 1921 წლის 24 მაისს (Charachidze 1930: 152).

ნარკვევის – *„აი რა უყვეს საქართველოს“* ავტორი მოურიდებლად სდებს ბრალს საქართველოს დამოუკიდებელ რესპუბლიკას ეროვნულ უმცირესობათა უფლებების დარღვევაში, რაც მისი კონსტიტუციით არის დაცული (იხ მუხლი 129 და 130). იგი აკრიტიკებს დამოუკიდებელი საქართველოს კონსტიტუციას, მაშინ როდესაც ეს იყო ერთ-ერთი ყველაზე დემოკრატიული კონსტი-

ტუცია მეოცე საუკუნის დასაწყისის ევროპაში. ბარბიუსი ასე აფასებს მას: *„ახალი საქართველოს კონსტიტუცია წარმოადგენდა მხოლოდ ძველი ვითარების ფასადის შეცვლას, რამდენიმე მიბაძვით, აქა-იქ, დასავლეთის დემოკრატებისადმი. სერიოზულად ვერ განვაცხადებთ, რომ ეს იყო სოციალისტური მთავრობა, ნამდვილად დემოკრატიულიც არ იყო“* (Barbusse, 1929: 114-115). აქ დავით შარაშიძის პოზიციის განსამტკიცებლად შეგვიძლია დავიმოწმოთ სტივენ ჯონსის თვალსაზრისი: *„კონსტიტუცია გამორჩეული დოკუმენტი იყო, ისე როგორც მთავრობის მსოფლმხედველობა. განსაკუთრებით იმის გათვალისწინებით, რომ ამ დროს ევროპა უფრო კონსერვატიულია. მაგალითად, დიდ ბრიტანეთში, ჩემს ქვეყანაში, ქალებს ხმის მიცემის სრული უფლება მხოლოდ 1926 წელს მისცეს... საქართველო, სოციალური და პოლიტიკური ხედვის კუთხით ძალიან წინ იყო, და ეს დღეს უნდა დავაფასოთ“* (Jones 2018).

მეოცე საუკუნის დასაწყისში (1920-1930-იანი წლები) საქართველოსა და საფრანგეთში, შეიძლება ითქვას, პარალელურად ჩამოყალიბდა პროლეტარული ლიტერატურული მიმდინარეობა. მისმა ფრანგმა ინიციატორმა, ანრი პულაიმ 1932 წლის მარტში შეკრიბა პროლეტარ მწერალთა ჯგუფი. მათი პერიოდული გამოცემის, *„პროლეტარ მწერალთა ბიულეტენის“ (Bulletin des ecrivains ptolétariens)*, პირველ ნომერში გამოქვეყნდა მანიფესტი სათაურით *“ჩვენი პოზიცია“*, რომელსაც ხელს აწერს 36 მწერალი (ტრისტან რემი, მარკ ბერნარი, ჟორჟ ალტმანი, ფრანსის ანდრე, ეჟენ დაბი, ჟორჟ დავიდი, ვიქტორ სერჟი და სხვები). ისინი მიზნად ისახავდნენ მუშათა და გლეხთა ფენიდან გამოსული მწერლების ხელშეწყობას და მათი ნაწარმოებების გამოცემას, რომელშიც ასახული იქნებოდა ამ სოციალური კლასის ცხოვრების პირობები (Ambroise 2001: 41-55). ამ მიმდინარეობას ნაწილობრივ ემხრობოდა ანრი ბარბიუსი. მას ლიტერატურისა და ხელოვნების სამ ძირითად პრინციპად მიაჩნდა: *1. „ფიზიკური შრომისა და გონებრივი შრომის მუშაკების დაახლოება, 2) ბურჟუაზიული იდეოლოგიისა და კულტურის რეაქციული და არქაული პროპაგანდის წინააღმდეგ ბრძოლა; 3) კოლექტიური ხელოვნების გამოყოფა და მის ასაყვავებლად ხელის შეწყობა“* (Barbusse 1927: 31) .

1921 წელს შექმნილი საქართველოს პროლეტარულ მწერალთა ასოციაცია, რომლის პირველი სალიტერატურო ჟურნალი იყო *„ქურა“ (1922 წლიდან)*, გადაჭრით *მოითხოვდა: „მწერლობა ძველად იყო ინდივიდუალისტური, ახლა კი კოლექტივისტური უნდა იყოსო!“ თანაც, შემოქმედებით კოლექტივისტურ პროცესში, პოეტთა გარდა, მუშებიც უნდა ჩაბმულიყვნენ...“* (ავალიანი, 2021: 27).

„დაკარგული თაობის“ ნაწარმოებებს შორის ერთ-ერთი პირველთაგანია ანრი ბარბიუსის რომანი „ცეცხლი“, რომელმაც გამოძახილი ჰპოვა ერნესტ ჰე-

მინგუეის და ერიხ მარია რემარკის შემოქმედებაში. მწერალი გადმოსცემს უშუალოდ ფრონტზე მიღებულ შთაბეჭდილებებს და ხატავს ომის მძიმე სურათებს. მწვავედ აყენებს ომისა და მშვიდობის საკითხს თვით ჯარისკაცების მსჯელობისა და კამათის სახით. ავტორი ამ რომანს წერდა სანგრებში და აქვეყნებდა სოციალისტური მიმართულების გაზეთში *„ლ'ევრ“ (L'Oeuvre)* 1916 წლის ივლისიდან, წიგნად გამოსცა *„ფლამარიონმა“* ამავე წლის ნოემბერში. რომანის პოეტიკა ავტორს წარმოგვიდგენს როგორც მხატვრული სიტყვის ოსტატს, 1916 წელს მიენიჭა გონკურის ფრანგული პრესტიჟული ლიტერატურული პრემია. წიგნის გამოქვეყნებას მოჰყვა დადებითი შეფასებები და კრიტიკა სხვადასხვა მიმართულების გაზეთების მხრიდან. კონსერვატორული გაზეთი *„ლე ტან“ (Le Temps),* კონსტიტუციურ-მონარქისტული ტენდენციის *„ლე სიეკლ“ (Le Siècle),* რადიკალურ-რესპუბლიკური *„ლე რაპელ“ (Le Rappel")* აქებენ ბარბიუსის ამ რომანს, რომელმაც პირველად აჩვენა ეპიკური თხრობა მხატვრული ხერხების გარეშე, ანუ შეულამაზებლად, შეძრწუნებული ჯარისკაცების ტანჯვა სანგრებში, თქვა სრული სიმართლე ომის შესახებ, იმავდროულად, ულტრა-ნაციონალისტური *„ლა ლიბრ პაროლ“ (La Libre parole"),* როიალისტური *„ლ'აქსიონ ფრანსეზ“ (L'Action française)* და კათოლიკურ-ქრისტიანული *„ლა კრუა“ (la Croix)* საყვედურობენ ავტორს, რომ საკმარისად არ შეაქო ჯარისკაცების სიმამაცე და სამშობლოსადმი ერთგულება, ცილს სწამებენ, მხოლოდ სკანდალის შესაქმნელად დაწერა ეს ყალბი წიგნიო (Relinger 1994: 63-90).

ბარბიუსის ფსიქოლოგიური მოთხრობებისა და ნოველების თემებია ასევე პირველი მსოფლიო ომის სისასტიკე და ცინიზმი, სოციალური უთანასწორობის წინააღმდეგ მებრძოლი რევოლუციონერების, უბრალო, რიგითი ადამიანების მძიმე ცხოვრება, ევროპის კოლონიური პოლიტიკა. პერსონაჟების ფსიქოლოგიური პორტრეტები წარმოაჩენს ჩაგრული ადამიანების პესიმიზმს და იმავდროულად შეუპოვრობას თავისუფლებისათვის ბრძოლაში. ავტორი უბრალოდ და გულახდილად საუბრობს იმაზე, რაზეც სხვები დუმილს ამჯობინებენ. სწამდა, რომ წყობილება, რომელიც საბჭოთა რუსეთში დაიბადა, კაცობრიობას ბედნიერებას მოუტანდა, ვერ წარმოედგინა, რომ მას უბრალოდ იყენებდნენ. ის ნამდვილი თანასწორობის მეოცნებე გახლდათ.

ქართველ მწერლებს შორის, სერგო კლდიაშვილი ერთ-ერთი პირველთაგანია, ვინც ფართოდ გაშალა ომის თემა თავის ნაწარმოებებში. 1915-1916 წლებში ის მამასთან ერთად მონაწილეობდა თურქეთის ტერიტორიაზე, ლაზისტანში მიმდინარე საომარ მოქმედებებში. მიუხედავად იმისა, რომ სერგო კლდიაშვილს არ გამოუთქვამს აზრი ანრი ბარბიუსის შესახებ, სავარაუდოდ ის იცნობდა მის ნაწერებს: სერგო კლდიაშვილი დაინტერესებული იყო ევროპული ლიტერატურით, 1913-17 წლებში სწავლობდა მოსკოვის უნივერსიტეტ-

ში, უთანაგრძნობდა რუსეთის რევოლუციას („რევოლუციას მოსკოვში თოფით ვიცავდი“, ს. კლდიაშვილის ავტობიოგრაფიიდან, 1929 წ.) საქართველოში ჩამოსვლის შემდეგ (1918 წ) გახდა „ცისფერყანწელთა ორდენის“ წევრი, რომელსაც გეზი ევროპული ლიტერატურის სიახლეებიკენ ჰქონდა აღებული (მწერალთა ავტობიოგრაფიები, 2013: 741).

სერგო კლდიაშვილის რომანი *„ფერფლი“*, ისე როგორც ბარბიუსის *„ცეცხლი“*, პირველი მსოფლიო ომის მონაწილის მიერ უშუალოდ ნანახისა და განცდილის კოლორიტულ და ფსიქოლოგიურად რთულ სურათებს ქმნის. სოციალურ-პოლიტიკური კრიზისის პირობებში ქართული სოფლის ცხოვრების მძიმე პირობები, ადამიანების სულიერი ტრაგედია მეტყველებს ომის სისასტიკეზე. კლდიაშვილის უცნობი ჯარისკაცის დღიურები და ბარბიუსის ჯარისკაცთა ფსიქოლოგიური პორტრეტები, თავისი მხატვრული სიმართლითა და ფსიქიკადარღვეული ადამიანების გამოუვალი მდგომარეობის ჩვენებით, მკითხველთა თანაგრძნობას აღძრავს. ომის შედეგად დაზარალებული ადამიანების, რიგითი მშრომელების ფიზიკური და სულიერი გადარჩენისათვის ბრძოლას ეძღვნება სერგო კლდიაშვილის მოთხრობები *„ჭინკა ბიჭები“* და *„დაბრუნება“* და ასევე ანრი ბარბიუსის *„ერთი სტირის, მეორე იცინის“*, *„ჯარისკაცის სიმღერა“*, *„უნებლიე გმირი“*. ორი მწერლის მოთხრობებსა და ნოველებში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს უბრალო, რიგითი ადამიანების პრობლემების მიზეზების ძიებას და იგრძნობა თანაგრძნობა მათ მიმართ. მათ აფრიკის ეგზოტიკისა და იქაური ჩაგრული ადამიანების ცხოვრების ამსახველი ნოველებიც აქვთ, როგორიც არის სერგო კლდიაშვილის *„ისიკუმბა“* და ფრანგი მწერლის „ცივილიზაციის შეტევა“.

ანრი ბარბიუსის შემოქმედებას და საზოგადოებრივ მოღვაწეობას საბჭოთა საქართველოში ყოველთვის ეხმაურებოდნენ, დაწყებული 1920-1930-იანი წლებიდან და 1980-იან წლებამდე აღინიშნებოდა მისი დაბადებისა და გარდაცვალების თარიღები. 1950-1970-იან წლებში ითარგმნა ფსიქოლოგიური ნოველები, განსაკუთრებით პირველი კრებულიდან *„ჩვენ, ადამიანები...“ (Nous autres...)*, რომელიც 1914 წელს გამოიცა საფრანგეთში.

ბარბიუსის ნაწარმოებები მე-20 საუკუნის პირველ ნახევარში თარგმნეს გამოჩენილმა ქართველმა ინტელექტუალებმა, მწერლებმა და მთარგმნელებმა თედო სახოკიამ და არისტო ჭუმბაძემ, რომლებსაც განათლება ევროპაში ჰქონდათ მიღებული და კარგად იცნობდნენ ფრანგულ და ევროპულ კულტურას. რომანი *„ცეცხლი“* თარგმნა თედო სახოკიამ, გამოიცა ორჯერ 1923 და 1930 წლებში. მეორე ვარიანტში გათვალისწინებული იყო რეცენზენტთა შენიშვნები.

1911 წელს არისტო ჭუმბაძე საფრანგეთიდან დაბრუნდა და ქუთაისში დააარსა გაზეთი „კოლხიდა“, რომლის რედაქტორ-გამომცემლად მუშაობდა

დაპატიმრებამდე, 1912 წლის 18 მარტამდე. კიტა აბაშიძის თხოვნით გადმოდის თბილისში და 1914 წლამდე რედაქტორობს „სახალხო ფურცელს“.[1] შემდეგ ისევ ბრუნდება პარიზში ფილოლოგიის დოქტორის ხარისხის მოსაპოვებლად, მაგრამ პირველი მსოფლიო ომის დაწყების გამო ვერ დაიცვა თემა გუსტავ ფლობერის შემოქმედების შესახებ. მსახურობდა ალჟირში, იაპონიაში საფრანგეთის ელჩის თანაშემწედ, 1918-1920 წლებში საქართველოს წარმომადგენლად სკანდინავიის ქვეყნებში. იგი არის მოთხრობების და ნოველების ოთხი წიგნის ავტორი: 1. *„იდუმალი ძალა“ (1925) 2. „ხუთი ქიმი“ (1931), 3. „უნასთა ბუდე“ (1937) 4. „ნოველები“ (1960).* მშობლიური ენის ღრმად ფლობამ, რიტმისა და ინტონაციის ფაქიზმა გრძნობამ საფუძველი შექმნა მისი საოცრად მოქნილი სტილის ჩამოყალიბებისთვის. თარგმანების ენა ლაღი და ღრმად ეროვნულია. არისტო ჭუმბაძემ თარგმნა ანრი ბარბიუსის *„პატარა მოთხრობები“, (1930)*, პუბლიცისტური ნარკვევი *„აი, რა უყვეს საქართველოს“ (1930)*, გუსტავ ფლობერის *„მადამ ბოვარი“ (1964)* და *„სანტიმენტალური აღზრდა“ (1965*), ლუი არაგონის ისტორიული რომანი *„ვნების კვირა“ (1984)* მეუღლესთან, ზოია ჭუმბაძესთან ერთად, მორის ტორეზის ავტობიოგრაფიული რომანი *“ ხალხის შვილი“ (1976)* სერგო თურნავასთან ერთად, არისტო ვერ მოესწრო მის გამოცემას.

