

Контрольный экземпляр

დიგეაგუკათმსოღნეობა

PROCEEDINGS OF TBILISI UNIVERSITY
197

ლიტერატურის
კვლევის
საქართველოს
ლიბრარიები

თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა
ИЗДАТЕЛЬСТВО ТБИЛІССКОГО УНИВЕРСИТЕТА
TBILISI UNIVERSITY PRESS



ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ
LITERARY RESEARCH

დივანგუკათმსოღნობა

სარედაქციო კოლეგია

ე. ხინთიბიძე (რედაქტორი), გ. ბუაჩიძე, ნ. ორლოვსკაია, ქ. სიხარულიძე, კ. ფა-
ღავა, ვ. შადური, ვ. ცისკარიძე, ს. ხუციშვილი, ო. ჯინორია, ბ. კილანავა,
(მდივანი).

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Э. Г. Хинтибидзе (редактор), Г. С. Буачидзе, Н. К. Орловская,
К. А. Сихарулидзе, К. К. Пагава, В. С. Шадური, В. К. Цискаридзе,
С. Г. Хуцишвили, О. Г. Джинория, Б. И. Киланавა (секретарь).

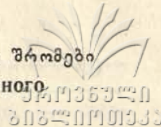
EDITORIAL BOARD

E. Khintibidze (editor), G. Buachidze, N. Orlovskaya, K. Sikharulidze,
K. Paghava, V. Shaduri, V. Tsiskaridze, S. Khutsishvili, O. Jinoria,
B. Kilanava (secretary).

თბილისის უნივერსიტეტის შრომებზე, დაწყებული 160-ე ტომიდან, აღინიშნება მხოლოდ ერთი — მზარდი ნომერი (საერთო ნუმერაცია „შრომების“ დაარსებიდან დღემდე).

Труды Тбилисского университета, начиная со 160-го тома, будут выходить только под одним нарастающим номером (общая нумерация с основания «Трудов» по н/время).

From volume 160 Proceedings of Tbilisi University will be issued under only one increasing number (general numeration from the foundation of "Proceedings" up to now)



შტეტან ცვაიგის მოღვაწეობა პირველი მსოფლიო ომის პერიოდში

პარლო ჯორჯანელი

შტეტან ცვაიგს პირველმა მსოფლიო ომმა მოუშადადებელს მოუხსწრო. იგი მეხვიით დაატყდა თავს ლესინგის ნებიერი ჭაბუკი სწავლულივით მცხოვრებ მწერალს. იმ წრეში, რომელშიც ცვაიგი ტრიალებდა, თითქოს არაფერი არ მოასწავებდა მოახლოებულ კატასტროფას. ცვაიგი პირდაპირ აცხადებს: ჩვენ გვეგონა ახალი განთიადის არილსა ვკვრეტდით, მაგრამ სინამდვილეში ეს თურმე უკვე ხანძარი ვიზგიზებდით ([1], 180). ახალი ხელოვნების ქურუმთა ერთ-ერთ საფიცარ ხატს ხომ აპოლიტიკურობა წარმოადგენდა, ამიტომ ცვაიგისთვისაც იმჟამად უცხო არ იყო ამგვარი განწყობილებანი. მიმდინარე პოლიტიკურ ამბებს ნაკლებად ადევნებდა თვალყურს. იმპერიალიზმის ეპოქაში კაპიტალისტურ სახელმწიფოთა შორის წინააღმდეგობათა ზრდასა და კლასობრივი ბრძოლის გამწვავებას ჯეროვნად ვერ აფასებდა. ოცნებობდა ევროპის ერთიანობაზე, რაც კულტურული თანამშრომლობის გარდუვალ შედეგად ესახებოდა. ოპტიმისტურად გასცქეროდა მომავალს, პირადი წარმატება და კეთილდღეობაც ხელს უწყობდა ამაში.

ბელგიიდან სასწრაფოდ დაბრუნებულ ცვაიგს სხვა დროს მუდამ მხიარულ და უდარდელი ვენა საომარი ციებ-ციხელებითა და აჟიოტაჟით დახვდა. საყოველთაო მობილიზაცია გამოეცხადებინათ, ქუჩებში ახალწვეულთა რაზმები დააბიჯებდნენ, ფრიალებდნენ დროშები, გაისმოდა საბრძოლო მარშები, იმართებოდა პატრიოტული მიტინგები. ამ მღვრიე პატრიოტულმა ტალღამ ლამის წააგდო გაცოცხლებული, დაღონებული, შეცბუნებული მწერალი. მაგრამ ანაზღაურებულ გაცოცხლებას სწრაფად დააღწია თავი. სამართლიანობის მოყვარული იყო და ვერ შერიგებოდა იმ აზრს, რომ გერმანელები ხელშეკრულების მიუხედავად თავს დაესხნენ ბელგიას. სათუთი გულის პატრონი საშინლად იტანჯებოდა, როდესაც თვალნათლივ წარმოიდგენდა ომის უთვალავ მსხვერპლს — ათასობით მოკლულს, ათათასობით დასახინჩრებულ, გაუბედურებულ ადამიანს. ხელოვნებისა და მატერიალური კულტურის მოთაყვანეს თავზარს სცემდა ბარბაროსული ნგრევის სურათები. ყოველგვარი ძალადობის მოძულე ცვაიგი ომის თანმიმდევრული მოწინააღმდეგე გახდა. იმ დროს, როდესაც ავსტრიის პოეტებისა და მწერლების უმრავლესობა ფაქტიურად საომარი მანქანის სამსახურში ჩადგა (ისევე, როგორც პირველი მსოფლიო ომის მონაწილე სხვა სახელმწიფოების ლიტერატორთა მეტი ნაწილიც) და ერთმანეთს ეჯიბრებოდნენ პატრიოტიზმის გამოვლენაში*, მარტოოდენ ვიწრო ნაციონალისტურ-

* მწერალ იულიუს ბაბს (1880 — 1955) თუ დავუჯერებთ, პირველ ხანებში კვირაში ხუთი ათასი ლექსი იბეჭდებოდა ომის ამა თუ იმ ფორმით სადიდებლად.



რი თვალთახედვით აფასებდნენ მოვლენებს და „ომს გამარჯვებამდე“ კადავებდნენ, ცვაიგი ამ ომში ხელადა მთელი ევროპის, მთელი კაცობრიობის უდიდეს უბედურებას. იგი ბევრგან იყო ნამყოფი, მრავალი ქვეყნის ხალხს იცნობდა, ომის დაწყებამდე ორი დღით ადრეც ბელგიაში ისვენებდა, ახლანდელი გავებით უკვე მტრის ბანაკში, და კარგად იცოდა, რომ ხალხის უდიდესი მასები იქაც ისევე მშვიდობიანად იყვნენ განწყობილნი და არ იცოდნენ, რას ამზადებდნენ დიპლომატები და სამხედრო საჭურვლის მეწარმენი, როგორც ცვაიგის სამშობლოში, — ამიტომ იმუნიტეტი ჰქონდა ნაციონალისტური ინფექციის წინააღმდეგ ([1], 211). ეს ომი ძმათა სისხლისღვრად მიაჩნდა, ამიტომ სულ ერთი იყო მისთვის, ესა თუ ის ქვეყანა ომს მოიგებდა თუ წააგებდა, მთავარი იყო მშვიდობას ეხეიმა გამარჯვება. „სჯა-ბაასში, რომელსაც ჩვენი მეგობართა წრე ეწეოდა საღამოობით კაფე „ბეთჰოვენში“, — იგონებს ცვაიგის მეგობარი პოეტი ფელიქს ბრაუნი, — მე ავსტრიის გადარჩენა მსურდა, მას კი მშვიდობის გამარჯვება“ ([2], 70).

საყოველთაო მობილიზაციის გამო ცვაიგიც დაიბარეს, მაგრამ ინტელექტუალურ მუშაკებს ავსტრიის არმიაში შედარებით ლმობიერად ექცეოდნენ, ვიდრე, ვთქვათ, გერმანიაში, და ცვაიგი ომის არქივში გააწესეს ფელდფებლის ჩინით, ბიბლიოთეკარის მოვალეობა დააკისრეს და დროდადრო სტილისტადაც იყენებდნენ.