არისტო ჭუმბაძე პარიზში, 1914 წელს ჟან ჟორესის გააზეთის *„ლიუმანიტეს“* რედაქციაში შეხვდა პირველად ანრი ბარბიუსს, რის შესახებაც ასე *მოგვითხრობს: „1914 წელია. წარმოებს გაცხარებული ომი, ვზივარ „ლიუმანიტეს“ რედაქციის მდივნის პოლ ვაიან-კუტიურიეს სამუშაო კაბინეტში. უეცრად კარი გაიღო, შემოვიდა მაღალი, სახეგალეული კაცი და მდივანს დაუწყო საუბარი. პოლი მეუბნება: გაიცანით, ეს არის ჩვენი კორესპონდენტი, მწერალი ანრი ბარბიუსი. ფრონტიდან იყო ჩამოსული, გაზეთს სტატია შესთავაზა. პოლმა შემომთავაზა, მეთანამშრომლა „ლიუმანიტეში“, ვწერდი წერილებს „პატუას“ ფსევდონიმით საქართველოს შესახებ. ამავე დროს ვიყავი გაზეთ „სახალხო ფურცლის“ კორესპონდენტი. გაზეთს ვაწვდიდი მასალებს პარიზიდან. პარიზში ყოფნის დროს დავწერე ორი მოთხრობა „უფსკრული“ და „ქალი“* (თურნავა 1978: 200).

ანრი ბარბიუსის 23 პატარა მოთხრობა თარგმნილია არისტო ჭუმბაძის მიერ (ჰანრი ბარბიუსი, პატარა მოთხრობები, სახელგამი, 1930), მათ შორის

[1] არისტო ჭუმბაძე 25 წლის ასაკში უკვე ფლობდა ფრანგულ და რუსულ ენებს, 1905 წელს, მამის წინააღმდეგობის მიუხედავად, გაემგზავრა პარიზში. სწავლობდა ჯერ სორბონის უნივერსიტეტის მოსამზადებელ კურსებზე და შემდეგ ფილოლოგიის ფაკულტეტზე, რომელიც დაამთავრა 1910 წელს.

სამი ეძღვნება პირველი მსოფლიო ომის თემას: *„ერთი სტირის, მეორე იცინის“*, *„ჯარისკაცის სიმღერა“*, *„უნებლიე გმირი“*.

პატარა დაბის ორი ხელმოკლე მოქალაქის, პირველ მსოფლიო ომში ფრონტზე წასული ორი ჯარისკაცის, მარტინისა და იოველის კონტრასტული ხასიათების საშუალებით არის გადმოცემული ომის მომხრეთა და მოწინააღმდეგეთა გამოუვალი მდგომარეობა. მარტინი მხიარული, ენამოსწრებული კაცია, რომელიც ომამდეც ახალისებდა დაბის მცხოვრებთ და ფრონტზეც ცდილობს ჯარისკაცების გამხნევებას. ნებისმიერ ვითარებაში მზად აქვს რაიმე ოხუნჯობა, იოველი კი ყველაფერზე ბუზღუნებდა და ამხელდა ადამიანთა უაზრო ხოცვა-ჟლეტას. არისტო ჭუმბაძის თარგმანში ადეკვატურად არის გადმოცემული ომის მამხილებელი გროტესკული სურათები და ავტორის მწარე ირონია. მხიარულ მარტინს ტყვია მოხვდა თავში, დაერღვა ნერვული სისტემა, მაგრამ კვლავ გაგზავნეს ფრონტზე. ფრანგი მწერალი ირონიით ამბობს: „უნდა ვიფიქროთ, რომ იმ ხანებში, ალბათ ერთობ ესაჭიროებოდათ საზარბაზნე ხორცი, რადგან მარტინი კვლავ ფრონტზე გაგზავნეს“(ბარბიუსი, 1930: 8). ბატალიონის შეტევაზე გადასვლის დროს, *„გონების მცირე ნასახიც კი დაუბნელდა, რომელიც კიდევ შერჩენოდა. შიშით ატანილი, ყუმბარის მიერ გათხრილ ორმოში ჩაძვრა და გაყუჩდა, იქ ნაკლებ ხედავდა და ისმენდა ყველა იმ საშინელებას, რაც მის გარშემო ხდებოდა“* (ბარბიუსი 1930: 9). მოუმზადებლად დაწყებული შეტევის გამო ბატალიონის ორი მესამედი დაიღუპა. გონებაშერყეულ მარტინს თხრილში დამალვისთვის და იოველს, ჯარისკაცების გუნება-განწყობის წახდენისთვის, სიკვდილი მიუსაჯეს. მათი დასახვრეტად მომზადების სცენა მძიმე გროტესკითა და ირონიით არის აღსავსე, რაც კარგად იგრძნობა თარგმანში. მარტინი ვერ ხვდება, რა განეჩენი გამოუტანეს, იოველი ცდილობს დააჯეროს, რომ ყველაფერი ეს ხუმრობა და დღესასწაულია. მარტინი გაღიმებული კვდება. კიდევ უფრო სარკასტულია ნოველის დასასრული: *„ვინ იცის, შესაძლებელია, სწორედ მარტინი იყო ის უცნობი ჯარისკაცი, რომელიც ამოთხარეს და საზეიმო კამარის ქვეშ დაჰფლეს. შესაძლებელია სწორედ მის ნეშტსა სთელავენ დიდების ამდენი თაყვანისმცემლები და მინისტრები, რომლებიც მსოფლიოსთვის საფრანგეთის ცივილიზაციის მნიშვნელობასა და ომის სიწმინდეზე ლაპარაკობენ, იგი კი ქვესკნელის ბნელეთიდან მარადიულის მანჭვა-გრეხით დასცინის ამ ქებულ ცივილიზაციას“* (ბარბიუსი 1930: 15).

საფრანგეთის პოლიტიკა თავისი კოლონიების მიმართ მთელი თავისი სიმკაცრითა და ფარისევლობით არის წარმოჩენილი ნოველაში *„ცივილიზაციის შეტევა“*. არისტო ჭუმბაძეს კარგი შესატყვისებით გადმოაქვს ბარბიუსის ირონია და ანტითეზა. ასევე დასავლეთ აფრიკის სოფელ დიალაკუს ერთი

გულუბრყვილო ოჯახის წევრების და ჯარში გაწვევის აგენტის პორტრეტები. ფრანგმა კოლონიზატორებმა ოჯახს წაართვეს შვილები მოსამსახურეებად, ერთი ვაჟი ომში გაიწვიეს და დასახიჩრებული დაბრუნდა ისე, რომ მშობლებმა ვერ იცნეს და ომიდან ჩამოტანილი ნადავლის ფული წაართვეს, რადგან მომაკვდავი უმცროსი შვილის სამკურნალოდ ექიმის გასამრჯელო არ ჰქონდათ.

პარიზის კომუნის ერთ-ერთი ლიდერის, ლუიზ მიშელის, ცხოვრებას და შემოქმედებას ეძღვნება კრებულში შეტანილი ნოველა *„წითელი ქალწული.“* ანრი ბარბიუსი დიდი მოკრძალებითა და პატივისცემით ხატავს მშრომელთა უფლებების მოპოვებისა და პირდაპირი დემოკრატიის დამკვიდრებისათვის თავგანწირული კომუნარი ქალის პორტრეტს. არისტო ჭუმბაძის თარგმანის პოეტური ლექსიკა ზუსტად მიესადაგება ავტორის დამოკიდებულებას ლუიზ მიშელისა და პარიზის კომუნის მოვლენებისადმი. პირველ აბზაცში ჩანს სოფლის მასწავლებელი ქალის სანდომიანი ნათელი სახე: *„[ის] იყო ერთი პატარა, სოფლის მასწავლებელი ქალი, რომელსაც წიწილებივით გარს ეხვივნენ მოწაფეები. შავთმიანი და შავთვალ-წარბა წერწეტი იყო, ვით ობლად ასული ლერწამი“* (ბარბიუსი 1930: 219)

ანრი ბარბიუსი ყურადღებას ამახვილებს იმ ფაქტორზე, რომ ნაპოლეონ მესამისადმი ანუ იმპერატორის ტახტისადმი მტრობით გაერთიანებული „საერთო ფრონტი“ სატყუარა აღმოჩნდა, ბურჟუაზიულმა რესპუბლიკელებმა, ჟიულ ლეფევრის ხელმძღვანელობით ხალხის ჩამოშორება განიზრახეს, რამაც კომუნარებს მშვიდობიანი გზით უფლებების მოპოვების იმედი გადაუწყვიტა და ძალადობისაკენ უბიძგა: *„იგი(ლუიზ მიშელი) განხორციელება შეიქნა რევოლუციისა მას შემდეგ, რაც აშკარად გაიგო ბურჟუაზიული ლიბერალიზმის სიცრუე და ბურჟუაზიული დიდი რესპუბლიკელის ჟიულ ფავრის პირმოთნე საქციელი, როცა ეს ვერაგი ხალხს ერთგულებას ეფიცებოდა, რათა შემდეგ იუდასავით გაეცა ყველა, ეს პატარა მასწავლებელი და ისინიც, ვინც მასთან ერთად იბრძოდა“* (ბარბიუსი 1930: 222-223).

ანრი ბარბიუსის წიგნის *„პატარა მოთხრობების“* შესახებ გოგი ლომიძის *რეცენზია („პროლეტარული მწერლობა“, 1930, №4, გვ. 133-136)* იძლევა სათანადო იდეურ-მხატვრულ ანალიზს ევროპული ლიტერატურის კონტექსტში. რეცენზენტის აზრით, ბარბიუსის რომანი „ცეცხლი“ შექმნილია პირადი გამოცდილების საფუძველზე და ქმნის ომის საშინელებათა დაძაბულ ფსიქოლოგიურ სურათს. ის ნაკლებად არის დაფასებული, ვიდრე რემარკის და დორჟელესის რომანები *(„დასავლეთის ფრონტი უცვლელია“, „ხის ჯვრები“)* მხოლოდ იმიტომ, რომ ბარბიუსის რომანში გააქტიურებულია სოციალური ფაქტორი, რემარკისა და დორჟელესის წიგნებში კი არ იგრძნობა სოციალური ტენდენცია. მოთხრობის, „მოუთოკველი“ იდეურ-პოლიტიკური შეფასებისას,

გ. ლომიძე აკრიტიკებს ავტორს, რომელმაც ვერ შეძლო პატიმარი რევოლუციონერის, ბუჟორის თანმიმდევრული პორტრეტის შექმნა. ციხის დესპოტურმა რეჟიმმა ვერ გატეხა მისი ნებისყოფა ექვსი წლის განმავლობაში, მაგრამ ბოლოს ჭკუიდან შეიშალა. ცოტა ხნის შემდეგ ბუჟორი ისევ ნორმალურად აზროვნებს და ამიტომ მისი რევოლუციური სიტყვები აღარ არის დამაჯერებელი. ეს პერსონაჟი არ არის პროლეტარი, ექიმია ე.ი. წვრილბურჟუაზიული იდეოლოგიის მატარებელია და მაინც ვერ იქნება ნამდვილი რევოლუციონერი. ამის დასამტკიცებლად რეცენზენტი იმოწმებს მარქსის წერილს კუგელმანისადმი და ენგელსის „ანტი-დიურინგს“.

მოთხრობის, „ცივილიზაციის შეტევა“ მიხედვით გაკეთებულია სავსებით სწორი დასკვნა ევროპული კოლონიური პოლიტიკის შესახებ, რომ ის გულისხმობს დაპყრობილი ერის გაქურდვას და ჩაგვრას. გ. ლომიძე ბარბიუსის მხატვრულ-შემოქმედებით მეთოდს სამართლიანად ადარებს სტენდალის მხატვრულ ხერხებს: *„ბარბიუსი გაურბის საგნის და მოვლენის გარეგნული მხარეების აღწერას. ის სტენდალივით გვიჩვენებს ადამიანის ფსიქოლოგიურ სიღრმეს და შინაგან სამყაროს“* (ლომიძე, პროლეტარული მწერლობა, 1930, №4,, გვ, 133-136). ლომიძის აზრით, ბარბიუსი არ არის ნატურალისტი, ის ცდილობს, ჩასწვდეს საგნების *„სულს“, „ერთი მოკვეთით რელიეფურად წარმოგვიდგინოს განსაცდელი და შესაგძნობი მოვლენა ან ნივთი.“* ამ ნიშნით რეცენზენტი ხედავს ბარბიუსის სიახლოვეს ედგარ პოსთან, მაგრამ „მასავით ძლიერი ოსტატი კი ვერ არისო“. მოთხრობაში „ჯარისკაცის სიმღერა“, კრიტიკოსი ამჩნევს, რომ პერსონაჟის ხასიათი, შეგნების გარეშე, ქვეცნობიერი ძალით არის განსაზღვრული, მისი ნებისყოფა შეუცნობელი ძალისაგან არის დეტერმინირებული, რაც მიუღებლად მიაჩნია დიალექტიკური მატერიალიზმის მეთოდისა და პროლეტარული რეალიზმის პრინციპების თვალსაზრისით.

ანრი ბარბიუსის ნოველების თარგმნა გრძელდება 1950-1970- იან წლების საბჭოთა საქართველოში, განსაკუთრებულ მოწონებას იმსახურებს ფსიქოლოგიური ნოველების პირველი კრებული, რომელიც თემატურად სამ ნაწილად დაყოფილ 45 ნოველას მოიცავს სათაურით *„ჩვენ, ადამიანები...“ (Henri Barbusse, Nous autres..., Paris, editions Fasquelle, 1914, 363 p.)* თემატიკა ასეთია: 1. ბედისწერა 2. შეშლილი სიყვარული. 3. სიბრალული. აღნიშნულ პერიოდში გამოქვეყნდა: *„ისინი“*, მთარგმ. მ. ლორთქიფანიძე (*„განთიადი“, ქუთაისი, 2005, №4-5,); „სათნოება“, მთარგმ. ი. არეშიძე („ლიტერატურული აჭარა“, 1961, № 5); „ძალა“*, მთარგმ. რ. ცაგარელი*(„ლელო“, თბილისი, 1966, 10 ივლისი); „პირველი სიყვარული“*, მთარგმ. ალ. ტაბატაძე *(გორი, 1963, 17 მაისი); „სინაზე“*, მთარგმ. ზ. წაქაძე, *(„გამარჯვება“ 1982, 6 მარტი); „სიზმარი“, „სინაზე“, „ჰალალი“* მთარგმ. რ. ყენია *(„ლიტერატურული საქართველო“, 1986, 18 ივლ.); „ნამდვი-*

ლი მოსამართლე", „პირველი სიყვარული", მთარგმ. რ. ყენია (*„ლიტერატურული საქართველო", 1988, 9 სექტ.); „მოყვასი"* მთარგმ. რ. ყენია, *(„საუნჯე", 1990, №1); „ცივილიზაციის შეტევა"*, მთარგმ. დ. ცაგარელი (*„მნათობი", 1950, № 11).

მაღალმხატვრული დონით და დედნისადმი ერთგულებით გამოირჩევა ბარბიუსის ფსიქოლოგიური ნოველების როენა ყენიას მიერ შესრულებული თარგმანები. სანიმუშოდ განვიხილავთ ნოველას *„მოყვასი" (Le Frère)* 1914 წლის კრებულიდან. ნაწარმოები მოგვაგონებს ბიბლიურ იგავს ადამიანთა შორის არსებული შუღლისა და სიძულვილის სავალალო შედეგებზე. ოვერნის სოფელს, რეზას, ორ ნაწილად ჰყოფდა მდინარე გეზინა, რომელიც მათ შორის საშიშ მორევს ქმნიდა და აშორებდა ორად გაყოფილ მოსახლეობას. ორი ახალგაზრდა კაცი, ჟაკინო და კინკინი, რომლებიც ადრე კარგი მეგობრები იყვნენ, გამდიდრების წყურვილითა და შურით დაუპირისპირდნენ ერთმანეთს. ჟაკინო პირქუში და საგოზავივით პირყვითელი კაცი იყო, კინკინი – სახეღაჟღაჟა, მხიარული, ბავშვების გამრთობი. პირველად ჟაკინოს გაუჩნდა შურის გრძნობა მეგობრის მამულის მიმართ, კინკინმა ყურადღება არ მიაქცია ამას და ქიშპობა მალე სიძულვილში გადაიზარდა. მორევი სიმბოლურად გავლებული საზღვარია, რითაც ავტორი მიუთითებს როგორ აბრკოლებენ საზღვრები ადამიანებს შორის ურთიერთობას, ასევე კინკინის სისუსტე, რომელმაც თავიდანვე არ იბრძოლა მეგობრის გონს მოსაყვანად და შურის აღმოსაფხვრელად, საბოლოოდ ორივე მეგობარი დაიღუპა. მხოლოდ სახედარმა გამოამჟღავნა სიყვარული და ერთგულება თავისი პატრონის, კინკინისადმი. ნოველის მთელი მხატვრული ქსოვილი თავისი კონტრასტებითა და ანტითეზებით, ბუნების მკაცრი სურათით, სავალალო მოვლენების სწრაფი განვითარებით, გვიჩვენებს ადამიანებს შორის კეთილი ურთიერობისა და სიყვარულის შენარჩუნებისათვის მუდმივი აქტიურობისა და ბრძოლის აუცილებლობას. ბარბიუსი ირონიით ამბობს, რომ სულიერი სილამაზე და სიკეთე დიდხანს არ გრძელდება თუ მას არ უფრთხილდებიან: *„ ამბობდნენ , ოდესღაც უახლოესი მეგობრები იყვნენო და ისე ძლიერ უყვარდათ ერთმანეთი, დიდხანს არ შეიძლება გაგრძელებულიყო მათი სიახლოვეო"*(Barbusse 1914: 181).

რ. ყენიას თარგმნილ ნოველებს შორის აღსანიშნავია *„სინაზე" (La Tendresse)*, ერთი სიყვარულის ისტორია თავისი სიხარულითა და ტკივილით, რომელშიც ავტორი წვდება ადამიანის სულის სიღრმეებს და წარმოაჩენს ემოციების ფართო გამას.

ანრი ბარბიუსი საბჭოთა საქართველოს ერთ-ერთი ყველაზე გავლენიანი უცხოელი მხარდამჭერი იყო, რომლის ნამუშევრები ქართულ ენაზე აქტიურად ითარგმნებოდა და კულტურულ-იდეოლოგიური პროპაგანდის ინსტრუმენტად გამოიყენებოდა. მისი ვიზიტი საქართველოში საბჭოთა კავშირის

კულტურული დიპლომატიის ნაწილია, რომელიც მიზნად ისახავდა დასავლელი ინტელექტუალების სოციალისტური იდეოლოგიის გარშემო გაერთიანებას.

ანრი ბარბიუსი ამბობს, რომ საფრანგეთის რესპუბლიკის ნახევარსაუკუნოვან გამოცდილებაში ვერ დაინახა რეფორმების თეორიის ეფექტურობა, დემოკრატია ვერ გაფართოვდა ნამდვილი თავისუფლების მიმართულებით (Barbusse 1921: 35). პირიქით, სოციალურ-ეკონომიკურმა კრიზისებმა, პირველმა მსოფლიო ომმა და ფაშიზმის საფრთხემ დაარწმუნა , რომ გამოსავალი არ იყო; ამიტომ უყურებდა იმედის თვალით საბჭოთა კავშირის სოციალურ-პოლიტიკურ პროგრამას, არ იყო ადვილი მოვლენების სწორად შეფასება, როგორც მერაბ ღაღანიძე ამბობს, მართლაც, *„დასავლურ ინტელექტუალურ სამყაროში მემარცხენეობის საყმაწვილო სენი ბობოქრობდა, განსაკუთრებით კი ფრანგულ გარემოში“* (ღაღანიძე 2006: 26-27). თავიდანვე ვერ დაინახეს შეცდომები, მერე კი ბოლშევიკური ელიტა ძლიერ ბიუროკრატიად ჩამოყალიბდა. როგორც ჩანს, ანრი ბარბიუსი ინერციის ტყვეობაში აღმოჩნდა, რითაც ჩამოშორდა იმ გზას, რისთვისაც იბრძოდა. ანდრე ჟიდი გულისტკივილით ამბობს თავის ნარკვევში *„საჭოთა კავშირიდან ჩემი დაბრუნების* – შესწორებები“, რომ *„რეპრესირებულ, წამებულ ადამიანებს არავინ იცავს ახლა, მემარჯვენე პრესა მხოლოდ იყენებს მათ იმ რეჟიმის სალანძღავად, რომელიც ეჯავრება, „მეორე მხრივ, ისინი, ვინც გულით ატარებს სამართლის და თავისუფლების იდეას, ვინც იბრძვის ტელმანისთვის, ბარბიუსები, რომენ როლანები, გაჩუმდნენ, ხმას აღარ იღებენ, მათ ირგვლივ კი დაბრმავებული პროლეტარების უზარმაზარი მასაა“* (Gide 1937: 66).

სამწუხაროა, რომ ანრი ბარბიუსმა ვერ დაინახა ქართველი ინტელიგენციის დევნა და კულტურის იდეოლოგიური კონტროლი, ხელი შეუწყო ქართული ლიტერატურის სოციალისტურ ესთეტიკაში ინტეგრირებას და ქართველი მწერლების ევროპულ პროლეტარულ ლიტერატურასთან დაახლოებას. ის ვერ ხედავდა უკეთეს გამოსავალს არსებული კრიზისიდან თავისი დროისთვის, ამიტომ ბრმად სჯეროდა, რომ დემოკრატია გაფართოვდებოდა მხოლოდ რევოლიციით.

მიუხედავად ამისა, ხაზგასმით უნდა ითქვას, რომ ანრი ბარბიუსის რომანი „ცეცხლი“ მიმართულია ომის წინააღმდეგ, რომელსაც ვერ გაამართლებს ვერც ერთი პოლიტიკა. მისი ფსიქოლოგიური ნოველები არ არის იდეოლოგიზებული, პირიქით, აღსავსეა ადამიანისადმი თანაგრძნობით, მისი ბუნების წარმოჩენისა და სიკეთისაკენ მიმართვის დიდი სურვილით.

დამოწმებანი:

Avaliani, Lali. "P'rolet'aruli mts'erloba", in: Meotse sauk'unisk Kartuli lit'erat'ura. Tbilisi: lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba, 2021. (ავალიანი. ლალი. „პროლეტარული მწერლობა". კრ-ში: მეოცე საუკუნის ქართული ლიტერატურა. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2021).

Ambroise, J.-Cl. Ecrivain prolétarien: une identité paradoxale, 44, 41-55, Paris: Presses de Science Po. 2001.

Barbusse, H. Le Feu, Quebec : La Bibliothèque Electronique du Québec, volume 48, version 1.0. 1916. ISBN 978-2-8247-1056-3, www.bibebook.comwww.bibebook.com

Barbusse, H. Le Couteau entre les Dents : aux Intellectuels, Paris : Editions Clarté, 1921.

Barbusse, H. Manifeste aux Intellectuels , Paris: Les Ecrivains Réunis, 1927.

Barbusse, H. Voici ce qu'On a fait de la Géorgie, Paris: Ernest Flammarion, Editeur. 192).

Barbusse, H. Staline, Un Monde nouveau vu à travers un homme, Paris: 1935 .

Barbiusi, Hanri. "Amkhanagi Hanri Barbiusi Tbilisshi". K'omunist'i, 11 Oktomberi, 1927: 4 (ბარბიუსი, ჰანრი. „ამხანაგი ჰანრი ბარბიუსი თბილისში". კომუნისტი, 11 ოქტომბერი, 1927: 4).

Barbiusi, Hanri. P'at'ara motkhrobebi. Tpilisi: gamomtsemloba „sakhelgami", 1930. (ბარბიუსი, ჰანრი. პატარა მოთხრობები. ტფილისი: გამომცემლობა „სახელგამი, 1930).

Charachidzé, D. H. Barbusse, les Soviets et la Géorgie, Paris: Editions Pascal, 1930.

Diuma, Aleksandr. K'avk'asia. Tbilisi: gamomtsemloba "Agora", 2009. (დიუმა, ალექსანდრ. კავკასია. თბილისი: გამომცემლობა „აგორა", 2009).

Field, F. Three French Writers and the Great War: Studies in the Rise of Communism and Fascism, Cambridge: Cambridge University Press, 1975.

Ghaghanidze, Merab. "Romen Rolanis ketili tvalebi". Chveni mts'erloba, №11, 2006: 26-27. (ღაღანიძე, მერაბ. „რომენ როლანის კეთილი თვალები". ჩვენი მწერლობა, №11, 2006: 26-27).

Gide, H. Retouches à mon „Retour de l'U.R.S.S.", Paris: Gallimard, 1937.

Jones, St. Interview with Stephen Jones of Anna Chkhikvadzé, 2018, 25 May. https://www.amerikiskhma.com/a/interiew-with-stephen-jones-/4409363.html .

K'ldiashvili, Sergo. Rcheuli p'roza. Tbilisi: gamomtsemloba „Sabch'ota Mts'erali", 1951. (კლდიაშვილი, სერგო. რჩეული პროზა. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა მწერალი", 1951).

Le Feu d'Henri Barbusse, Recit du Front et Œuvre Pacifiste (retronews.fr-nbspLe-Feunbsp-dHenri-Barbussenbsp-recit-du-front-et-oeuvre-pacifiste).

Lomidze, Gogi. „Hanri Barbiusi. Patara motkhrobebi" . P'roletaruli mts'erloba, №4, ap'rili, 1930: 133-136. (ლომიძე გოგი. „ჰანრი ბარბიუსი. პატარა მოთხრობები". პროლეტარული მწერლობა, №4, აპრილი, 1930: 133-136).

Mts'eralta Avt'obiograpiebi. Ts'igni I. Tbilisi: „lit'erat'uris muzeumi", 2013. (მწერალთა ავტობიოგრაფიები, წიგნი I. თბილისი: „ლიტერატურის მუზეუმი", 2013).

Relinger, Jean. Henri Barbusse Ecrivain Combattant. Paris : Presses Universitaires de France, 1994.

Turnava, Sergo. Lit'era'turuli nark'vevebi. Tbilisi: gamomtsemloba „merani", 1978. (თურნავა, სერგო. ლიტერატურული ნარკვევები. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი", 1978).

Rusudan Turnava
Tatia Oboladze
(Georgia)

Henri Barbusse's Legacy in the Georgian Soviet Cultural Space

Summary

Keywords: Henri Barbusse, Georgia, World War I, communist ideology, war themes, psychological short stories, Aristo Chumbadze, comparative analysis.

This paper explores the influence and reflection of the French writer Henri Barbusse's literary and sociopolitical activities within the Georgian cultural space. It presents a comparative analysis of his works and how they were perceived in Soviet Georgia.

Henri Barbusse emerged in the literary field in the 1890s as a symbolist poet, later becoming the author of neo-naturalist novels and psychological short stories, as well as a publicist and political figure. World War I radically transformed his worldview. He volunteered for the front in 1914 as a true pacifist. The social-economic crises and the subsequent rise of fascism convinced him that there was no visible solution – thus he turned his hopes toward the events unfolding in the first socialist state, Soviet Russia.

The paper analyzes Barbusse's impressions of his travels in Georgia and the Georgian translations of his works. It also evaluates how the Georgian press reacted to his writing and visits. In the late 1920s, the Soviet authorities made particular efforts to attract Western intellectuals and cultural figures in order to portray socialism as a global success. Barbusse was one of the first intellectuals to depict the Soviet Union as the symbol of a "new world." His literary and publicist activities contributed to the reinforcement of Soviet socialism. His deep ties to communist ideology are clearly reflected in his works; however, at the same time, he also vividly portrays the brutal reality of imperialist militarism. At that time, speaking out against war was considered a betrayal of national interests and provoked nationalist outrage – such as in the case of Jean Jaurès' assassination. Barbusse was one of the first in European literature to depict the cruelty of war in his novel *Le Feu (Under Fire)* and psychological stories, revealing the harsh and absurd conditions on the frontlines.

Barbusse's travelogue "This is What They Did to Georgia," written after his October 1927 visit to Georgia, unfortunately does not objectively reflect the ideolo-

gical pressure and dire socio-economic conditions in the country at the time. Party workers accompanied him everywhere, providing fabricated and glorified reports of success. The text contains inaccuracies about the First Democratic Republic of Georgia, which can be considered slanderous. The Georgian intelligentsia was divided in response to his visit: supporters of the Soviet regime (Platon Kikodze, Silibistro Todria, Tedo Sakhokia, Aristo Chumbadze) endorsed Barbusse's evaluations and believed in the restoration of justice and equality under the Soviet system. Opponents, including émigrés (e.g., David Sharashidze), harshly criticized him, while others avoided expressing opinions. These differing attitudes influenced how his works were translated and interpreted, and how his political and literary contributions were addressed in essays and critiques.

Barbusse's novel *Le Feu (Under Fire)* was first translated into Georgian in 1923 by Tedo Sakhokia (with a second edition in 1930). His short stories were translated by Aristo Chumbadze in 1930, successfully capturing the tone and style of the original. Barbusse's poetic vocabulary, use of antithesis, grotesque, irony, and sarcasm were preserved. Aristo Chumbadze, a brilliant stylist, produced translations that are both natural and refined, maintaining syntactical harmony with the original.