მართალია, შედარებით კარგად მოეწყო, მაგრამ სულიერი სიმშვიდე მაინც დაკარგული ჰქონდა. შემოქმედებითი მუშაობა უჭირდა. ახლა ეს სამხედრო ფორმა! დანომრილივით დადიოდა! მეგობრებთანაც ძველებური გულთბილი დამოკიდებულება აღარ ჰქონდა. ყველანი „ფანატიკოს პატრიოტებად“ და „გაუმადლარ ანექსიონისტებად“ გარდაიქმნენ. მათთან საუბარი მუდამ კამათით ბოლოვდებოდა. ცვაიგი მარტოდმარტო დარჩა, სულიერი ემიგრანტისვით ცხოვრობდა. მხოლოდ ფრაუ ფრიდერიკე ჰყავდა ნუგეშისმცემლად და რაინერ მარია რილკე თუ უგებდა. ზარავდა ფრონტებზე გამეფებული ზოცვა-ჟღერა და ნგრევა. ლამობდა როგორმე გამიჯნოდა თავგამოდებულ პატრიოტებს, თვითონ თბილ ადგილებზე რომ მოკალათებულყვნენ, სხვების ტანჯვა-წამებას არხეინად უყურებდნენ და „ვაშა, ვავუძლოთო!“ — გაჰკვივოდნენ. ისე სურდა მოქცეულიყო, როგორც საკუთარი სინდისი უკარნახებდა, თავისი სიტყვა ეთქვა — მწერლის სიტყვა, რამდენადაც ეს ცენზურისა და შეუწყნარებლობის პირობებში იყო შესაძლებელი. დაუყოვნებლივ დაწერა ღია ბარათი „უცხოელ მეგობრებს“ („An die Freunde in Fremdenland“) და გაგზავნა იგი ერთ-ერთ ყველაზე გავლენიან ლიბერალურ ორგანოში — „ბერლინერ ტაგებლატში“. ცვაიგის გასაოცრად ვაზეთმა ეს მასალა გამოაქვეყნა 1914 წლის 19 სექტემბრის ნომერში, თანაც თითქმის ხელუხლებლად (ცენზურამ მხოლოდ ერთი წინადადება იმსხვერპლა, რომელშიც ეჭვი იყო გამოთქმული, რომ მაინკლამინც გერმანია გამოვიდოდა ომიდან გამარჯვებული). მიუხედავად იმისა, რომ სტატია ოსტატურად იყო დაწერილი და, როგორც ვხედავთ, ცენზურასაც გადაურჩა, ტენდენციურ მყვირალა მასალების ფონზე მაინც ძალზე გამოირჩეოდა და ავტორის მხრივ უთუოდ გაბედულ ნაბიჯს წარმოადგენდა.



„...იძულებული ვარ კბილი კბილს დავაჭირო, — წერდა ცვაიგი, დესაც ვკითხულობ, რომ გერმანელმა მფრინავებმა პარიზში ვიციენის ქუჩაზე ყუმიბარა ჩამოაგდეს. მე იქ მიცხოვრია, მაგონდება სასტუმროს გულლია პატრონი... მისი პატარა გოგონა, რომელიც ერთთავად უცხოურ საფოსტო მარკებს მთხოვდა, და ფიქრები მტანჯავს, ჩემი ფანტაზიის მიერ შეთხზული სურათი მაწვალებს. ვხედავ, საბრალონი როგორ უკუიქცნენ ჩამსხვრეული ფანჯრის მიწების მიღმა, სახეზე მკვდრის ფერი ადევთ. მაგრამ ამასთანავე რა უბადრუკად მესახება ჩემი ტანჯვა-ვაება ათასობით ახალგაზრდა ადამიანის წამებასთან შედარებით“ ([3], 68).

ცვაიგი მრისხანედ კი არა, ლირიკულ-ელეგიურ კილოზე მიმართავდა ყველა უცხოელ მეგობარს, ბოლომდე ერთმანეთის ერთგულნი დავრჩეთ, თუნდაც პეშამად ხიდი იყოს ჩატეხილი ჩვენს შორის, როცა შესაფერისი დრო დადგება, ჩვენ უნდა ვითანამშრომლოთ ევროპული კულტურის საკეთილდღეოდო. „... არ დამივიწყოთ იმ ვალის გამო, რომელიც მაშინ უნდა მოვიხადოთ, ისევე როგორც მე ვარ თქვენი ერთგული, ბევრად უფრო მეტად, ვიდრე ამის გამჟღავნების უფლება მაქვს, მშვიდობით, თქვე კარგებო, მშვიდობით, უცხოეთში ჩემო თანამგზავრებო, მშვიდობით, მშვიდობით!“ — ასე მთავრდება ეს სტატია ([3], 70).

როგორიც წერილი იყო, გამოხმაურებაც ისეთი ჰქონდა. პატრიოტთა გულისწყრომა დაიმსახურა. ცვაიგმა საპროტესტო წერილები მიიღო. მაგრამ მიიღო აგრეთვე შევიცარიის საფოსტო მარკით შემკული ღია ბარათიც, რომენ როლანს, რომელსაც ომმა შევიცარიასი მოუხსრო, ემიგრანტად ცხოვრობდა ნეიტრალურ ქვეყანაში და მოხალისედ მუშაობდა „საერთაშორისო წითელ ჯვარში“, წაეკითხა მისი სტატია და ახლა სურდა „მეომარ ბანაკში“ მყოფ მეგობართან მიმოწერა გაეჩაღებინა. ცვაიგმა დაუყოვნებლივ უპასუხა და მართლაც მხოლოდ ომის განმავლობაში კი არა, მთელი მეოთხედი საუკუნე გრძელდებოდა მათი მიმოწერა.

ცვაიგს ფრთა შეასხა როლანის პასუხმა, მასთან კონტაქტის დამყარებამ. ვერპარნთან კავშირი გაწყვეტილი ჰქონდა. მისგან გულდაწყვეტილი იყო, რადგან მისი სწორტუპოვარი მეგობარი ახლა შოვინიზმის გესლს ანთხევდა, ჰოდა, ახალ კერპს მიაგნო. აი, ვისთვის უნდა მიებაძა! „ამ წერილის მიღება ერთ-ერთი უბედნიერესი წამი იყო ჩემს ცხოვრებაში, — წერს ცვაიგი მოგონებებში, — ვითარცა თეთრი მტრედი, ისე მომევიღინა მხეცობის კიდობნიდან, ეულად აღარ მიმაჩნდა თავი. ძლივს ჩემნაირი სულისკვეთების ადამიანს დავუკავშირდი. ვგრძნობდი, რომ ძალას მმატებდა როლანის აღმატებული სულის სიდიადე. ახლა ვუწყობდი, როგორ საუცხოოდ ინარჩუნებდა როლანი თავის ადამიანობას. მან ერთადერთი სწორი გზა ჰპოვა, რომელსაც უნდა დაადგეს ასეთ დროში მწერალი: ნგრევის, ხოცვა-ჟლეტის მოზიარე კი არ გახდეს, არამედ... დახმარების აღმოჩენ და ჰუმანურ დაწესებულებებთან ითანამშრომლოს“ ([1], 221).

თავის მხრივ რ. როლანიც მადლიერებითა და სიმპათიით იყო გამსჭვალული ცვაიგის მიმართ. 1915 წლის 15 მარტით დათარიღებულ ბარათში მეგობარს სწერდა: „ვერ გეტყვით, როგორ მიჩუყებს გულს თქვენი სიკეთე და მეგობრობა, რომელსაც ჩემდამი იჩენთ. ნამდვილად ვიმსახურებ კია ყოველივე ამას? მე მგონი, თქვენი კეთილშობილი გული მომაწერს ყოველივეს“. შემდეგ როლანი



თავის მოქმედების პროგრამას აყალიბებს ცვაიგის წინაშე: „... მე ვიცი, რომ თუ ვინმე ვინმე ვიცი, რომ ეს შეუძლებელია, — ამჟამად უფრო, ვიდრე ოდესმე! — მე ვცდილობ სიძულვილს ვებრძოლო, ვცდილობ მისგან ვიხსნა ყველაფერი, რისი გადარჩენაც კი შესაძლებელია: ნათელი გონება, ლმობიერება, ქრისტიანული გულმოწყალება“... ([4], 87—88).