During the 1950s–1970s, Barbusse's 1914 collection of psychological short stories drew attention from Georgian writers and readers. The stories are grouped around themes: 1. Fate; 2. Mad love; 3. Compassion. Many translations were published in Tbilisi-based and regional journals and newspapers. Roena Kenia's translations – such as *La Tendresse*, *Hallali*, *Le Vrai Juge* (The True Judge), *Le Premier Amour* (First Love), and *Le Frère* (The Brother)—are noted for their artistic quality and fidelity to the original.

The paper also presents a typological analysis comparing Henri Barbusse's and Sergo Kldiashvili's attitudes toward World War I and their respective works: Barbusse's novel *Under Fire* and story "One Weeps, Another Laughs," with Kldiashvili's *Ashes* and "The Goblin Boys."

Regrettably, Henri Barbusse failed to see the persecution of the Georgian intelligentsia and the ideological control over culture. He contributed to the integration of Georgian literature into socialist aesthetics and brought Georgian writers closer to European proletarian literature. Barbusse did not envision any better way out of the crisis of his time and blindly believed that democracy could only be expanded through revolution. Nevertheless, it must be emphasized that his novel *Under Fire* is an anti-war work that no political agenda can justify. His psychological stories are not ideologically driven; rather, they are filled with compassion for humanity and a deep desire to reveal human nature and promote goodness.

Andrey Korovin
(Russia)

Faroese Literature: Scandinavian, Danish, National?

https://doi.org/10.62119/sjn.26.2025.9552

The Faroe Islands are an autonomous region of the Kingdom of Denmark, with its own unique culture and language. These 18 islands are located in the North Atlantic, between Iceland, Norway, and Great Britain, and have a population of approximately 50,000 people. Due to their remote location, the Faroes have developed a distinct culture that is different from other Scandinavian countries.

The Faroes were first settled in the Middle Ages by the Vikings, who explored new lands in search of new opportunities. For centuries, they served as an important transit route between Scandinavia and Iceland. However, over time, the islands became poor and isolated, which influenced the development of their culture. Unlike Iceland, the Faroe people did not develop a strong literary tradition until the 19th century, when they began writing in their own language. This situation has put the existence of the original language at risk, especially since the Reformation period, because worship was conducted in Danish and Danish was also the language of the state and schools, while Faroese, through the centuries, was only a language used for everyday communication.

In the early Middle Ages, Scandinavia had one common language, called "Danish" (dönsk tunga). It was the basis for all modern Scandinavian languages. However, the powerful medieval literary tradition developed only in the Icelandic language. The Faroese language has an archaic grammatical structure that makes it difficult for other Scandinavians to understand. It can be considered, along with Icelandic, the closest to the Old Norse language. The Faroese culture dates back to the Viking Age and is part of the pan-Scandinavian cultural space. The Faroe Islands have been part of the Danish kingdom since 1397. Relationships between the metropolis and the dependent territory have been complicated in economic, political, and cultural terms. The period from the 16th to 18th centuries was an era of struggle between Denmark and Sweden for dominance in the North. The Old Norse culture, which was actually pan-Scandinavian, was seen as a Danish heritage due to the

formation of Danish state nationalism. There was little room for the ethnical self-identity of the direct descendants of the Vikings, the Icelanders and Faroe Islanders, in this cultural system.

Denmark effectively "nationalized" Scandinavian antiquities and actively exported manuscripts from Iceland that were considered the cultural heritage of Denmark, the metropolis. There were no written monuments in the Faroe Islands, and the oral tradition was not taken into consideration by the Danes. As a result, the Faroe people did not stand out from the rest of the inhabitants of the kingdom's peripheries, such as Norwegians, Jutlanders, and residents of Bornholm Island.

The main advantage of the oral tradition in the Faroe Islands is the ballad genre, which is usually performed by a choir during a chain dance. Ballads date back to the Middle Ages and often intersect with the plots of Icelandic sagas and rimes (rimur) – a late medieval poetic genre with no analogues in other Scandinavian countries. Faroese ballads are often quite large, with some having hundreds of stanzas. A good example is The Song of Sigurd (Sjúrðarkvæði), which is based on the Old Norse legend of Sigurd the Dragon Slayer. Ballads have played a crucial role in preserving the Faroese language, both as a means of communication and as a form of verbal art. The performance of ballads is still an essential part of Faroese culture.

In the late 18th century, Jens Christian Svabo (1746-1824), a Faroese linguist, was the first to start collecting ballads. He also attempted to develop a Faroese writing system based on the Icelandic language. In 1823, Pastor Johan Hendrik Skröter translated the Gospel of Matthew into Faroese using this writing system. However, his translation did not receive much enthusiasm from the local people, as Danish was the language of the church for them.

Faroese literature began to develop more intensively at the end of the 19th century, and its growth was closely linked to the nation-building process: the creation of a distinct Faroese culture. In the 1870s, a Faroese student group was formed in Copenhagen, which eventually became the Society of Faroe Islanders in Copenhagen (Føroyingafelag í Keypmannahavn) in 1881. The main goal of the society was to revive Faroese culture and language and to help Faroese people separate themselves from Danes and prove their uniqueness (Korovin 2023:681). In this way, nation-building also began with literature.; The Icelanders were a role model for the Faroese people, but unlike them, who had a rich literary tradition, the Faroese lacked a written language. The only text that can be considered comparable to national literature is the "Faroese Saga", which was compiled. O. Markelova writes: "It can be said without exaggeration that the formation of the Faroese nation and the development of their literature (which began in the last decades of the 19th century and continues to this

day) are one and the same process. The subject matter of most Faroese literary works up until the end of the 20th century was connected in some way with reflection on their own homeland and nation, and creating and developing written literature in their native language was one of the main goals of the Faroese nationalism movement from the beginning" (Markelova 2006: 4).

The most significant contribution to the development of Faroese literature was made by Venceslaus Ulricus Hammershaimb (1819-1909). He developed the principles of the Faroese language and published in Danish "The Faroese Anthology" (Færøsk Anthologi) in 1886-1891 in Copenhagen. This book includes essays on history, geography, language, folk tales, several original poems and Hammershaimb's fictions "Folk Life Pictures" (Folkelivsbilleder), which are considered the beginning of Faroese literature. Although "Pictures" were written in Danish, they are considered an important part of Faroese culture. The main challenge for Faroese literature has been that it has been written in two languages. While for Icelandic and Danish literature, writing in a foreign language is not a big issue, it can be a challenge for the Faroese. This issue is still relevant today and can affect the national identity of the people. Obviously, the interaction with Danish literature and the strong influence of Icelandic literature have really enriched Faroese literature. They have given it modern literary forms and language means, helping it to overcome the epigonal period very quickly and find an original way of development. However, for the Faroese, Denmark is a metropolis and relations with it are seen either as complete assimilation, which destroys the national component, or total rejection, where any Danish influence is seen as hostile and denied a priori.

The task of Faroese writers at the beginning of the 20th century was to separate Faroese literature from Danish culture and integrate it into the Scandinavian context, making it an independent and unique phenomenon. Jens Hendrik Oliver (Janus) Djurhuus (1881-1948), the first major Faroese poet, played a significant role in this process by translating world classics into Faroese. He wanted to portray the Faroe Islands and Denmark as two distinct worlds. Danish culture is completely foreign to the Faroese, as seen in the works of Rasmus Rasmussen, who took the pen name Regin í Líð. In his novel "The Tower of Babel" (Bábelstornið, 1909) and the short story collection "The Blinding Light" (Glámslýsi, 1912), Rasmussen argued that interaction with Danish culture was not beneficial in any way.

The most famous Faroese author is Andreas William Heinesen (1900-1991), who occupies a special place in both Faroese and Danish literature. His work vividly illustrates the interaction between cultures, as he was a Faroese who lived on the island for most of his life and wrote in Danish. Heinesen drew the plots and images of

his works from everyday life on the islands, describing the small world of the Faroes, lost in the Atlantic Ocean. Heinesen became one of the most prominent Danish authors and a member of the Danish Academy in 1961. His books have been translated into many languages and opened the Faroe Islands to the world. Heinesen's works and the novel "Barbara" (1938) by Jørgen-Frantz Jacobsen (also written in Danish and filmed in 1997) have become classic of Faroese literature and are often used to judge Faroese culture around the world.

Despite the fact that both these authors were from the Faroe Islands and considered themselves Faroe writers, there is a tendency in modern Faroe literary criticism associated with the idea of nation-building and the radical separation of Faroe culture from Danish culture. Malan Marnersdóttir (Malan Marnersdóttir 2008) and Jógvan Isaksen (Isaksen 1993), who deny any transitional phenomena or borderline situations, deny the right of these writers to be called Faroe writers because the language of their works is Danish. In this case, the linguistic principle is absolute, other factors are ignored, which leads to a narrowing of the scope of national literature. Danish literary scholars mainly classify Heinesen and Jacobsen as Danish authors, because their work only adds to the diversity of national literature – here we can see an expansive approach, where Faroe culture is seen as an integral part of Danish culture. Heinesen is ranked second in terms of translations into foreign languages among Danish writers of the 20th century.

Heinesen offers a unique perspective on his homeland, Faroese, through his writing. His writing style is characterized by a poetic vision of nature, customs, and the way of thinking of Faroese people. He creates a world that is unfamiliar to most people, full of romance and poetry. The writer made his debut with a collection of poems titled "Arctic Elegies and Other Poems" (Arktiske Elegier og andre Digte) in 1921. Throughout his life, he published several poetry books, with his last collection titled "Poems" (Digte) being published in 1990. In 1934 and 1938 he released the socially critical novels "Stormy Dawn" (Bæsende Gry) and "Noatun", which can be considered collective novels – a literary form that was well-developed in Danish literature at that time and was common for left-leaning writers like Hans Kirk. Heinesen's most significant and realistic novel is "The Black Cauldron" (Den sorte gryde), published in 1949. The novel is not only interesting for its social issues, but also for its thoughts about the recent war, which did not directly affect the Faroe Islands but became a significant moral test for the people there. In another of Heinesen's famous novels, "The Lost Musicians" (De fortabte spillemænd), published in 1950, the world of the islands is depicted in a more impressionistic and romantic way. The story is told in a poetic manner, painting a romantic picture of the islands.

A significant place in Heinsen's work is occupied by short stories, which present the world of folk beliefs and fairy tales, ballads. The first collection, "The Magic Light" (Det fortryllede lys, 1957), began a new stage in the writer's career, when he preferred the short story over the novel form. In 1964, "Good Hope" (Den gode håb) was published. The writer strives to portray the folk culture of the Faroe Islands in all its originality and uniqueness, and the folklore element plays a significant role in recreating the appearance of modern reality. For Danish readers, this material may seem exotic, but for Faroese locals, it is an integral part of their culture. In the short story "Winged Darkness" (Det vingede mørke) from the collection "The Magic Light", the world of Faroese folklore comes to life through children's stories. The basis of the narrative is a completely ordinary situation, but the focus is on the image of a world filled with fantastic creatures and extraordinary events.

The book "The Tower at the End of the World" (Tårnet ved verdens ende, 1976) is a remarkable example of a genre transformation: the text is divided into separate episodes that are actually independent works of art. The main theme unifying these fragments is the narrator's memory, and there is a strong lyrical element in the novel. A similar approach was used in the novel of Danish writer Arthur Krasilnikoff "The Eye of the Whale" (Hvalens øje, 2004), which takes place on the Faroe Islands. Here, a direct connection can be seen with the poetics of Heinesen: "The Faroe Islands serve as a backdrop for all the events in the novel, and they form the center of the hero's universe. This is a place where children's minds are shaped..." (Orlova 2018: 49). The book was enthusiastically reviewed by critics. In a review published in the leading Danish newspaper, "Berlingske Tidende", critic J. Kistrup wrote, "The Tower at the End of the World is a typical example of William Heinesen's brilliant comprehensiveness, where everything that relates to the human experience, through poetry, dreams, and humor, is connected to nature, the universe, and eternity" (Kistrup 1976: 4).

Heinesen creates his own world, where the past and present are closely intertwined, re-creating the very fabric of existence. The appeal to medieval and archaic forms of literature and the game with archetypal images become an integral part of his poetics. J. Isaksen also points out a similar connection to the medieval consciousness and the carnival element in Bakhtin's interpretation of it (Isaksen 2004: 116). It is possible to see similarities between Heinesen's poetics and the writing style of the most famous 20th-century writer, Karen Blixen (Korovin 2018: 44).

For a long time, Danish in the Faroe Islands was seen as "own", but since the middle of the 20th century, it has been understood as "foreign". This has led to a phenomenon of double self-identification in literature, where authors write in both

Faroese and Danish languages. The Faroe Islands have long been culturally isolated, but now they are experiencing the opportunity for cultural dialogue with both Denmark and the English-speaking world through the development of mass media. Faroese and Danish literature are part of a larger literary system that includes all Scandinavian literatures. These literatures have a common origin and are closely related linguistically, but the connection between Faroese and Danish is closer than, for example, the connection between Danish and Swedish, as they share a similar historical background in many ways. I. Neupokoeva argues that sometimes close contacts can have a positive effect, helping to strengthen a literature's internal forces, sparking new ideas, and expanding its social and artistic horizons. However, in other cases, these connections can have negative consequences. Influences that were beneficial in one period may prove limiting at a later stage (Neupokoeva 1976: 217).

It is possible to say that Faroese literature at the end of the 20th century finally separated from Danish literature, which is now seen as a hindrance to the search for Faroese original literary forms. From its very beginning, Faroese literature tended to distance itself from Danish literature, with the focusing on depicting a purely national way of life. One example of this trend is the work of Hans Jacob Jacobsen (1901-1987), the most important Faroese author who used the pen name Heðin Brú. His works were not only translated into Danish but also into other European languages. His first novel, Mirage (Lognbrá), published in 1930, was followed by Heritage (Fastatøkur) in 1935, both written in a realistic style and united by the character of Högni, a young man who grows up in a small village and becomes a fisherman. In Danish translation, they were combined into one text and published under the title "Høgni" (1946). Published in 1940, "Father and Sons on the Road" (Feðgar á ferð) was a groundbreaking novel in Faroese prose that attracted interest in Europe. The novel dealt with the changes in Faroese society as it evolved from a patriarchal society to a more modern one, leading to conflict between generations.

There has also been a surge in psychological prose in Faroese literature. Jens Pauli Heinesen (1932-2011), the most prolific Faroese author of the 20th century, is the author of 17 novels and 13 short story collections. His literary career began in 1953 with the publication of his first collection of short stories, "The Dark Stable" (Degningsælið). He went on to write "There Wakes the Cow" (Hin vakra kvirran) in 1958 and "Gestur" in 1967. Hanus Kamban, born in 1942, is another prominent Faroese writer. In 2000, Kamban changed his surname from Andreassen to Kamban, following the lead of other prominent Faroese figures. Kamban's work reflects a shift from focusing on purely Faroese issues to covering a wider range of topics and themes. This indicates that Faroese literature has finally developed into an independent

cultural force. Kamban writes primarily short fiction and has published numerous collections of short stories.; His literary debut was "Proteus's Daughter" (Dóttir av Proteus, 1980). The author is known for his ability to create vivid and truthful depictions of the Faroese reality around him, while incorporating modern themes into his work.

The boundaries between states are often easier to define than those between peoples and nations, as states often adopt cultural forms to legitimize themselves as social institutions. These cultural forms are the only objective phenomena that can be studied, as everything else associated with national identity is sometimes not a fact, but based on vague concepts that are not fully understood. In literature, these objective forms of culture take the form of artistic texts that reflect the national and international. Despite the fact that many Faroese writers did not write in their native language and instead used Danish, they are still considered national authors because they never lost their connection to their homeland. Their works, which deal with all the problems, images, and ideas that exist in the Faroe Islands, are strongly connected to this place. In this case, the most important factor in determining the boundaries of national literature is the presence of purely national themes and issues, as well as the author's self-identification.

Bibliography:

Isaksen, Jógvan. *Færøsk litteratur. Introduktion og punktnedslag.* København: Vindrosen, 1993.

Isaksen, Jógvan. *Mellem middelalder og modernitet. Omkrig William Heinisens prosa.* Torshavn: Amaldus, 2004.

Kistrup, Jens. Poesien-altid, overalt. *Berlingske Tidende.* 21.09.1976. S.4-5.

Korovin, Andrey. "Etapy stanovleniya farerskoj nacionalnoj novelly". *Severnye grani, N8. Mezhdunarodnyi almanah.* Moscow: MaksPress Publ., 2018. P. 39-47 (Коровин, Андрей. "Этапы становления фарерской национальной новеллы" *Северные грани № 8. Международных альманах.* Москва, МаксПресс. 2018. С. 39-47).

Korovin, Andrey. "Nacionalnoe dvizhenie v farerskoj kul'ture". *Dictionary of Literary Trends of the 20th Century. Russia, Europe, Amerika in 2 vol., vol.1 A-O, ex.* Ed. A.F. Kofman. Moscow: IWL RAS Publ., Reka vremen, 2023. P. 681-682 (Коровин, Андрей. "Национальное движение в фарерской литературе". *Словарь течений литературы XX века. Россия, Европа, Америка. В двух книгах. Книга первая А-О.* Ред. А.Ф. Кофман Москва: ИМЛИ РАН, Река времени. 2023.С. 681-682).

Malan Marnersdóttir. "Grænser i færøsk litteratur". *Gränser i nordisk litteratur. Borders in Nordic Literature,* vol.II.. Ed. C. Zilliacus. Åbo: Åbo Akademis förlag, 2008. S.65-81.

Markelova, Olga. *Stanovlenie literatury Farerskikh ostrovov i formirovanie farerskogo natsional'nogo samosoznaniya.* Pushkino: IPK Tip. 2006 (Маркелова, Ольга. *Становление литературы Фарерских островов и формирование фарерского национального самосознания.* Пушкино:Типография ИПК, 2006).

Neupokoeva, Irina. *Istoriya vsemirnoj literatury. Problemy sistemnogo i sravnitel'nogo analiza.* Moscow: Nauka Pbl., 1976 (Неупокоева, Ирина. *История всемирной литературы: Проблемы системного и сравнительного анализа.* М.: Наука, 1976).

Orlova, Gaiane. "Moe farerskoe detstvo. Sloi real'nosti v romane A. Krasinikoffa "Glaz kita". *Severnye grani, N8. Mezhdunarodnykh almanakh.* Moscow: MaksPress Publ., 2018. P. 47-58 (Орлова, Гаянэ. «Мое фарерское детство. Слои реальности в романе А. Красиникоффа «Глаз кита». *Северные грани № 8. Международных альманах.* Москва, Макс-Пресс. 2018. С. 47-58

ანდრეი კოროვინი
(რუსეთი)

ფარერის ლიტერატურა: სკანდინავიური, დანიური თუ ეროვნული

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: ფარერის ლიტერატურა, დანიური ლიტერატურა, ჰაინეზენი, ეროვნული თვითიდენტიფიცირება

ფარერის კუნძულები პატარა ქვეყანაა, რომელიც ატლანტის ოკეანის შუაგულში მდებარეობს და დანიის სამეფოს ნაწილია. ფარერული ენა ისლანდიური ენის მსგავსია და სკანდინავიურ ენებს მიეკუთვნება, თუმცა, მას მე-19 საუკუნის დასაწყისამდე, წერილობითი ფორმა არ ჰქონია. სამაგიეროდ, ფარერის კუნძულებზე მდიდარი ფოლკლორული ტრადიციაა შემორჩენილი. ფარერული ლიტერატურის ისტორია შედარებით მოკლეა. პირველი წიგნი მე-19 საუკუნის ბოლოს გამოიცა. ფარერელი მწერლები, ტრადიციულად, როგორც დანიურ, ასევე ფარერულ ენებზე წერდნენ; მათი შემოქმედების მნიშვნელოვან ასპექტს ეროვნული შინაარსი წარმოადგენს. ფარერული ლიტერატურა ასახავს ფარერის კუნძულებზე ყოველდღიურ ცხოვრებას და იქ მცხოვრები ადამიანების ტიპებს. უილიამ ჰაინეზენი იყო პირველი საერთაშორისოდ ცნობილი ფარერელი ავტორი, რომელიც დანიურ ენაზე წერდა და მისი ნაწარმოებები დანიური ლიტერატურის ნაწილად ითვლება. მისგან განსხვავებით, ჰედინ ბრუ თავის რომანებსა და მოთხრობებს, რომლებიც თარგმნილია დანიურ და სხვა ევროპულ ენებზე, მხოლოდ ფარერულ ენაზე წერდა. თანამედროვე ფარერელი მწერლები ისწრაფვიან შექმნან ორიგინალური ეროვნული ლიტერატურული ფორმები, რომლებიც განსხვავდება დანიური ლიტერატურისგან. ახლა, ერთერთი ყველაზე საკამათო საკითხია, შევიტანოთ თუ არა დანიურ ენაზე დაწერილი ნაწარმოებები ფარერული ლიტერატურის ნაწილად.

გაგა ლომიძე
(საქართველო)

ქართული დრამა ევროპულ დრამატულ მატრიცაში
(ირმა რატიანი წიგნი – „დრამის პოეტიკა ქართული აქცენტით)

https://doi.org/10.62119/sjn.26.2025.9553

„დრამის პოეტიკა ქართული აქცენტით“ – ასე ჰქვია ირმა რატიანის მონოგრაფიას, რომელიც თსუ-ს გამომცემლობამ დასტამბა. მასში წარმოდგენილია დასავლური დრამის თეორიის განვითარების ისტორია და თავისებურებები და ამ კონტექსტში განხილულია ქართული დრამა – მოვლენა, რომელიც, ფაქტობრივად, სათანადოდ შეუფასებელი იყო. პირველი, რაც მაშინვე თვალშისაცემია, არის ის, რომ ნაშრომში კულტურული და ლიტერატურათმცოდნეობითი შრეების ანალიზის შედეგად, ქართული დრამა პოზიციონირებს არა მხოლოდ როგორც ადგილობრივი მოვლენა, არამედ მისი არეალი ფართოვდება და გარდაიქმნება ტრანსნაციონალურ მოვლენად – როგორც ევროპული/დასავლური დრამის ინდივიდუალური ინვარიანტი. შეგვიძლია წინ გავუსწროთ მოვლენებს და დასკვნის სახით დავუმატოთ, რომ ქართულ დრამას, ქართული თეატრის მსგავსად, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა ქართული კულტურის ორიენტირების თვალსაზრისით. მონოგრაფიის კითხვის კვალად, თვალსაჩინო ხდება ქართული დრამის ჩამოყალიბების ისტორია – თავისებურად როგორ გადაიაზრებდა ის იმ სოციო-პოლიტიკურ თუ კულტურულ საკითხებთან დაკავშირებულ საჭირბოროტო საკითხებს, რომელიც ასულდგმულებდა ევროპულ/დასავლურ თეატრს. ამის გათვალისწინებით, შეიძლება ითქვას, რომ ნაშრომი წარმოადგენს სიღრმისეულ, თეორიულად გაჯერებულ ანალიზს დრამატული ნაწარმოებების თანამედროვე წაკითხვების კონტექსტში, განსაკუთრებული აქცენტით ქართულ დრამატულ ტექსტებზე. ტექსტის ძალა, უდავოდ, მისი თეორიული პლატფორმის სიღრმესა და ინტერპრეტაციულ სითამამეშია.

დრამა (ისევე როგორც თეატრი) აირეკლავს საზოგადოების წიაღში მიმდინარე საკითხებს. სწორედ ამიტომაა, რომ დრამის თეორია ბუნებრივად შეიძლება დავუკავშიროთ სხვა დისციპლინებს, როგორიცაა ფილოსოფია, სოციოლოგია, პოლიტიკური მეცნიერებები, ანთროპოლოგია, კულტურის კვლევები და ა.შ. ამიტომაც აერთიანებს დრამის თეორია ფილოსოფიას (ეთიკა, ესთე-

ტიკა), ისტორიას (პოლიტიკა და კულტურა) და ანთროპოლოგიას (რიტუალები, წარმოდგენა). მეორე მხრივ, შეიძლება გაჩნდეს შეკითხვა: რატომ მაინცდამაინც დრამა/თეატრი? ნაშრომის ერთ-ერთი მთავარი და ორიგინალური ხაზია უკავშირდება ქართული დრამატული ტექსტების წაკითხვა მსოფლიო ლიტერატურის და თეორიული აზროვნების კონტექსტში.

როგორც ცნობილია, ქართული თეატრი ეროვნული თვითშეგნების მნიშვნელოვან ინსტრუმენტად იქცა, განსაკუთრებით მე-19 საუკუნეში, რუსეთის იმპერიული მმართველობის დროს. პირველი პროფესიონალური ქართულენოვანი თეატრის დაარსებით 1850 წელს (გიორგი ერისთავის დროს) სიმბოლურად საქართველო თეატრის მსოფლიო რუკაზე მოინიშნა: ქართველები საკუთარ ისტორიებს საკუთარ ენაზე ჰყვებოდნენ. ეს არ იყო მხოლოდ მხატვრული გამოხატულება; ეს იყო კულტურული წინააღმდეგობაც. თეატრი გახდა ადგილი, სადაც ენა, ფოლკლორი და ეროვნული მეხსიერება შენარჩუნდა და ხელახლა დაიბადა. როგორც ცარისტულ, ისე საბჭოთა პერიოდში (და დღესაც კი) ქართული თეატრი ძალაუფლების კოდირებული კრიტიკის სივრცე იყო. ალეგორიის, სატირის ან აბსურდიზმის მეშვეობით დრამატურგები იკვლევდნენ ცენზურას, რეპრესიებსა და იდენტობას.

საქართველო, ისევე როგორც მისი თეატრი, ყოველთვის კულტურულ გზაჯვარედინზე იდგა და მასში სწორედ ეს ჰიბრიდულობა აისახება. ქართული დრამატურგია ევროპულ ტენდენციებს ირეკლავდა — რეალიზმით დაწყებული, ფრანგული სიმბოლიზმით, გერმანული ექსპრესიონიზმითა და აბსურდით დამთავრებული, თუმცა ადგილობრივ გარემოში ის ხელახლა ფორმირდებოდა, გადაიაზრებოდა. ამ სინთეზმა ქართული თეატრი უნიკალურ კულტურულ ჰიბრიდად აქცია – კოსმოპოლიტურად, მაგრამ იმავდროულად ნაციონალურად.

სწორედ ქართული დრამის/თეატრის უწყვეტი ევოლუცია ასახავს საქართველოს რთულ გზას კოლონიზაციის, მოდერნიზაციისა და გლობალიზაციის გზით.

ნაშრომში ირმა რატიანი, ერთი მხრივ, გვთავაზობს მსოფლიო დრამატული ტრადიციების პარადიგმის გააზრებას, ხოლო მეორე მხრივ – ქართულ ორიგინალურ პიესებსა და პროზაულ ტექსტებს აანალიზებს დასავლური ლიტერატურული ტენდენციების ჭრილში, მათი ინდივიდუალურობის გამოვლინებების გათვალისწინებით.

ქართული კულტურული ცხოვრების, განსაკუთრებით კი მისი ლიტერატურული და ინტელექტუალური ტრადიციების, სიცოცხლისუნარიანობა სრულად ვერ იქნება გაგებული თეატრის ფუნდამენტური როლის აღიარების გა-

რეშე. აი, ესეცაა ერთ-ერთი მიზეზი, რის გამოც წინამდებარე ნაშრომი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია.

მონოგრაფია-სახელმძღვანელოს ერთ-ერთი ღირსებაა კლასიკური ქართული ტექსტების პრაქტიკული ანალიზი, რაც კიდევ უფრო ნათელს ხდის სათქმელს, რაც განსაკუთრებით სასარგებლო იქნება ჰუმანიტარული სფეროს და თეატრის ხელოვნების სტუდენტებისთვის და სპეციალისტებისთვის. მასში წარმოდგენილია დრამატული ტექსტების მრავალგანზომილებიანი ანალიზი, მნიშვნელოვანი თეორეტიკოსების – არისტოტელეს ხანიდან ბრეჰტამდე თუ აბსურდის თეატრამდე – ნააზრევის ფონზე. ასე, მაგალითად, ალექსანდრე ყაზბეგის ტექსტების ანალიზისას ავტორი იყენებს რენე ჟირარის, შოპენჰაუერის, არისტოტელეს და შექსპირის სისტემებს. ამასთან, ანალიზში მკაფიოდ შეინიშნება ანტიკური ტრაგედიის სქემების, არქეტიპებისა და მორალურ-ფილოსოფიური პარადიგმების ანალიზის ასიმილაცია ქართულ ნარატივში, რაც ქმნის დიალოგს კლასიკურ და ეროვნულ ლიტერატურას შორის. ასევე, ილია ჭავჭავაძის მოთხრობები „სარჩობელაზედ“ და „ოთარაანთ ქვრივი“ გაანალიზებულია ჰეგელის ფილოსოფიური მიდგომის „ორი სიმართლის თეორიის“ კონტექსტში. აქ კომპლექსურადაა წარმოჩენილი ილია ჭავჭავაძის კრიტიკული აზროვნება, დიალექტიკური ხედვა და მის მიერ ქართული საზოგადოების მორალურ-ფილოსოფიური წვდომა. როცა ავტორი კონსტანტინე გამსახურდიას „დიდოსტატის მარჯვენაზე“ საუბრობს, ის მასში ბახტინისეული კარნავალის თეორიის გამოხატულებას ხედავს, მაგრამ არა ამ თეორიის კლასიკური ფორმით, არამედ უფრო დამუშავებული და პერსონალური ინტერპრეტაციით.