ამ მიმოწერაში საქმე იქამდე მივიდა, რომ მეგობრები უკვე ლიტონ მსჯელობასა და აზრთა გაზიარებას აღარ სჯერდებოდნენ, კონკრეტულ სამოქმედო გეგმების შემუშავებას ლამობდნენ. ცვაიგი როლანს ურჩევდა მოწოდებით მიემართა მწერლებისათვის და გერმანიაში ამ დოკუმენტის გავრცელებას თვითონ კისრულობდა. ცვაიგისავე აზრით, სასურველი იყო გამოცემულიყო ყოველკვირეული გაზეთი, რომელიც დაგმობდა ხოლმე ომის წარმოების ბარბაროსულ მეთოდებს და ადამიანთა ტანჯვა-წამების შემსუბუქებისათვის იბრძოლებდა. ბოლოს, რომენ როლანის წინადადებით, მიზნად დაისახეს გამოჩენილ გონებრივ მუშაკთა საერთაშორისო კონფერენციის მოწვევა შვეიცარიაში, მაგრამ ამ იდეას განხორციელება არ ეწერა.

ცვაიგი შემთხვევას ხელიდან არ უშვებდა, რომ გახურებულ ომში, ცენზურის გათვალისწინებით, რა თქმა უნდა, ომი დაეგმო, მშვიდობა ექადაგა, მშვიდობისა და ხალხთა შორის ურთიერთგაგების მომხრეებს მისალმებოდა. წერდა პუბლიცისტურ წერილებს.

ომის საშინელებათა სამხილებლად მწერალი შეეცადა გამოეყენებინა მივლინება, რომლითაც 1915 წლის გაზაფხულზე ომის არქივიდან გაგზავნეს გალიციაში. ის-ის იყო ავსტრია-უნგრეთისა და გერმანიის ჯარებმა ტარნოვის მიმართულებით შეუტეეს და გალიცია და პოლონეთი დაიკავეს. ცვაიგი შეაძრწუნა სამოქალაქო მოსახლეობის გაჭირვებამ, ნანგრევებმა, ნახანძრალებმა, თავზარი დასცა გეტოებში მცხოვრებ ებრაელთა სიღატაკემ, ცხოვრების მძიმე პირობებმა. ტარნოვში სამხედრო ტყვეთა ბანაკს წააწყდა, რომელსაც ბაღრაგად ტიროლელოთა სახალხო ლაშქრის ჯარისკაცები ჰყავდა. მეტწილად ხანში შესული, წვერმოშვებული, დაფლეთილფარაჯიანი ტიროლელები ბევრით არ განსხვავდებოდნენ ტყვეებისაგან და სულაც არ ჰგავდნენ საგაზეთო ფოტოებზე აღბეჭდილ გაკრიალებულ მუნღირებში გამოქიმულ, წვერმოპარსულ და გაფთქკინებულ ჯარისკაცებს. ტყვეებსა და გუშაგთა შორის დაძაბულობა არ შეიმჩნეოდა. ტყვეები სულაც არ აპირებდნენ გაქცევას, ხოლო მეურვენი მაინცდამაინც თავგამოდებით არ დარაჯობდნენ მათ, ერთად აბოლებდნენ წეკოს, ფოტოსურათებს უჩვენებდნენ ერთმანეთს, თან რის ვაი-ვაგლახით, ხელის ნიშნებით აგებინებდნენ ურთიერთს. „ეს უბრალო ადამიანები, — იგონებს ცვაიგი, — ბევრად უფრო სწორად აღიქვამდნენ ომს, ვიდრე ჩვენი უნივერსიტეტის პროფესორები და პოეტები, სახელდობრ, როგორც უბედურებას, რომელიც თავს დაატყდათ და რომლის წინაშეც უძლურნი იყვნენ, და რომ ყველა, ვინც ამ ძნელებდობის კერძი გახდა, ძმად ეკუთვნოდათ“ ([1], 229).

რკინიგზაზე რეგულარული მიმოსვლა მოშლილი იყო და ხან სამხედრო ეშელონით უხდებოდა მგზავრობა, ხანაც საბარგო მატარებლით, ორჯერ თუ სამჯერ კი ფრონტიდან მომავალი სანიტარული მატარებლითაც იმგზავრა. ომის შედეგი ყველაზე თვალსაჩინოდ ამ სანიტარულ მატარებლებში იყო წარმოდგენილი. რა საშინელ კონტრასტს შეადგენდა საკუთარი თვალით ნახები გაზეთებ-



ში მოჭორილ ტყუილებთან! არა, დამნაშავენი მარტო ომის გამჩაღებლები არ იყვნენ, არამედ ისინიც, ვინც მათ წინააღმდეგ არ ილაშქრებდა!

ომის საშინელებანი, რაც კი აქამდე გონების თვალით წარმოედგინა, ახლა ცხადლივ იხილა. ეს უკანასკნელი ბიძგი აკლდა და ესეც მიიღო. ამიერიდან ომის თემაზე იმუშავებდა ან, უფრო ზუსტად, ომის დაგმობის თემაზე. მაგრამ ვენაში განა იყო საამისო პირობები? არქივში სამსახური ღლიდა, მეგობართა საგონებლობა ნაწილთან შეხვედრები მხოლოდ აღიზიანებდა, კაფე „ბეთჰოვენშია“ კი ზოგჯერ უმძიმდა შესვლა: ეს დალოცვილი ვენელი ლიტერატორები თვითონ ზურგში მოკალათებულები იყვნენ და სხვებს „სავირო საქმეებისაკენ“ მოუწოდებდნენ. საჭირო იყო სადმე გახიზნულიყო, რომ აზრები მოეკრიბა და მუშაობა შეძლებოდა, მაგრამ, აბა, სად წასულიყო?! გინდა მეომარ ქვეყანაში უცხოვრია პლამიანს და გინდა ციხეში მჯდარა: საზღვრები დახურული იყო, თვითონ კი, თითქო კისერზე საბელი ება, ისე იყო სამსახურით ერთ ადგილზე მიჯაჭვული. სხვა გამოსავალი აღარ რჩებოდა, ქალაქგარეთ უნდა დაექირავებინა ბინა. არქივიდან თავისუფალ დროს მაინც გაატარებდა იქ. ამ ჩანაფიქრის განხორციელება მხოლოდ 1916 წლის გაზაფხულზე მოახერხა.

ცვაიგის აგარაკის მახლობლად ჰუგო ფონ ჰოფმანსთალის სახლი მდებარეობდა. მასთან დროდადრო რილკე ჩამოდიოდა და მაშინ რილკე ცვაიგის სტუმარიც იყო, ხშირად ისვენებდა მის ბაღში. საერთოდ ეს მყუდრო სამყოფელი, უწინარეს ყოვლისა კი მისი ბინადარი, ბევრს იზიდავდა. ომის ოკეანეში ამ მშვიდობიან კუნძულზე მწერლის ბევრი მეგობარი ჰპოვებდა შვებას, სულს ითქვამდა, რათა არ ჩაძირულიყო მღვრიე მორევეში. აქედან ხდებოდა სამშვიდობო განწყობილებათა ცხოველყოფელი ემანაცია. ამ მყუდრო სავანეში, საყვარელი არსების გვერდით, მისი მზრუნველობითა და რულუნებით ცვაიგმა ძაღლები მოიკრიბა და მიზნად დაისახა მხატვრულადაც გამოეხატა ის, რაც ომმა განაცდევინა — დაწერა პაციფისტური დრამა — მშვიდობის პათეტიკური სიმღერა „იერემია“.

ცვაიგმა პიესის სიუჟეტად ებრაელთა ისტორიის შორეული ფაქტი აირჩია — ქალდეველთა მიერ იერუსალიმის დანგრევა, მთავარ პერსონაჟად კი ბიბლიური წინასწარმეტყველი იერემია გამოიყვანა. ბიბლიური სამოსელის მიუხედავად, პიესა ძალზე აქტუალურად, ძალზე საჭირობოტოდ ყლერდა, უდიდეს ზემოქმედებას ახდენდა ომით გაწამებულ მკითხველებსა თუ მყურებლებზე. ცვაიგმა იერემიას სახის ერთგვარი მოდერნიზაცია მოახდინა: ბიბლიაში იერემია ომის წინააღმდეგ იმიტომ ილაშქრებს, რომ იცის — იუდეველთ ძალა არ ეყოფათ, მოწინააღმდეგე უფრო ძლიერია. აი, როგორ მიმართავს იგი იერუსალიმის მკვიდრთ: „უმჯობესია მტერს ოქრო მიუზღოთ, ვიდრე ომს სისხლი! უმჯობესია ბრძენნი იყოთ, ვიდრე ძლიერნი! უმჯობესია ღმერთს ემონოთ, ვიდრე კაცთ მბრძანებლობდეთ!... უარპყავით ომი, რამეთუ უფალი კი არ აჩაღებს ბრძოლას, არამედ კაცნი! წმინდათაწმინდა არ არის ომი, წმინდათაწმინდა არ არის სიკვდილი, წმინდათაწმინდა მხოლოდ სიცოცხლეა! ([5], 39).