მონოგრაფიაში გამოყენებულია უკვე აპრობირებული ტერმინები და შემუშავებულია ახალი კონცეფციები (ქართული დრამატული პროზა, ფართო წაკითხვა, ქართული სოციალური კომედია და სხვ.), რომლებიც, მათი გავრცელების შემთხვევაში, შესაძლოა ჩაერთოს ქართულ სამეცნიერო სივრცეში. ავტორს ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობით სივრცეში შემოაქვს ტერმინი „დრამატული პროზა“, როგორც ჰიბრიდული ჟანრის თვითმყოფადი ქართული ვარიაცია და ამით ლიტერატურის პროფესიონალ მკვლევარებს ახალი სივრცეს უხსნის კვლევისთვის. ზოგადად, დრამატული პროზა გულისხმობს პროზას, რომელიც იყენებს დრამის ტექნიკას, ტონს ან სტრუქტურას, მაგრამ ფორმის თვალსაზრისით, პიესის სახით არ არის დაწერილი. მასში გაერთიანებულია პროზისთვის დამახასიათებელი თხრობა (რომელიც გამოიყენება რომანებში ან მოთხრობებში) და კონფლიქტი, დიალოგი და დრამისთვის დამახასიათებელი სცენური ელემენტები (ფიზიკური მოქმედება, ექსპრესიული დიალოგი და ა.შ.).

მონოგრაფიაში ასევე ვხვდებით ტერმინს „ქართული სოციალური კომედია“. ეს ტერმინი ნახსენებია მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული კომედიის ანალიზისას, რომელშიც ქართულ კომედიაში მოლიერის მხატვრული პრინციპებია გამოვლენილი. ტერმინი „სოციალური კომედია“ განვითარდა ლიტერატურული და თეატრალური კრიტიკის მეშვეობით. ის ფართოდ გამოიყენებოდა მე-19 და მე-20 საუკუნეებში ისეთი ავტორებისა და დრამატურგების ნაწარმოებების აღსაწერად, როგორიცაა მოლიერი, ოსკარ უაილდი, ჯორჯ ბერნარდ შოუ. ამ ფონზე მოლიერის პრინციპების ადაპტაცია იწვევს კულტურული ტრანსფორმაციის პროცესს, სადაც სოციალური კომედია კრიტიკული აზრის ფუნქციას იძენს. სოციალური კომედია, თავის მხრივ, არის ჟანრი, რომელიც ფოკუსირებულია სოციალური ქცევის, კლასისა და ინსტიტუტების კრიტიკაზე მახვილგონივრული და ირონიული აზროვნებით.

ტექსტში, ასევე, დეტალურადაა გაანალიზებული აბსურდის ფილოსოფიისა და ფრანგული ექსისტენციალიზმის გავლენა საბჭოთა ლიტერატურასა და კულტურულ სივრცეზე, რაც საბჭოთა ეპოქის ინტელექტუალური და კულტურული დინამიკის შესწავლისთვის მნიშვნელოვანია. განსაკუთრებით საგულისხმოა ავტორის მიერ გამოყენებული პარალელიზმის კონცეფცია გურამ რჩეულიშვილის „ალავერდობისა“ და კამიუს „სიზიფეს მითის“ შედარებისას, რაც საშუალებას იძლევა, ქართული საბჭოთა ლიტერატურის „ნეორეალისტური“ და „ექსისტენციალური“ დისკურსები სხვა ისტორიულ-კულტურულ კონტექსტში შეფასდეს, უშუალო ზეგავლენის არქონის მიუხედავად.

ნაშრომში წარმოდგენილია საბჭოთა აბსურდის სპეციფიკა, რომელიც განსხვავდება დასავლური აბსურდული თეატრის კლასიკური მოდელებისგან. ავტორი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ საბჭოთა აბსურდი იყო უმთავრესად არა ფილოსოფიური ექსპერიმენტი, არამედ სოციალური და პოლიტიკურ-კულტურული რეალობის კრიტიკა კომიკურ-გროტესკული ფორმით. ეს ქმნის ერთგვარ ალტერნატიულ ლიტერატურულ ენას საბჭოთა ავტორებისთვის.

წიგნის სიახლე მის ორმაგ პერსპექტივაშიცაა: მასში ქართული დრამატურგია განხილულია არა როგორც პერიფერიული ცნობისმოყვარეობა, არამედ როგორც ევროპული დრამატული ფორმების ჩამოყალიბების პროცესში ჩართული მონაწილე. კვლევა პოსტსაბჭოთა დრამამის დასაწყისამდე გრძელდება. მონოგრაფიაში დრამა წარმოდგენილია, როგორც პოლიტიკური ცხოვრების კულტურული ბარომეტრი. ეს განსაკუთრებით აქტუალურია საქართველოში, რომელიც მუდმივად აღმოსავლეთსა და დასავლეთს, მეხსიერებასა და თანამედროვეობას, ტრავმასა და მხატვრულ ინოვაციას შორის დიაპაზონში მოძრაობს.

Gaga Lomidze
(Georgia)

Georgian Drama within the Matrix of European Drama
(On Irma Ratiani's Book – Poetics of Drama with Georgian Accent)

Keywords: Poetics, drama, European drama tradition, Gorgian drama.

The article discusses Irma Ratiani's monograph **"Poetics of Drama with a Georgian Accent,"** which makes a significant contribution to the theoretical understanding of Georgian drama. The work reviews the development of Western dramatic theory and, in this context, highlights the uniqueness of Georgian drama. The author emphasizes that Georgian drama, moving beyond its local context, has entered the transnational cultural space and become an organic part of the European dramatic tradition.

The monograph provides in-depth analysis of Georgian dramatic texts – such as those by Aleksandre Qazbegi, Ilia Chavchavadze, and Konstantine Gamsakhurdia – through the lens of global theoretical and philosophical frameworks. The study demonstrates how drama serves as a tool for social and cultural analysis and shows how Georgian theatre reflects the country's historical, political, and identity-related issues.

The work introduces new terms, including **"dramatic prose"** and **"Georgian social comedy,"** which open up *new directions for literary research. The author also examines **Soviet absurdism** as a unique phenomenon distinct from Western models – not just as a philosophical experiment, but as a form of social and political critique.

დავით მაზიაშვილი
(საქართველო)

კონსტანტინე ბრეგაძის Magnum Opus
(რეცენზია კონსტანტინე ბრეგაძის წიგნზე „გოეთეს „ფაუსტი“: სიმბოლიკა და პოეტიკა“)

https://doi.org/10.62119/sjn.26.2025.9554

პროლოგი

თსუ-ს ასოცირებული პროფესორი კონსტანტანტინე ბრეგაძე ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში კარგად ცნობილი და სანდო მკვლევარია. მისი კვლევის ობიექტი ქართულ-გერმანული ლიტერატურული პროცესებია, რომელიც მის წიგნებსა და პუბლიკაციებშია ასახული: „გერმანული რომანტიზმი“ (2012), „ქართული მოდერნიზმი“ (გრ. რობაქიძე, კ. გამსახურდია, გ.ტაბიძე) (2013), „მოდერნი და მოდერნიზმი“ (2018) თუ „ორი ცდა გოეთეზე: გოეთეს მსოფლმხედველობა. გოეთე და ნიცშე“ (2022). ეს უკანასკნელი პროფ. კ. ბრეგაძის კვლევით „რეპერტუარში“ განსაკუთრებით საყურადღებოა, რადგან ის გოეთეს შემოქმედების უსასრულო აზრებისა და ფორმების სამყაროსთან მკვლევრის მიახლების ერთგვარი „პროლოგია“, რომელსაც მალევე 637 გვერდიანი კვლევა – „გოეთეს „ფაუსტი“: სიმბოლიკა და პოეტიკა“ (2024), როგორც Magnum Opus-ი მოჰყვა.

გერმანულენოვან მხატვრულ ლიტერატურას და მსოფლიო გერმანისტიკას სქელკანიანი წიგნებით ვერ გააკვირვებ. თუმცა, საქართველოში გოეთეს „ფაუსტის“ კვლევის ხელახლა დაძვრა, მისი სიმბოლიკისა და პოეტიკის ერთიანი მონოგრაფიული სახით კომპლექსურად გააზრება, ახალი კვლევითი ორიენტირების გამოკვეთა და თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობითი, თეორიული თუ ჰერმენევტიკული მეთოდოლოგიით შესწავლა სიახლეა ქართულ სინამდვილეში. ამიტომ პროფ. კ. ბრეგაძის მონოგრაფიამ საქართველოში გოეთეს შემოქმედების შესწავლის „დაკარგული დროის ძიებისა“ და „დროთა კავშირის აღდგენის“ ფუნქციაც იტვირთა.

პირველი აქტი - დაკარგული დროის ძიება

პროფ. კ. ბრეგაძე მის მონოგრაფიაში მრავალმხრივ და კომპლექსურად შეისწავლის „ფაუსტურ“ საბადოში დალექილ ისეთ რთულ და კომპლექსურ საკითხებს როგორიცაა: ტრაგედიის პოეტოლოგია, ფაუსტის, როგორც პერსონაჟის არსი და მსოფლმხედველობა, მეფისტოფელის, როგორც სამყაროული

პირველსაწყისის სიმბოლიკა, გრეთჰენის პერსონაჟი და სექსუალური მორალი, ეროსის კონცეფცია, თავისუფლების გაგება, განათლება, ინტერტექსტუალობა და ა.შ. თუმცა, ნაშრომის „საკვლევი ხერხემლის“ გარდა აღსანიშნავია მონოგრაფიის შესავალი, რომელშიც ავტორი, ფილოლოგიურ-ფილოსოფიური კრიტიკული ანალიზით, სხვადასხვა თაობის ცნობილი ქართველი (აქაური) და გდრ-ლი გერმანელი (იქაური) მეცნიერების მიერ გარდასულ დროში დაწერილი ფაუსტური პარადიგმების კრიტიკულ-ისტორიულ რევიზიას და ქართული გოეთოლოგიისა და ფაუსტოლოგიის დასავლეთევროპულ თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობით ორბიტაზე გადაყვნას გვთავაზობს.

მეორე აქტი – დროთა კავშირის აღდგენა

პროფ. კ. ბრეგაძის ცხრათავიან მონოგრაფიაში, დასავლეთევროპულ ლიტერატურულ-კრიტიკულ ტრადიციაში გადასვლას ყველაზე კარგად მეშვიდე თავი გამოხატავს. გოეთეს „ფაუსტში“ მოდერნის ეპოქისა და მოდერნულობის წინათგრძნობის გოეთესეული ვიზიონის ბატონი კ. ბრეგაძისეული ვარიაციები არა მხოლოდ საინტერესო, მნიშვნელოვანი და სანდო გზამკვლევი, არამედ ახალი კვლევითი იდეების „ყუთიცაა“. ამ მხრივ გამოვარჩევდი სიმბოლიკისა და პოეტიკის კომპლექსური ანალიზით გაჯერებულ ნაწილს ლაბორატორიის სცენის (ჰუმუნკულუსის „გაკეთება“) და თანამედროვე სამყაროში კლონირების პრობლემატიკის შესახებ, რომელიც პირდაპირ ეხმიანება, როგორც მოდერნსა და პოსტმოდერნის ეპოქაში ამოზრდილ ტექნო-მეცნიერულ მიღწევებს, ისე პოსტჰუმანიზმსაც. ამიტომ ახალ სამყაროში, ადამიანის კლონირების, ხელოვნური ადამიანის (ჰუმანოიდ-ანდროიდის) „გაკეთების“, ხელოვნური ინტელექტის განვითარების და უტოპიურ-ანტიუტოპიურ სამყაროს დაბადების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ლიტერატურულ-მხატვრულ წყაროდ გოეთეს „ფაუსტი“ გვევლინება.

CODA

რა თქმა უნდა, ერთი რეცენზია, მით უფრო ჩემი „ორაქტიანი დრამა“ სრულად ვერ წარმოაჩენს პროფ. კ. ბრეგაძის Magnum Opus-ის მასშტაბებს, სიღრმეს, კომპეტენტური და აკადემიური მსჯელობით გაჯერებულ ინტერდისციპლინურ მიმართულებებს, რომელიც სრულად პასუხობს გოეთოლოგიური და ფაუსტოლოგიური კვლევების საუკეთესო ტრადიციებს თუმცა, ქართული შტრიხებით. Finita la commedia. Ave.

David Maziashvili
(Georgia)

Konstantine Bregadze's Magnum Opus
(Review of Konstantine Bregadze's book "Goethe's Faust: Symbolism and Poetics")

Summary

Keywords: Johann Wolfgang Goethe, "Faust", Konstantine Bregadze.

Konstantine Bregadze, Associate Professor at Tbilisi State University, is a well-known and trusted scholar in the field of Georgian literary studies. His research focuses on Georgian-German literary processes, reflected in his significant books and publications: "German Romanticism" (2012), "Georgian Modernism (Grigol Robakidze, Konstantine Gamsakhurdia, Galaktion Tabidze)" (2013), "Modern and Modernism" (2018), and "Two Essays on Goethe" (2022). The latter is particularly noteworthy in Prof. Bregadze's research "repertoire," as it serves as a kind of prologue to his deeper engagement with the infinite world of Goethe's ideas and forms – soon followed by his 638-page study "Goethe's Faust: Symbolism and Poetics" (2024), which stands as his Magnum Opus. In this monograph, Prof. Bregadze examines in a multifaceted and complex manner the intricate issues embedded in the "Faustian" corpus, including: the poetics of the tragedy, the essence and worldview of Faust as a character, the symbolism of Mephistopheles as a primordial cosmic force, the character of Gretchen and sexual morality, the concept of Eros, the understanding of freedom, education, intertextuality, and more. Beyond the "spinal column" of the study, the monograph's introduction is also remarkable, where the author, through philological-philosophical critical analysis, undertakes a critical-historical revision of various "Faustian paradigms" written in the past by notable Georgian and East German scholars. He proposes a repositioning of Georgian Goethe studies and Faustology within the orbit of contemporary Western European literary criticism. Of course, a single review cannot fully convey the scope, depth, and interdisciplinary richness of Prof. Bregadze's Magnum Opus, filled with competent and academically rigorous analysis that aligns with the finest traditions of Goethean and Faustian scholarship – yet with uniquely Georgian nuances. The transition into the Western European literary-critical tradition is perhaps best exemplified in Chapter Seven of Prof. Bregadze's nine-chapter monograph. His variations on Goethe's vision of modernity and

the premonition of the modern age in Faust are not only reliable, engaging, and academically significant, but also serve as a "box" of new research ideas. Particularly notable is the part analyzing the laboratory scene (the "creation" of Homunculus), filled with complex symbolic and poetic interpretation, which directly engages with the issues of cloning in the modern world. This section resonates strongly with techno-scientific advancements born in the modern and postmodern era, as well as with posthumanist thought. In this sense, Faust emerges as one of the most important literary and artistic sources for the new world – concerning human cloning, the "creation" of artificial humans (humanoid androids), the development of artificial intelligence, and the birth of utopian and dystopian worlds.