ცვაიგმა მარჯვედ შეარჩია მასალის შესაფერისი ფორმა. ენა ზომიერად პათეტიკურია და ზოგან თეთრ ლექსში გადადის. არ გვხვდება არც არქაიზმები და არც ანაქრონიზმები.

კალკსტურგიდან ვენაში გვიან შემოდგომით გადავიდნენ. ცვაიგმა სამუშაორო ცნობა მიიღო: 27 ნოემბერს რუჟანში ლოკომოტივმა გაიტანა მისი ძვირფასი



მეგობარი ემილ ვერპარნი. ცვაიგმა გულწრფელად იგლოვა სახელოვანი პოეტის ტრაგიკულად დაღუპვა, ჯერ იყო და, ომის ცეცხლოვანმა ფარდამ გათიშა ისინი. ბელგიაში შეჭრილმა გერმანელებმა გაანადგურეს ვერპარნის მშობლიური სოფელი ანტვერპენის მახლობლად, ხოლო მისი კარმიდამო კეიუ-კი-ბიკში პრუსიელმა ჯარისკაცებმა დაიკავეს. სამშობლოდან განიზნული პოეტი დამპყრობელთა სიძულვილით განიმსჭვალა (ვერპარნის წიგნმა „სისხლით მორწყული ბელგია“ განუზომელი ტკივილი მიიყენა ცვაიგს). თავის მხრივ, გერმანიასა და აესტრიაშიც დაუწყეს შურისგების მიზნით ვერპარნსა და მის შემოქმედებას გაქაქება. ცვაიგსაც მოუწოდეს (რასაკვირველია, ამოდ) საჯაროდ გაეკიცხა ბელგიელი მეგობრის ლიტერატურული მემკვიდრეობა. მაგრამ ეს ყოველივე ომის პირველ წლებში მოხდა. შემდეგ კი, როგორც ჩანს, ვერპარნმაც ალღო აუღო მსოფლიო ომის იმპერიალისტურ ხასიათს და როდესაც 1916 წელს ცვაიგმა შვეიცარიის ქუჩნალ „კარმელში“ ცნობილი სტატია „ბაბილონის გოდოლი“ გამოაქვეყნა, რომელშიც ევროპის სულიერ ერთობასა და მშვიდობიანობას ქადაგებს, ვერპარნმა საერთო შვეიცარიელი ნაცნობების მეშვეობით თავისი დასტური და მოწონება შეუთვალა. მათ შორის ომის გამოისობით ჩატეხილი ხიდი შეიძლება აღდგენილიყო კიდევ, მაგრამ ახლა სიკვდილმა სამუდამოდ გამოაცალა ხელიდან მეგობარი. ცვაიგმა მხურვალედ იგლოვა ვერპარნის ტრაგიკულად დაღუპვა. დაწერა „მოგონებები ვერპარნზე“. მაგრამ გახურებულ ომში „მტრის“ პოეტის ქებათა ქების გამოქვეყნება, რა თქმა უნდა, წარმოუდგენელი იყო და ცვაიგმა 1917 წელს მარტოოდენ ასი ეგზემპლარის დაბეჭდვა მოახერხა კერძო გამოცემად და მეგობართა ვიწრო წრეს დაუთრია, სახელდობრ, იმათ, ვინც საყოველთაო სიძულვილის წინააღმდეგ შინაგანი დამოუკიდებლობა შეინარჩუნაო, — დასძენს ცვაიგი ([6], 9).

ჯერ ომმა დროებით, ხოლო შემდეგ ტრაგიკულმა შემთხვევამ სამუდამოდ გამოსტაცა ხელიდან მეგობარი — ბელგიური პოეზიის მშვენება — ემილ ვერპარნი და ახლა, ომით ისედაც შეჭირვებულს, სასოება მთლად წაერთმეოდა, ქვეყნად რომენ როლანი რომ არ ყოფილიყო. აი, ვის ეჭირა თავი ღირსეულად ამ საყოველთაო სისხლისღვრაში, როდესაც ევროპა ლამის ვეება სასაფლაოს დაემსგავსა. აი, ვინ არის მისაბაძი მაგალითი. ცვაიგს ოცნებად გადაექცა მისი ხილვა, მის გვერდით ყოფნა ნეიტრალურ შვეიცარიაში, მშვიდობიანობის პატარა ოაზისში. თუ 1916 წელს ასეთი რამ ჯერ კიდევ აუხდენელ ოცნებად ესახებოდა ცვაიგს, 1917 წელს მდგომარეობა ერთგვარად იცვლება და ხელსაყრელი საბაბი ეძლევა შვეიცარიაში გასამგზავრებლად: განაფხულზე ცალკე წიგნად გამოდის მისი პიესა „იერემია“. როდესაც ცვაიგი ამ დრამაზე მუშაობდა, არათუ მისი წარმატების, არამედ გამოქვეყნების იმედიც კი ნაკლებად შეიძებოდა ჰქონოდა. მაგრამ დრო გადიოდა. ომი გაჭინაურდა, მეტსა და მეტ მსხვერპლს მოითხოვდა, გამარჯვება კი არსად ჩანდა. პატრიოტულ ზარხოშს თანდათან უყმური ნაბახურევი განწყობილება შეერია. ომის უპერსპექტივობა განსაკუთრებით აესტრია-უნგრეთის მონარქიაში იგრძნობოდა და გარკვეულ წრეებში სეპარატისტული იდეები იკიდებდა ფეხს. აქ, საიდუმლოდ, რა თქმა უნდა, ომიდან გამოსვლასა და ანტანტასთან ზავის ცალმხრივად დადებასაც კი ფიქრობდნენ. ამიტომ ნიადაგი ყოველმხრივ მზად იყო და ცვაიგს სასიამოვნო სიურპრიზი ელოდა. „იერემია“ დიდი ტირაჟით გავრცელდა და ფართო საზოგადოების მო-



წონება დაიმსახურა. ადგილობრივმა თეატრებმა კი, რასაკვირველია, მინცვერს გაბედეს პიესის დადგმა, რომელიც დამარცხებული ხალხისადმი მიმართვით მთავრდებოდა, მაგრამ სამაგიეროდ შვეიცარიაში, ომით დაუჩრდილავ ქვეყანაში, ციურჩის თეატრმა მაშინვე ხელი მოჰკიდა სასურველ მასალას და ავტორიც მიიწვია რეპეტიციებსა და პრემიერაზე დასასწრებლად. ბრწყინვალე პერსპექტივა გადაიშალა ცვაიგის წინაშე: ერთხანს მინც გააღწევდა ომის ცეცხლოვანი ფარდის მიღმა და მერე ნახავდა, შეიძლება სულაც იქ დარჩენა მოეხერხებინა ომის დასასრულამდე — თავისუფალ მიწაზე, სადაც წინასწარ ერთი სავალდებულო პოლიტიკური არშინით არ მოუზომავენ სარბიელს. სამხედრო უწყებამ შედარებით იოლად მისცა ნებართვა (იმხანად მეომარი მხარეები ხშირად გზავნიდნენ კულტურის მოღვაწეებს ნეიტრალურ ქვეყანაში, კულტურტრეგერებად მოჰქონდათ თავი) და ცვაიგმა სამხედრო არქივიდან შევებულება აიღო. 14 ნოემბერს იგი უკვე შვეიცარიაში იყო. ომის მარწუხებს დააღწია თავი, მარტო ერთი ქვეყნიდან მეორეში კი არ გადასულა, არამედ სულ სხვა სამყაროში მოხვდა — სიუხვის, სიმშვიდის, თავისუფლების სამყაროში.

ციურჩიში ჩასვლისთანავე ცვაიგი გერმანელ ემიგრანტ, პაციფისტ და თავისუფლად მოაზროვნე ხელოვანთა წრეში მოექცა. აქ იყვნენ ცნობილი გერმანელი მწერლები: ფრიც ფონ უნრუ, ლეონჰარდ ფრანკი, რენე შიკელე, ჰერმან ჰესე, ფრანკ ვედეკინდი. დადიოდა ქალაქის თეატრში, სადაც მის პიესას ამზადებდნენ დასადგმელად, ეთათბირებოდა დამდგმელ რეჟისორს, დასის წევრებს. უწინ დინჯი და სოლიდური ციურჩი ახლა ბაბილონის გოდოლს დამსგავსებოდა, ათასი ჯურის ხალხი ზიშნიმებდა აქ, რომელ ენას არ გაიგონებდა კაცი, როგორ მსოფლმხედველობას არ შეხვდებოდით! მსოფლიოს ყველა გაზეთი იყიდებოდა აქ და ხალხიც, განსაკუთრებით ჩამოსულნი, ცხელ-ცხელ ამბებს ეტანებოდა, მსჯელობდა ახალ ამბებზე. კაფეებში გვიან ღამემდე გრძელდებოდა დისკუსიები. ცვაიგიც ჩაიძირა ამ საყოველთაო ორომტრიალში. არ ერიდებოდა უცხოელ მეგობრებთან კონტაქტს, მიუხედავად ჯამუშებისა, რომლებიც სწორედ „ნეიტრალურ ნიადაგზე“ ეძებდნენ საცბილოს. ყველაზე ძლიერ ცვაიგს რომენ როლანის ნახვა ეშურებოდა. როლანი ხომ მთელი ომის წლებში ევროპის ზნეობრივ სინდისს განასახიერებდა და მასაც ძალას შემატებდა, გაამხნევებდა. 20 ნოემბერს სავანგებოდ გაემგზავრა უენევაში, რათა უენევის ტბის პირას, ვილენოივში თავის ძეგლსა და სახელოვან მეგობარს ხლებოდა (შვეიცარიაში ჩასვლის ამბავი საზღვრიდანვე შეატყობინა როლანს). სწრაფად აიარა სასტუმრო „ბაირონის“ კიბის საფეხუტრები და როლანის ოთახში გაჩნდა. აღელვებისაგან ერთხანს ხმის ამოდება ვერ მოახერხა, მხოლოდ მაგრად ჩამოართვა ხელი ფრანგ მწერალს. რამდენი რამ ჰქონდათ მათ საერთო, განა მათი თანამეაბჯრეობა საუკეთესო სიმბოლო არ იყო ევროპული კულტურის განუყოფლობისა? ჰმ, ამ სამ წელიწადში პირველად ელაპარაკებოდა ფრანგს, პირველად ართმევდა ხელს!... იმ დღესა და მომდევნო შეხვედრებშიც ერთხელ კიდევ დარწმუნდა ცვაიგი როლანის მაგალითზე, რომ შეიძლებოდა ბოლომდე კაცთმოყვარედ დარჩენა, რომ ომის ქარცეცხლშიც კი შეიძლებოდა სიკეთის თესვა და ისიც მარტოოდენ ლიტონი სიტყვებით კი არა, არამედ ცხოველმყოფელი საქმეებით.



ქენევა იმხანად სამშვიდობო მოძრაობის ცენტრი იყო ევროპის მოძრაობის ერთ-ერთი ლიდერი რომენ როლანი გახლდათ. მისი მეშვეობით ცვაიგიც დაუკავშირდა იმ ფრანგ ემიგრანტებს, რომლებიც როლანის ხშირი სტუმრები იყვნენ და ქენევის დამოუკიდებელ პაციფისტურ გაზეთებსა და ჟურნალებში თანამშრომლობდნენ. შტეფან ცვაიგმა კონტაქტი დაამყარა მრავალ კოლორიტულ პიროვნებასთან. ამ მხრივ უტყუარი ალლო ჰქონდა. მაგრამ ეს კონტაქტები თითქმის ყოველთვის ინდივიდუალისტური, ან თანადროული ტერმინი რომ ვიხმართ, „არაორგანიზებული“ იყო. როგორც წესი, რაიმე საზოგადოებრივი დაწესებულება ან კოლექტივი არ წარმართავდა მას. ამ კოლორიტულ ფიგურათაგან ერთი მაინც უნდა დავასახელოთ. ეს გახლავთ აწ სახელმძღვანელო ინგლისელი მწერალი ჯოისი. ცვაიგი ჯოისს კაფე „ოდეონში“ შეხვდა და განცვიფრდა მისი ერუდიციითა და ენების ცოდნით. ჯოისმა საკუთარი ნაწერები მისცა გასაცნობად და შემდგომ ისე დაახლოვდნენ, რომ ცვაიგი ერთხანს მისი პიესის „ესქილეს“ თარგმნასაც კი აპირებდა.

მუშაობით კი, უმთავრესად პუბლიცისტური სტატიებითა და თარგმანებით იფარგლებოდა. აკვირდებოდა, იცდიდა, თან მოსვენებას არ აძლევდა ის აზრი, რომ სულ მალე უკან უნდა დაბრუნებულყო, ისევ იმ დამყაყებულ სამხედრო არქივში... მაგრამ შემდეგ ყველაფერი უმტკივნეულოდ მოგვარდა. ცვაიგი იმთავითვე სასურველი ავტორი იყო გაზეთ „Neue Freie Presse“-სათვის და მწერალს ასეთი აზრი გაუჩნდა: თუ ეს გაზეთი კორესპონდენტად აიყვანდა, მაშინ სამხედრო ბეგარიდან გაათავისუფლებდნენ და შეეძლებოდა შვეიცარიაში ომის ბოლომდე დარჩენა. მოლაპარაკება წარმატებით დამთავრდა. გაზეთი თანახმა იყო ცვაიგი თანამშრომლად აეყვანა, სამაგიეროდ ცვაიგს რედაქციისათვის თვეში თითო ნარკვევი უნდა გაეგზავნა.

ამ ხანებში ომის წინააღმდეგ დაწერა ცვაიგმა ლექსი „პოლიფემოსი“. რომელიც ერთ-ერთ საუკეთესო ლექსად ითვლება მის ლირიკაში. აქ ავტორი ომს მითიურ არსებას, ცალთვალა ურჩხულს, ციკლოპ პოლიფემოსს ადარებს, რომელიც ყველას სანსლავს, ვისაც კი მოიხვლთებს.

— გატყვრი, გასკდი, პოლიფემოს, — მიმართავს მას ცვაიგი, — მაგრამ იცოდე, ჩვენს გულში შურისგების ცეცხლი ჩაღდება და სულ მუდამ ასე ვერ იალაფებ, ერთხელაც იქნება, თავს გაგინაჭყავთ, მოვრჩებით ზარსა და გოდებას, სისხლსა და საშინელებას, გადავალაჯებთ შენს აყროლებულ გვამს და მშვიდობის ზეცას მივაშურებთ! ([7], 83—84).

დადგა 1918 წელი. ცვაიგს მალე თავი მოაბეზრა ციურიპის ოტელებს შეკედლებულმა ჭრელმა საზოგადოებამ, გაუთავებელმა ყაყანმა და ლაქლაქმა. მარად წყნარ და მშვიდობიან სამუშაო გარემოს მონატრებულმა ამჯერადაც გადაწყვიტა გარიდებოდა საეჭვო ტიპებს, რომლებიც აქ უხვად ირეოდნენ და ციურიპიდან ნახევარი საათის სავალზე ერთ პატარა სასტუმროში დასახლდა, სოფელ რიუშლიკონში. აქ შეეძლო ემუშავა და მხოლოდ სასურველი სტუმრები მიეღო. რომენ როლანი ჩავიდა მასთან და რამდენიმე დღე დარჩა კიდევ, ეწვივნენ აგრეთვე ფრანს მაზერეელი, ჰერმან ჰესე და ბევრი სხვაც.

27 თებერვალს ციურიპის თეატრში პირველად დაიდგა „იერემია“. პრემიერამ დიდი წარმატებით ჩაიარა. ხალხი დადლილი იყო ომით. რაც დრო გადიოდა, სულ უფრო და უფრო აშკარა ხდებოდა ყველასათვის, რომ გერმანიას

და ავსტრია-უნგრეთს ომი წაგებული ჰქონდათ. დაე მომხდარიყო, რაც შეიძლება დენი იყო, ოღონდ ომს ბოლო მოღებოდა.