https://doi.org/10.62119/sjn.26.2025.9555

გიორგი (გოგი) გაჩეჩილაძე
სულიერი გამოცდილების სამყაროში
სამ ტომად
გამომცემლობა: არტანუჯი, 2025

წინამდებარე კრებული – სამტომეული – სხვადასხვა დროს მის მიერ დაწერილ ლიტერატურათმცოდნეობით თუ კულტუროლოგიურ ნაშრომებს, ლექციებს, ინტერვიუებს, რეცენზიებს, პოლიტიკურ ანალიზს აერთიანებს. ეს სამტომეული გზამკვლევი იქნება ყველა აზროვნების მოსურნე ახალგაზრდისთვის (და არა მხოლოდ ახალგაზრდისთვის), ვისაც თვალსაწიერის გაფართოება, მრავალშრიანი საგნებისა და მოვლენების განსხვავებული პერსპექტივით დანახვა აინტერესებს. გიორგი გაჩეჩილაძის კვლევის ინტერესის სფეროში შედის ქართული ლიტერატურის ნიშანსვეტები – შოთა რუსთაველით დაწყებული გალაკტიონით დამთავრებული. მან სრულიად ახლებური კუთხით შემოგვთავაზა თავიანთი სირთულით გამორჩეული და აქედან გამომდინარე, იშვიათად გამოკვლეული ავტორების შემოქმედება, როგორებიცაა დავით გურამიშვილი და ალექსანდრე ყაზბეგი და დაგვიტოვა ფუნდამენტური მონოგრაფიები, რომ აღარაფერი ვთქვათ კვლევებზე ნიკოლოზ ბარათაშვილისა და ილია ჭავჭავაძის შესახებ. აზროვნებასა და ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესების თვალსაზრისით, გიორგი გაჩეჩილაძისთვის განსაკუთრებით საგულისხმო იყო რენესანსის და ბაროკოს მიმართება, რომანტიზმისა და მოდერნიზმის ტიპოლოგიური კავშირები. მის კვლევებში დასავლური თეორიული ნააზრევის და კონცეფციების მეშვეობით, გამორჩეულად ცხადადაა გაანალიზებული ქართული ლიტერატურა და ხშირად ეს არცთუ ისე მარტივი თეორიები და კონცეფციები სრულიად ორგანული ხდება ქართული კულტურის წიაღისთვის. მაგალითად, როცა გვთავაზობს რენესანსისა და ბაროკოს მიმართების ანალიზს და ამ დროს რუსთაველისა და სულხან-საბა ორბელიანის ნააზრევს ერთმანეთს ადარებს. ის ამ რთულ ურთიერთდამოკიდებულებას მიშელ ფუკოს ეპისტემეს თეორიის მეშვეობით ამოხსნის. განსაკუთრებით შთამბეჭდავია დანაშაულისა და სირცხვილის კულტურების რუთ ბენედიქტისეული კონცეფციისა და ნიცშეს რესენტიმენტის გაგების პერსპექტივიდან ქართული კულტურისა და პოლიტიკის ანალიზი, როცა ქართული კულტურის სირცხვილის კულტურის წიაღში მოთავსებით, სრულიად ლოგიკურად იხსნება გიორგი სააკაძისა და სტალინის ისტორიული ფიგურები, ოღონდ აქაც ლიტე-

რატურული ტექსტების კონტექსტში. ასეთივე ნოვატორულია ფროიდისეული ფსიქოანალიზის თუ სოციალური ფსიქოლოგიის (თვითაგება, თვითდაგეგმვა, თვითგაგება) პერსპექტივიდან ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიის და აქედან უფრო ფართო, ზოგადქართული ხასიათის წაკითხვა.

გიორგი გაჩეჩილაძის მემკვიდრეობას ორმხრივი განუზომლად მნიშვნელოვანი დანიშნულება აქვს: ერთი მხრივ, მის ნაშრომებში ქართული კულტურა ბუნებრივად თავსდება ზოგადდასავლურ კონტექსტში; მეორე მხრივ კი, პირველი პუნქტიდან გამომდინარე, ქართული კულტურის ზოგადდასავლურ კონტექსტში მოთავსებით, ქართული კულტურა დასავლური სამყაროსთვის გასაგებ ენაზე ამეტყველება.

ირმა რატიანი
დრამის პოეტიკა ქართული აქცენტით
თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2025

წიგნი ეთმობა დრამის პოეტიკის საკითხებს, კერძოდ, დრამის თეორიასა და ისტორიას, აგრეთვე, ქართული ლიტერატურული ტექსტების ჩართულობას აღნიშნულ პროცესში.

ნაშრომი მიზნად არ ისახავს დრამის, როგორც ლიტერატურული გვარის პოეტიკის სრულყოფილ და ყოველმხრივ ანალიზს, არამედ, *დრამატურგიისა და დრამის თეორიის განვითარების მხოლოდ იმ ეტაპების გამოკვეთას, რომლებმაც გარკვეული კვალი ქართულ ლიტერატურასა და დრამატურგიასაც დაამჩნია,* და, შედეგად, შეიქმნა ტექსტები, რომელთა *წაკითხვაც* შესაძლებელია საერთაშორისოდ აღიარებული *თეორიული მეთოდოლოგიების* ჭრილში. ქართული მასალის თვალსაზრისით, წიგნი დაფარავს კვლევას 1860-იანი წლებიდან 1960-იან წლებამდე, რის შემდეგაც, წიგნის ავტორის აზრით, ქართულ მწერლობაში დრამატურგიის ახალი ტრადიცია მკვიდრდება, რომელიც დაკავშირებულია არა მარტო მსოფლიო დრამატურგიის ტენდენციებთან, არამედ – ქვეყანაში მიმდინარე პოლიტიკურ მოვლენებთან და ლიტერატურული ხედვის მკვეთრ ცვალებადობასთან.

წიგნში განხილულია როგორც ორიგინალური და გადმოკეთებული პიესები, შექმნილი და დამუშავებული ქართველი დრამატურგების მიერ, ისე – ჰიბრიდული ჟანრის ნიმუშები, ანუ დრამის სტრუქტურის მქონე პროზაული ტექსტები, პირობითად – დრამატურგიული პროზა, რომლებიც, წიგნის ავტორის აზრით, ორგანულად იკითხება დრამის თეორიის კონტექსტში არისტოტელეს პოეტიკიდან ვიდრე რენე ჟირარის თეორიამდე.

ნონა კუპრეიშვილი
საშიში ინტერპრეტაციები
გამომცემლობა: ინტელექტი, 2024

ყველაზე თანმიმდევრულად საბჭოთა ეპოქა მაინც დროს ებრძოდა. ამიტომაც მას ეშინოდა ინტერპრეტაციის, რომელიც საუკუნეთა ჭრილში ტექსტის ცხოვრების დანახვის უნიკალური საშუალებაა. სხვა სიტყვებით, ესაა აზრის მარადიული მოძრაობა კლიშეებისა და სტერეოტიპების დასაძლევად.

ინტერპრეტაცია სხვა არაფერია, თუ არა თავისუფალი აზროვნების ერთგვარი კოდი. მისი მოპოვება კი ისეთ სერიოზულ ცნებებს უკავშირდება, როგორიცაა თვითმოქმედება, ინიციატივის გამოჩენა, გონებრივი სიფხიზლე, ნაცვლად ინერტულობისა და შემგუებლობისა. შეიძლება სამყარო ვერ შეცვალო და ამის პრეტენზია, ალბათ, არც უნდა გქონდეს, მაგრამ რწმენა იმისა, რომ „ლიტერატურული სიტყვით შესაძლებელია შენი განცდების წინ წაწევა, განვითარება“, დიდი შვების მომტანია.

მოკლედ, პოსტსაბჭოური ინტერპრეტაციული ნაკადის შესახებ შეიძლება ასეც ითქვას: იდევნებოდა გუშინ, სრულად აღდგა თავის კანონიერ უფლებებში დღეს და იმედია, ხვალაც მკითხველის გზამკვლევად დარჩება.

კოკა ბრეგაძე
გოეთეს „ფაუსტი“: სიმბოლიკა და პოეტიკა
გამომცემლობა: მერიდიანი, 2024

თუკი ათწლეულების განმავლობაში, გოეთეს „ფაუსტით“ დაინტერესებულ მკვლევარებს ამ პოემის შესახებ უახლესი და სიღრმისეული გამოკვლევების გასაცნობად ძირითადად გერმანულენოვანი „გოეთეს წელიწდეული“ ან „ფაუსტისადმი“ მიძღვნილი კრებულები უწევდა წინამძღოლობას, ამჯერად უკვე ქართულენოვან მკითხველს შეუძლია თავის ენაზე გაეცნოს გოეთეს ამ პოემის ყველაზე მნიშვნელოვან საკითხებს. ეს არის პირველი მონოგრაფია გოეთეს „ფაუსტზე“, რომელშიც განხილულია შემდეგი საკითხები: 1. ფაუსტის პერსონაჟის არსი; 2. მეფისტოს პერსონაჟის არსი; 3. გრეთჰენის ტრაგედიის სოციალური და გენდერული ასპექტები; 4. სიყვარულის (ეროსის) კონცეფცია „ფაუსტში“; 5. ფაუსტის „ხსნის“ პრობლემატიკა; 6. მოდერნის ეპოქის ვიზიონები და პროგნოზი „ფაუსტში“; 7. განათლების საკითხები „ფაუსტში“; 8. „ფაუსტის“ სამი პროლოგი და გოეთეს ტრაგედიის პოეტოლოგიისა და პოეტიკის ასპექტები.

ლევან ბერძენიშვილი
ლიტერატურული წახნაგები – რუსთაველიდან ნიცშემდე, №2
გამომცემლობა: ინტელექტი, 2024

„ლიტერატურული წახნაგების“ მეორე ტომი მოიცავს მსოფლიო ლიტერატურას რუსთაველიდან ნიცშემდე. ანტიკურობის უკანასკნელი გრანდიოზული შედევრის, ვერგილიუსის „ენეიდის“ შემდეგ საუკუნეების განმავლობაში მსოფლიო ლიტერატურამ ვერაფერი ვერ შექმნა. ქრისტიანობა ებრძოდა წარმართობას და ფიგურალურად რომ ვთქვათ, „ევლალიას წამება“, „როლანდის სიმღერა“, „ბეოვულფი“ და „ნიბელუნგები“ ებრძოდნენ „ილიადას“, „ოიდიპოს მეფეს“, „მედეასა“ და „მეტამორფოზებს“. ბუნებრივია, ქრისტიანობამ ეს ბრძოლა ვერ მოიგო. დაიკარგა ძველი ტექსტების უდიდესი ნაწილი, მაგრამ ბრძოლას მაინც ჰომეროსი და მისი მეგობრები იგებდნენ. ბოლოს და ბოლოს, მოიძებნა კომპრომისი: არ ივარგა ფორმულამ „როლანდი“ „ილიადის“ წინააღმდეგ, სამაგიეროდ ივარგა ფორმულამ „დანტე და ვერგილიუსი“, ქრისტიანობამ კარი გაუღო ანტიკურობას და მსოფლიო ლიტერატურა ხელახლა იშვა. ეს მოვლენა, უპირველეს ყოვლისა, ჩვენთან დაიბადა. ამიტომ გახსნის ამ ტომს სტატია „რუსთაველი და ჰომეროსი“. რუსთაველი და ჰომეროსი, დანტე და ვერგილიუსი, რენესანსი და ახალი დრო.

წიგნში განხილულია რუსთაველის, დანტეს, რაბლეს, სერვანტესის, შექსპირის, ფრანგული კლასიციზმის წარმომადგენლების – ჟან-ბატისტ მოლიერის, ჟან რასინისა და პიერ კორნელის, რომანტიზმის წარმომადგენლის – ედგარ პოს, რეალიზმის წარმომადგენლების – გუსტავ ფლობერის, ჩარლზ დიკენსის, ემილი ბრონტეს შემოქმედება – ფრიდრიხ ნიცშემდე, ანუ მეცხრამეტე საუკუნის თითქმის დასასრულამდე.

სოფიო შამანიდი
„აუტანელი“ ქალები / აუტანელი კაცები
გამომცემლობა: სულაკაურის გამომცემლობა, 2024

ამ წიგნში თავმოყრილია სოფიო შამანიდის კვლევები, რომლებშიც ავტორი ანტიკური პერსონაჟების ლიტერატურულ სახეცვლილებებს განიხილავს.

„აუტანელი ქალები“ და „აუტანელი კაცები“ რამდენიმე გამორჩეულ ანტიკურ პერსონაჟს (მათ შორის, მედეას, კლიტემნესტრას, ელენეს, აგამემნონს, ოდისევსს და ა.შ.) თავიანთ პარტნიორებთან ურთიერთობის თვალსაზრისით წარმოაჩენს და ასევე გვიჩვენებს, როგორ შეიცვალა დროთა განმავლობაში ამ პერსონაჟების მიმართ სხვა ავტორთა თუ კრიტიკოსთა დამოკიდებულება.

ავტორმა ფილოლოგიური ტექსტები ისეთი სახით წარმოგვიდგინა, რომ წიგნი საინტერესო საკითხავია არა მხოლოდ ფილოლოგებისთვის, არამედ ყველასთვის, ვისაც ქალისა და მამაკაცის ლიტერატურული ურთიერთობები აინტერესებს.

სიმონ დე ბოვუარი
მეორე სქესი – სინამდვილე და მითები (წიგნი პირველი)
თარგმანი: გოჩა ჯავახიშვილი, თამარ ბერიკაშვილი, მზია ბაქრაძე
გამომცემლობა: სულაკაურის გამომცემლობა, 2024

„მეორე სქესი – სინამდვილე და მითები“ – მკითხველი ქართულ ენაზე პირველად გაეცნობა წიგნს, რომელსაც ფემინიზმის ბიბლიას უწოდებენ. მან ადამიანთა მსოფლმხედველობა სრულიად შეცვალა. როგორ მოხდა ადამიანთა ერთობის უთანასწორო გაყოფა? როდის და რა გარემოებათა გავლენით იქცა ქალი „მეორე სქესად“, მამაკაცზე დაქვემდებარებულად? რას მოგვითხრობს ისტორია, მითოლოგია ანდა სოციალური მეცნიერებანი „სუსტი“ სქესის დრამატულ თავგადასავალსა და ქალთა მძიმე ხვედრზე?