რიუშლიკონში გადასახლების შემდეგ ცვაიგი განახლებული ენერგიით შეუდგა მოღვაწეობას. ვენიდან ფრაუ ფრიდერიკემ მისი თხოვნით „დოსტოევსკის“ პირვანდელი ესკიზები ჩამოუტანა. ცვაიგი ესეების კრებულს ამზადებდა, რომელშიც „ბალზაკისა“ და „დიკენსის“ გარდა „დოსტოევსკიც“ შედიოდა. ესე დოსტოევსკიზე აქ სწრაფად გაიზარდა, მოცულობით ბევრად გადააჭარბა ადრე დაუგემილს და თვით დაუნდობელი შემოკლებების შემდეგაც ბევრად აღმატება ესეებს ბალზაკსა და დიკენსზე ერთად აღებულთ.

ენგაღინში მიღებულ შთაბეჭდილებებზე ააგო ცვაიგმა „Neue Freie Presse“-ში გასაგზავნი პირველი ნარკვევი. იმ დროს, როდესაც მთელი ევროპა სისხლით ირწყვებოდა, ულამაზესი ალბური კურორტის ერთ-ერთ წყაროზე — სანკტ-მორიცზე შეძლებულთა მოდურ საზოგადოებას მოეყარა თავი და თავდავიწყებით მისცემოდა დროსტარებას. ცვაიგიც მათი მეინახის როლში აღმოჩნდა, მეინახისა და განმაქიქებლისაც ერთსა და იმავე დროს. „უზრუნველებთან“, ასე უწოდა ავტორმა ამ შესანიშნავ მინიატიურას. რიუშლიკონში ყოფნის პერიოდს განეკუთვნება აგრეთვე ორი ანტიმილიტარისტული ნოველა: „იძულება“ და „ლტოლვილი, ეპიზოდი ყენევის ტბასთან“, რომლებშიც ემიგრანტებისა და ლტოლვილებისაგან გაგონილი და პირადად განცდილის ელემენტებია ჩაქსოვილი.

„ლტოლვილი“ — უპირველეს ყოვლისა მკითხველს აოცებს ავტორის მწუხარე კილო. ცვაიგი მოგვითხრობს რუსი ჯარისკაცის ტრაგიკულ თავგადასავალს. ეს ჯარისკაცი მეფის არმიის დამხმარე დივიზიის მებრძოლია და საფრანგეთში აღმოჩნდება თავის დივიზიასთან ერთად. უბრალო ადამიანს, ციმბირელ ჭაბუკ გლეხს სამშობლო ენატრება და თანაც ისე ძლიერ, რომ დეზერტირობს. იმ იმედით, რომ დაკარგულ სამშობლოში ბრუნდება, გადაცურავს ყენევის ტბას. შვეიცარიელი მეთევზეები პოულობენ მას, შიშველს, ძალ-ღონე გამოლეულს და გადაარჩენენ, მაგრამ როდესაც არწმუნებენ, რომ ის შვეიცარიისა და შინ ახლა ვერასგზით ვერ დაბრუნდება, ყველას შეუმჩნეველად ისევ ტბაში შედის და თავს იხრჩობს. ნოველა შემდეგი სიტყვებით მთავრდება: „ოქმი შეადგინეს ამ ინციდენტის თაობაზე და, ვინაიდან უცხოელის ვინაობა არ იცოდნენ, უბრალო ხის ჯვარი აღმართეს მის საფლავზე, ერთი იმ უსახელო ხვედრის მაუწყებელი ჯვართაგანი, რომლებითაც ახლა მთელი ევროპაა მოფენილი კიდით კიდემდე“ ([8], 24).

მეორე ნოველაში — „იძულება“ — მხატვარი ფერდინანდ R. განწყობილებით ერთობ წააგავს ავტორს. ომის მსვლელობაში მას იგივე კომპლექსებთან უხდება ბრძოლა. მსგავსება მარტო ამ პერსონაჟით არ ამოიწურება. ასე გასინჯეთ, მხატვრის მეუღლე პაულაც ბევრი რამით ფრაუ ფრიდერიკეს მოგვაგონებს.

„პატრიოტულ ფრაზებით ამყარებულ ჰაერში ცხოვრებას ორი თვე კი გაუძლო, — წერს ცვაიგი ფერდინანდზე, — მაგრამ თანდათან სული ეხუთებოდა და როდესაც ადამიანები ბაგეს გახსნიდნენ მასთან დასალაპარაკებლად, ყველას ენაზე სიცრუის ყვითელი ლაბა ეჩვენებოდა. ეგრგინებოდა, რასაც ისინი ეუბნებოდნენ. ლამის გული გარღვეოდა გაყინულ-გათოშილი ქალების



დანახვებზე, რომლებიც სისხამ დილით ბაზრის საფეხებზე იხსნენ ფილის ცარიელი ტომრებით. მუშტებშეკრული დაიჭურწებოდა ხან აქ, ხან იქ, და უილაჯო რისხვით ატანილს თვითონვე სძაგდა საკუთარი თავი. ბოლოს ვილაცის თავდებობით მოახერხა მეუღლესთან ერთად შვეიცარიაში გამგზავრებულიყო და როდესაც საზღვარი გადალახა, სისხლი აუვარდა სახეში, ისე შეტორტმანდა, რომ ბოძს მოეჭიდა. გრძნობდა, როგორ ერთბაშად დაუბრუნდა ადამიანობა, სიცოცხლე, მოქმედების უნარი, ნებისყოფა, ძალა“ ([9], 9).

გაზაფხულზე ბერნში ქალთა საერთაშორისო კონგრესზე შტეფან ცვაიგმა მოხსენება წაიკითხა ბერტა ფონ ზუტენერზე და კონგრესის მონაწილე ქალებს მოუწოდა, აქტიურად გამოსულიყვნენ ომის წინააღმდეგ, ხოლო ივლისში ბერტა ფონ ზუტენერის მოწაფის აღფრედ ფრიდის ეურნალში — „Friedenswarte“ — პირდაპირ დაწერა: „ვეწოდით ჩვენს თავს „პორაჟენცები“! ვიყოთ მარცხმოსურნენი! რაც თქვენთვის წმინდაა — ადამიანთა მსხვერპლი, ჩვენ საცოდაობად გვესახება, რაც ჩვენთვის წმინდაა — ინდივიდის თავისუფლება, თქვენთვის დანაშაულია. ჩვენ არც არავის გამარჯვება გვინდა და არც არავის დამარცხება... ევროპა უნდა ვიხსნათ წამებისაგან, რადაც არ უნდა დაგვიჯდეს!“.

ზაფხულშივე ციურიპის ერთ-ერთ გამომცემლობაში ცალკე ბროშურად გამოვიდა ცვაიგის ნარკვევი „ევროპის გული. სტუმრად ქენევის წითელ ჯვარში“, რომელიც ადრე „Neue Freie Presse“-ში დაიბეჭდა. მწერალი 1917 წლის დეკემბერში ეწვია ქენევის „წითელ ჯვარს“, სადაც სამხედრო ტყვეთა განყოფილებაში ორი წლის განმავლობაში ყოველდღიურად 6—8 საათს მუშაობდა რიგით თანამშრომლად რომენ როლანი. „დაე, სხვებმა აღწერონ ბრძოლები, მხედართმთავარნი შეამკონ აღტაცებით, ხოტბა შეასხან კაიზერებსა და ჰერცოგებს, — დასძენს ცვაიგი ნარკვევში, — მე კი სხვა არა მინახავს რა ამ ომში, რისი აღწერაც უფრო მნიშვნელოვანად, რისი განდიდებაც უფრო ღირსეულ საქმედ მეჩვენებოდა, ვიდრე ამ პატარა სახლისა... ქენევაში“... ([10], 3). აქ ძგერდა ევროპის გული, სადაც ევროპის თითქმის ყველა უმთავრეს ენაზე მოლაპარაკე ადამიანს მოეყარა თავი და ასევე სხვადასხვა ენაზე დაწერილ ათიათასობით ბარათს ევროპის სხვადასხვა კუთხიდან მისი საზრუნავი და ჭირ-ვარამი მოჰქონდა.

შვეიცარიაშივე დაიწყო რომენ როლანის ბიოგრაფიაც. წერდა კრძალვითა და სიყვარულით გამსჭვალული, მაღლიერებითა და სასოებით აღსავსე. თანაც ეს სამუშაო ბედნიერი გამონაკლისი იყო, მარტოდენ წყაროებზე დაყრდნობით კი არ უხდებოდა როლანის ცხოვრების დახატვა, არამედ უშუალო დაკვირვებითაც, როგორც მხატვარი ხატავს ხოლმე ნატურიდან.

ცვაიგი პარალელურად თარგმნიდა კიდევ როლანის ნაწარმოებებს, სახელდობრ დრამას — „დადგება ჟამი“ და „სასაკლაოზე გარეკილ ხალხებს“.

რიუშლიკონში ცვაიგის სტუმართა რიცხვი თანდათან მატულობდა. ხშირად ჩამოდიოდა ფრანს მაზერეელი, რომელიც ილუსტრაციებს ამზადებდა ცვაიგის ნოველა „იძულებისათვის“. კვირაობით რჩებოდა ერვინ რივერი, ნიჭიერი მწერალი, ცვაიგის მომავალი ბიოგრაფი, ფრანგული ლიტერატურის კარგი მცოდნე და მთარგმნელი. ჩადიოდნენ: რილკე თავის მეგობარ მხატვარ

ქალთან ლუ ალბერტთან ერთად, ჯეიმზ ჯოისი, პიანისტი ბუზონი, ცნობილი ავსტრიელი მწერალი ფრანც ვერფელი და სხვანი.

ჩვენი პლანეტის ერთ-ერთ ულამაზეს კუთხეში სიმშვიდესა და სიუხვეში ცხოვრობდა ცვაიგი, ხელოვნების ქურუმიცა და ზვარაკიც ერთსა და იმავე დროს. გარედან კი სულ უფრო და უფრო შემაშფოთებელი, სულ უფრო და უფრო ამბულგებელი ცნობები მოდიოდა — ციუტირიზიდან, ავსტრიიდან, გერმანიიდან, მთელი ევროპიდან. ჯერ კიდევ ვენაში, სამხედრო არქივში სამსახურის დროს, პოლიტიკისა და პოლიტიკოსთა მოძულე ყურადღებით აღევნებდა თვალს, რა ხდებოდა მსოფლიოში, ფრონტებზე, ზურგში, რა ხდებოდა მისი საყვარელი მწერლების დოსტოევსკისა და ტოლსტოის თვალუწვდენელ სამშობლოში. ეჭვს გარეშე იყო, იქ რაღაც გრანდიოზული მზადდებოდა: თებერვლის რევოლუცია, შემდეგ დიადი ოქტომბერი, ლენინმა ახალი სახელმწიფო და ახალი წყობა შექმნა, დაუყოვნებლივ მშვიდობის დეკრეტი გამოცხადდა. მაგრამ ცნობები, რომლებიც ცვაიგამდე აღწევდა იმ დროს, ხშირად ერთიმეორის საწინააღმდეგო იყო, ზოგჯერ აბსურდულიც... მათგან მხოლოდ ბუნდოვანი წარმოდგენაღა რჩებოდა, ერთი რამ კი ცხადი იყო: ომი ევროპაშიც დიდხანს ველარ გასტანდა და იგი გერმანიისა და ავსტრია-უნგრეთის სრული დამარცხებით დამთავრდებოდა. ავსტრიიდან შემადრწუნებელი ცნობები მოდიოდა: შიმშილობა მძვინვარებდა, ანარქია და ქაოსი იკიდებდა ფეხს, გახშირდა გაფიცვები, ხოლო ჯარში — აჯანყებები. პროლეტარიატი აშკარა ბრძოლაზე გადადიოდა. 1918 წლის ნოემბერში გერმანიაში რევოლუციამ იფეთქა და ომს ბოლო მოეღო. იმპერატორი ვილჰელმი ჰოლანდიაში გაიქცა, 9 ნოემბერს გერმანია რესპუბლიკად გამოცხადდა; ავსტრია-უნგრეთის დამლა აღრევე დაიწყო, და 12 ნოემბერს ავსტრიაც რესპუბლიკად გამოცხადდა.

ცვაიგი მოუთმენლად ელოდა ომის დამთავრებას. არა მხოლოდ იმიტომ, რომ სისხლისღვრა შეწყდებოდა და ამდენი უბედურების მიზეზს ბოლო მოეღებოდა, არამედ ომის დამთავრება, მისი აზრით, უნდა ყოფილიყო მშვიდობის ტრიუმფი, ახალი ევროპის დასაბამი, ხალხთა შორის ურთიერთგაგების, ურთიერთპატივისცემის აღორძინება. მაგრამ ცვაიგს ოცნება არ აუსრულდა, მსოფლიო უფრო ჰუმანური არ გამხდარა და ომის საშიშროებაც არ აღვილა პირისაგან მიწისა.

1918 წლის მიწურულში ცვაიგმა უკვე დაიწყო ფიქრი სამშობლოში დაბრუნებაზე. 1919 წლის გაზაფხულზე, მიუხედავად იმისა, რომ ავსტრია-უნგრეთის ვეება მონარქიიდან დარჩენილ მცირე ნაფლეთში არც პოლიტიკური და არც სამეურნეო მდგომარეობა იყო სტაბილური, უკვე მოუთმენლობამ შეიპყრო და მარტში დაბრუნება გადაწყვიტა. „ლოგიკის თვალსაზრისით ყველაზე შლეგური, რაც კი მე გერმანიისა და ავსტრიის იარაღის შემუსვრის შემდგომ შეიძლებოდა გამეკეთებინა, ავსტრიაში უკან დაბრუნება იყო“, — წერს ცვაიგი მოგონებებში ([1], 259) და შემდგომ განაგრძობს: „...თუ რამ მაიძულა მაშინ, იმ ძნელბედობის ჟამს, როგორც კი ოდესმე დასტყდომია ქვეყანას, ნებაყოფლობით იქ დავბრუნებულყავი, მე თვითონაც უკვე აღარ ძალმიძს დღეს განვმარტო... მე როგორღაც ლაჩრობად მიმაჩნდა გულარხინად თავი ამერიდებინა იმ ტრაგიკული ამბებისათვის, რაც იქ მზადდებოდა და პასუხისმგებლობას ვგრძნობდი, — სწორედ როგორც „თერემიას“ ავტორი, —



ვერძნობდი, რომ საჭირო იყო ჩემი სიტყვით დამარცხების დაძლევა და დანებება რებოდი. ომის დროს ზედმეტ კაცს ახლა, დამარცხების ჟამს, მეგონა, ჩემი შესაფერისი ასპარეზი გადაიშალა-მეთქი, მით უფრო, რომ ომის გახანგრძლივების წინააღმდეგ ჩემი ამხედრების გამო გარკვეული მორალური პოზიცია მოვიპოვე, განსაკუთრებით ახალგაზრდობაში. ხოლო თუ ვერაფრის გაკეთებას ვერ შევძლებდი, იმით მაინც კმაყოფილი დავრჩებოდი, რომ მეც გავიზიარებდი საყოველთაო უბედურებას...“ ([1], 261).

დაბრუნება კანონზომიერი იყო: ცვაიგს მაინც მრავალი ძაფი აკავშირებდა ავსტრიასთან. ბევრი ისეთი ჩვევა ჰქონდა, რაც ლიბერალი ავსტრიელის ტიპს ახასიათებდა. სულის სიღრმეში უფრო მეტად იყო პატრიოტი, ვიდრე ოდესმე უღიარებია და, როგორც ჩანს, არც ჰქონდა ჯეროვნად გაცნობიერებული, ვიდრე საბოლოოდ არ დაკარგა ავსტრია ნაციონალური გერმანიასთან ანშლუსის შედეგად.