მე-20 საუკუნის შუა ხანებში სიმონ დე ბოვუარის „მეორე სქესმა“ ნამდვილი ინტელექტუალური „მიწისძვრა“ გამოიწვია. კრიტიკოსები აღიარებდნენ, რომ ამის შემდეგ კაცობრიობა ძველებურად ვეღარ იცხოვრებდა. ქალის ისტორიასა და მენტალურ არსს ავტორი ბიოლოგიის, ფსიქოანალიზის, მატერიალიზმის, ანთროპოლოგიისა თუ ფილოსოფიის ჭრილში განიხილავს. მოგვითხრობს, უძველესი ეპოქებიდან დღემდე რა როლი ერგებოდა ქალებს საზოგადოებაში. ეს წიგნი, გარკვეულწილად, ჩაგვრის, ცრურწმენებისა და ყალბი ფასეულობების, ზოგადსაკაცობრიო შეცდომებისა და საბედისწერო ცვლილებების ისტორიაა. ბოვუარი ასაბუთებს, რომ ქალი და მამაკაცი უპირობოდ თანასწორნი არიან.

ჯეფრი რ. დილეო
თანამედროვე ლიტერატურის და კულტურის თეორია: მიმოხილვა
Contemporary Literary and Cultural Theory: An Overview
by **Jeffrey R. Di Leo**
გამომცემლობა: Bloomsbury Academic, 2025

ეს ენციკლოპედიური სახელმძღვანელო მოიცავს 75 მნიშვნელოვან თემას – ადრეული თეორიიდან პოსტკრიტიკამდე – და გვთავაზობს თანამედროვე ლიტერატურისა და კულტურის თეორიის უახლეს პანორამას. დილეო თავის მასალას ქრონოლოგიურად ალაგებს, რაც მკითხველს საშუალებას აძ-

ლევს, თვალყური ადევნოს ისეთი კრიტიკული მიმართულებების განვითარებას, როგორიცაა სტრუქტურალიზმი, მარქსიზმი, ფსიქოანალიზი, პოსტსტრუქტურალიზმი, ფემინიზმი, ლგბტქ+, ბიოპოლიტიკა, ეკოკრიტიკა, პოსტჰუმანიზმი და სხვა. თითოეული თავი ლაკონურად აჯამებს ძირითად დებატებს, ძირითად ტექსტებს და ძირითად მოაზროვნეებს (ლაკანი, დერიდა, ჰარავეი, ბრაიდოტი და ა.შ.). შესავალი მას ძლიერ სახელმძღვანელოდ აქცევს როგორც სტუდენტებისთვის, ასევე მოწინავე მკვლევარებისთვის. დილეოს მიერ წარმოდგენილი ჩარჩო მკითხველს მოუწოდებს, დააკავშირონ ერთი შეხედვით განსხვავებული ტენდენციები და შეაფასონ აღმოცენების პროცესში არსებული პარადიგმები. რეკომენდებულია სწავლებისთვის, კურსის შესაქმნელად და ა.შ.

ასტრიდ ენსლინი და ელის ბელი
ციფრული გამონაგონი და „არაბუნებრივი“: ტრანსმედიალური თხრობის თეორია, მეთოდი და ანალიზი
Digital Fiction and the Unnatural: Transmedial Narrative Theory, Method and Analysis
by **Astrid Ensslin & Alice Bell**
გამომცემლობა: Ohio State University Press, 2024

ეს კრებული ციფრული მხატვრული ლიტერატურის სფეროში პიონერად იქცა და იკვლევს, თუ როგორ ცვლის ციფრული შესაძლებლობები თხრობას, შემეცნებას და ჟანრს. „არაბუნებრივი“ აქ ციფრული ნარატივების დეფამილარიზაციის ხარისხს გულისხმობს: ჰიპერბმულებს, ალგორითმულ განშტოებას და მულტიმოდალურ ინტერფეისებს. ენსლინი და ბელი გვთავაზობენ ერთიან ჩარჩოს, რომელიც აერთიანებს ტრანსმედიალურ ნარატოლოგიას, გამოთვლით შემეცნებას და მედიის თეორიას. შემთხვევების კვლევების (ინტერაქტიური პოეზიის, მონაცემებზე დაფუძნებული თხრობის, ვირტუალური რეალობის ექსპერიმენტების) მეშვეობით, ისინი ავლენენ, თუ როგორ არღვევს ციფრული მხატვრული ლიტერატურა ტრადიციულ მოლოდინს. ავტორები ამტკიცებენ, რომ საჭიროა ახალი ანალიტიკური ინსტრუმენტები „არაადამიანური“ ნარატივის აგენტების (ბოტები, ხელოვნური ინტელექტები) და ალგორითმული ავტორის როლების შესაფასებლად. ეს წიგნი ეჭვქვეშ აყენებს თხრობის თეორიის ტექსტზე დაფუძნებულ ვარაუდებს, რაც აიძულებს მეცნიერებს, შემეცნება და მედიაცია გააერთიანონ. განსაკუთრებით ღირებულია ციფრული ჰუმანიტარული მეცნიერებებისა და ნარატიული ეკოლოგიის მკვლევარებისთვის. წიგნის მეთოდოლოგიური სიცხადე მას ბეჭდვისშემდგომი ტექსტური ფორმების ანალიზისთვის მთავარ წყაროდ აქცევს.

ტორსა ღოსალი

გონების მიღმა: რეჟიმი, მედიაცია და შემეცნება ოცდამეერთე საუკუნის ნარატივში

Out of Mind: Mode, Mediation, and Cognition in Twenty-First-Century Narrative

by **Torsa Ghosal**

გამომცემლობა: Ohio State University Press, 2024

ლიტერატურის თეორიის, მულტიმოდალობის, კოგნიტური მეცნიერებისა და შეზღუდული შესაძლებლობების მქონე პირთა კვლევების ინტეგრირებით, ეს წიგნი იკვლევს, თუ როგორ გამოისახება თანამედროვე თხრობაში აზრი. კვლევა ლავირებს იმერსიულ ლიტერატურულ ხმასა და თანამედროვე ტექსტების გაშუალებულ გარეგან ლოგიკას შორის. მისი ანალიზი მოიცავს მაგალითებს უახლესი ექსპერიმენტული მხატვრული ლიტერატურიდან და გრაფიკული თხრობის ფორმებიდან. შინაგან სამყაროსა და გარეგან არტიკულაციას შორის დაძაბულობა ცენტრალურია – როგორ არის განსახიერებული შემეცნება მულტიმოდალურ თხრობაში? ღოსალის ნაშრომი ნათელს ჰფენს რეპრეზენტაციის ეთიკურ საკითხებს: ვისი გონებაა წარმოდგენილი და როგორ? შეზღუდული შესაძლებლობების მქონე პირთა მეცნიერებებთან არსებითი ჩართულობა მას როგორც დროულს, ასევე სოციალურად გაცნობიერებულს ხდის. კოგნიტური ნარატოლოგიისა და შეზღუდული შესაძლებლობების მქონე პირთა კვლევების მკვლევარებისთვის ეს წიგნი განსაკუთრებით სასარგებლო იქნება. მკაფიო მსჯელობა, ზუსტი არგუმენტაცია და ძლიერი თეორიული საფუძველი ნაშრომს გამოარჩევს ნარატოლოგიურ კვლევებს შორის.

მიშელ ზერბა

თანამედროვე ოდისეები: კავაფისი, ვულფი, სეზერი და არაპირდაპირობის პოეტიკა

Modern Odysseys: Cavafy, Woolf, Césaire, and a Poetics of Indirection

by **Michelle Zerba**

გამომცემლობა: Ohio State University Press, 2025

ზერბა „ოდისეას“ გადაიაზრებს, როგორც პოეტურ შაბლონს თანამედროვე მწერლებისთვის, რომლებიც რასის, გენდერისა და კოლონიური მეხსიერების საკითხებზე მუშაობენ.

ის ერთმანეთს ადარებს კავაფისის, ვირჯინია ვულფის და ემე სეზერის ნაწარმოებებს და ცდილობს გამოავლინოს, თუ როგორ გარდაქმნის თითოე-

ული ავტორი ჰომეროსის ფორმას და თავიანთ ტექსტებს პოლიტიკურ მნიშვნელობას ანიჭებს.

კავაფისის ბერძნული ანტიკურობის ელეგიური გადააზრებები, ვულფის ცნობიერების ნაკადის ირონია და სეზერის ანტიკოლონიური ეპოსი – თითოეული მათგანი იყენებს არაპირდაპირობას – ისტორიის მიმართ არაპირდაპირ დამოკიდებულებას.

ზერბა ავითარებს „ირიბი დამოკიდებულების პოეტიკის“ იდეას და ამტკიცებს, რომ ელიფსური სტილი ქმნის პოლიტიკურ სივრცეს მარგინალიზებული ხმებისთვის.

წიგნი შთამბეჭდავი სიცხადით აკავშირებს კლასიკურ ნაწარმოებებს, გენდერულ კვლევებსა და პოსტკოლონიურ ლიტერატურას.

ზერბას სიცხადე კანონიკური ავტორების თანამედროვე პერსპექტივით გადააზრებაში მისი მთავარი ძლიერი მხარეა.

მისი შედარებითი მეთოდი აჩვენებს, თუ როგორ შეიძლება მითიური არქიტექტურის ისე გადაკეთება, რომ მან გამოწვევა გამოუცხადოს ძალაუფლებას.

„თანამედროვე ოდისეები“ აუცილებლად წასაკითხი წიგნია რეცეფციული ესთეტიკით, კლასიკური ნაწარმოებების ინტერპრეტაციებითა და ლიტერატურული ტექსტების პოლიტიკური ანალიზით დაინტერესებული მკვლევარებისთვის. წიგნში კლასიკური ტექსტები გადააზრებულია პოსტკოლონიური და ფემინისტური კრიტიკის მეშვეობით.

ნომრის ავტორები:

ირმა რატიანი
პროფესორი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
თბილისი, საქართველო
ir.ratiani@gmail.com

† მალხაზ ხარბედია
ქართველი ლიტერატურათმცოდნე, მწერალი
ჟურნალ „არილის“ რედაქტორი

ირაკლი კენჭოშვილი
ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
თბილისი, საქართველო
iraklikenchoshvili@gmail.com

თამარ ლომიძე
ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
თბილისი, საქართველო
lomidzet@gmail.com

კონსტანტინე ბრეგაძე
ასოცირებული პროფეროსი
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
თბილისი, საქართველო
kokabrega@yahoo.com

თამარ პაიჭაძე
პროფესორი
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
თბილისი, საქართველო
tamunapaichadze@yahoo.com
tamar.paichadze@tsu.ge

როსტომ ჩხეიძე
ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
თბილისი, საქართველო
info@mtserloba.ge

მერაბ ღაღანიძე
ფილოლოგიისა და ფილოსოფიის დოქტორი
პროფესორი
საქართველოს უნივერსიტეტი
თბილისი, საქართველო
merabghaghanidze@yahoo.com

ეკატერინე კობახიძე
ასოცირებული პროფეროსი
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ekaterine.kobakhidze@tsu.ge

ტატიანა მეგრელიშვილი
ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი,
საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტი,
უცხოური ენების დეპარტამენტის პროფესორი
tatamegre@gmail.com

თამთა ღონღაძე
თსუ დოქტორანტი
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
თბილისი, საქართველო
tamta.ghonghadze519@hum.tsu.edu.ge

თამარ შარაბიძე
ასოცირებული პროფეროსი
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
თბილისი, საქართველო
shagno12@gmail.com

თამარ ციციშვილი
ფილოლოგიის დოქტორი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
თბილისი, საქართველო
t.tsitsishvili@yahoo.com

ანა დოლიძე
მოწვეული ლექტორი
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
თბილისი, საქართველო
anadolidze1990@gmail.com

ნანა ტრაპაიძე
პროფესორი
ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ბათუმი, საქართველო
nana.trapaidze@bsu.edu.ge

იური სუგინო
ხელოვნების მაგისტრი
კიოტოს უნივერსიტეტი
ლიტერატურის დეპარტამენტი
კიოტო, იაპონია
ysugino33@gmail.com

რუსუდან თურნავა
ფილოლოგიის დოქტორი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
თბილისი, საქართველო
rusudan_turnava@yahoo.com

თათია ობოლაძე
ფილოლოგიის დოქტორი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
თბილისი, საქართველო
tatia.oboladze@gmail.com

ანდრეი კოროვინი
ფილოლოგიის დოქტორი
ასოცირებული პროფესორი
ა. მ. გორკის სახელობის მსოფლიო ლიტერატურის ინსტიტუტი
რუსეთის მეცნიერებათა აკადემია
მოსკოვი, რუსეთი
avkorovin2002@mail.ru

გაგა ლომიძე
ასოცირებული პროფეროსი
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
თბილისი, საქართველო
gagalomidze@gmai.com

დავით მაზიაშვილი
ასოცირებული პროფესორი
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
თბილისი, საქართველო
david.maziashvili@tsu.ge

Contributors:

Irma Ratiani
Professor
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Tbilisi, Georgia
ir.ratiani@gmail.com

†Makkhaz Kharbedia
Georgian literary critic, writer
Editor of the magazine "Aril"

Irakli Kenchoshvili
PhD of Philology
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
iraklikenchoshvili@gmail.com

Konstantine Bregadze
Associate Professor
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
kokabrega@yahoo.com

Tamar Lomidze
PhD of Philology
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
lomidzet@gmail.com

Tamar Paichadze
Professor
Ivane Javakhisvili Tbilisi State University
Tbilisi, Georgia
tamunapaichadze@yahoo.com
tamar.paichadze@tsu.ge

Rostom Chkheidze
Doctor of Philological Sciences
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
info@mtserloba.ge

Merab Ghaghanidze
PhD in Philology
PhD in Philosophy
Professor
The University of Georgia
Tbilisi, Georgia
merabghaghanidze@yahoo.com

Ekaterine Kobakhidze
Associate Professor
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
ekaterine.kobakhidze@tsu.ge

Tatiana Megrelishvili
PhD of Philology
Georgian Technical University
Professor of Foreign Languages Department
tatamegre@gmail.com

Tamta Ghonghadze
PhD Student
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Tbilisi, Georgia
tamta.ghonghadze519@hum.tsu.edu.ge

Tamar Sharabidze
Associate Professor
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
shagno12@gmail.com

Tamar Tsitsishvili
PhD of Philology
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
t.tsitsishvili@yahoo.com

Anna Dolidze
Guest lecturer
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Tbilisi, Georgia
anadolidze1990@gmail.com

Nana Trapaidze
Professor
Batumi Shota Rustaveli State University
Batumi, Georgia
nana.trapaidze@bsu.edu.ge

Yuri Sugino
Master of Arts / Магистр
Graduate School of Letters, Kyoto University
Kyoto, Japan
ysugino33@gmail.com

Rusudan Turnava
PhD of Philology
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
rusudan_turnava@yahoo.com

Tatia Oboladze
PhD of Philology
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
tatia.oboladze@gmail.com

Andrey Korovin
PhD in Philology
Associate Professor
A. M. Gorky Institute of World Literature
Russian Academy of Sciences
Moscow, Russia
avkorovin2002@mail.ru

Gaga Lomidze
Associate Professor
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Tbilisi, Georgia
gagalomidze@gmail.com

Davit Maziashvili
Associate Professor
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Tbilisi, Georgia
david.maziashvili@tsu.ge