ვენაში, რასაკვირველია, უქმად არც ერთი დღე არ გაჩერებულა. დაუყოვნებლივ მოამზადა მოხსენება რომენ როლანზე და 11 აპრილს ვენის საკონცერტო დარბაზში წაიკითხა კიდევ. მიმდინარე მომენტში ცვაიგს ძალზე არსებითად მიაჩნდა როლანის პიროვნების, მისი მოღვაწეობისა და შემოქმედების პრობლემა. განსაკუთრებით კი სურდა ის დებულებები გაეცნო ვენის საზოგადოებისათვის, რომლებიც როლანმა „თავისუფალი სულის მანიფესტში“ ჩამოაყალიბა და რომელსაც აინშტაინთან, ბარბიუსთან, რასელთან და სხვებთან ერთად ცვაიგმაც მოაწერა ხელი. მოხსენება უსახლგრო სიყვარულითა და მადლიერებით იყო გამთბარი. რომენ როლანმა ამასთან დაკავშირებით შემდეგი შენიშვნა შეიტანა თავის დღიურში: „მე სხვა ისეთი მეგობარი არ ვიცი, რომელიც უფრო ღრმა და უფრო სათნო კულტს მისდევდეს მეგობრობისა, ეს მისი რელიგიაა“ ([1], 70).

ცვაიგმა თავი მოუყარა პერიოდიკაში გაბნეულ მინიატიურების ერთ ნაწილს, მოგზაურობის დროს ნანახი ქალაქებისა და ლანდშაფტების ჩანახატებს და იმავე წელს წიგნად გამოსცა — „მოგზაურობანი“.

ომის შემდგომი პირველი სამი წელი ცვაიგმა თითქმის სულ ზალცბურგში გაატარა, სადაც ის ფრანუ ფრიდერიკესთან ერთად დასახლდა მუდმივად საცხოვრებლად. ვენაში ან გერმანიაში თუ ჩავიღოდა ჟამიდან ჟამზე, უცხოეთში კი არსად ყოფილა. ზალცბურგში ჩამარხული ცხოვრობდა, მისი სიტყვებით რომ ვთქვათ ([1], 279). ეს იყო ომის შემდგომი გაჭირვების, ინფლაციის, პოლიტიკური დაჯგუფებებისა და პარტიების შეხლა-შემოხლის, ბურჟუაზიულ-დემოკრატიული რევოლუციისა და პროლეტარიატის გამოსვლათა შედეგად გამოწვეულ სოციალურ ძვრათა სამი მძიმე და ბოზოქარი წელი. ჯერ ხომ შვეიცარიაში იყო, შემდეგ ზალცბურგში განმხოლოვდა და რევოლუციაში მონაწილეობა არ მიუღია. შემოქმედის სპეტაკი სინდისი, სამართლიანობის გრძნობა აახლოვებდა მემარცხენე ელემენტებთან, მაგრამ ძალმომრეობის სიძულვილი, პირადი თავისუფლების ტრფიალი, პოლიტიკური ორგანიზაციების უნდობლობა და სკეპტიციზმი ანელებდა მის რადიკალიზმს და რევოლუციური ჰუმანიზმის ნაცვლად ზოგადკაცობრიული, კაცთმოყვარე, აბსტრაქტული ჰუმანიზმის ჩარჩოებში აქცევდა. ამ მხრივ დამახასიათებელია მისი დამოკიდებულება ანრი ბარბიუსთან. ცვაიგი მხურვალედ მიესალმა ბარბიუსის ანტიმილიტარისტულ



რომანს — „ცეცხლი“, ხოლო როდესაც 1919 წ. ბარბიუსმა შექმნა საერთაშორისო ჯგუფი „კლარტე“ („სიტყხადე“), რომელიც ინტერნაციონალიზმისა და ანტიმილიტარიზმის პროპაგანდას ეწეოდა, რ. როლანთან, ა. ფრანსთან და სხვა მოღვაწეებთან ერთად, ცვაიგიც შეუერთდა ამ ჯგუფს, რადგან ხედავდა, რომ — როგორც თვითონ წერს მოგონებებში — პოლიტიკოსთა ძველი აზარტული თამაში ხელახლა დაიწყო ([1], 274), შტეფან ცვაიგს რენე შიკელესთან ერთად გერმანული ჯგუფის ჩამოყალიბება — ხელმძღვანელობა დაევალა, მაგრამ როდესაც ანრი ბარბიუსი საბჭოთა კავშირში მოგზაურობის შემდეგ მკაფიო პოლიტიკურ პლატფორმაზე დადგა და განაცხადა, რომ ბურჟუაზიულ დემოკრატიას უნარი არ შესწევდა ხალხთა შორის ჭეშმარიტი ძმობის დამკვიდრებისა, რომ ეს მხოლოდ კომუნისმს ძალუძს, მაშინვე გაემიჯნა მას, თუმცა არცთუ თვითკრიტიკის გარეშე. მოგუსმინოთ თვითონ ცვაიგს: „ბარბიუსი ცდილობდა „კლარტე“ კლასთა ბრძოლის იარაღად ექცია, ჩვენ კი რადიკალიზაცია უარვყავით, რადგან ოგი ჩვენს რიგებს უთუოდ დაასუსტებდა. ასე რომ, ეს თავისთავად მნიშვნელოვანი პროექტი ნაადრევად ჩაიშალა. ისევ ვერ ვივარგეთ სულიერი თავისუფლებისათვის ბრძოლაში პირადი თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობის ერთობ დიდი სიყვარულის გამო“ ([1], 278).

ცვაიგს ომის შემდეგაც არ დაუნებებია თავი პუბლიცისტიკისათვის. თუ ომამდე იშვიათად ეხმაურებოდა მიმდინარე ამბებს, ომის დროს და ომის შემდეგაც ხშირად ცდილობდა მწერლის ავტორიტეტული სიტყვით ზეგავლენა მოეხდინა საზოგადოებრივ აზრზე. ომის შემდგომ პუბლიცისტურ სტატიებში კვლავ ინტერნაციონალიზმის დროშით გამოდიოდა, კვლავ ნაციონალიზმის აღორძინებას ებრძოდა. 1919 წლის ოქტომბერში რობერტ მიულერის სახელზე დაწერილ ღია ბარათში სრულიად სამართლიანად გააკრიტიკა ვერსალის საზავო ხელშეკრულება და ვერსალის კონფერენციას „სამარცხენო“ უწოდა. 1920 წლის დასაწყისში ჟურნალ „ტაგებუხში“ გამოაქვეყნა სტატია „მოწოდება მოთმინებისაკენ“, რომელშიც არ დაუფარავს გულგატეხილობა ომის შემდგომ ევროპაში გაშფოთებული პოლიტიკური ატმოსფეროთი: „ჩვენ დაკარგული თაობა ვართ, გაერთიანებულ ევროპას ვედარ ვიხილავთ“ ([3], 112). ნახევარი წლის შემდეგ კი, იმავე „ტაგებუხში“ „კლარტეს“ წლისთავთან დაკავშირებით ბარბიუსის სახელზე გამოქვეყნებულ წერილში ინტერნაციონალიზმის თავისებური დეფინიცია მოახდინა, თუმცა მისი რევოლუციური ხასიათიც გახაზა.

ცვაიგი ყურადღებით ადევნებდა თვალყურს იმ ძვრებს, რაც ხელოვნებაში ხდებოდა ამ წლებში. სოკოებივით ჩნდებოდა ნაირ-ნაირი მიმართულებები ლიტერატურასა, თუ ხელოვნების სხვა დარგებში, ათასგვარი ექსპერიმენტული და ექსტრავაგანტური „იზმები“. ცვაიგს არ მოსწონდა, რომ „ორიგინალურობას“ მათში ხელოვნების საკომუნიკაციო ფუნქცია ეწირებოდა მსხვერპლად: მელოდიურობა — მუსიკაში, გასაგებიალობა — ლიტერატურულ ენაში და ა. შ. (თვითონ ყოველთვის ცდილობდა ფართო საზოგადოებისათვის მისაწვდომი ყოფილიყო მისი ნაწარმოებები). არ მოსწონდა აგრეთვე ცვაიგს ხელაღებით უკუგდება ძველი ლიტერატურული მემკვიდრეობისა (მაგალითად, მე-19 საუკ.-ის კრიტიკული რეალიზმისა), თუმცა დამყაყებულ ტრადიციების წინააღმდეგაც იყო და აღიარებდა, რომ ძიების გარეშე წინსვლაც არ არსებობს ხელოვნება-



ში. პარალელურად თავის უკვე სქელტანიანი ლიტერატურული შემკვირბრებების საფუძვლიანი რევიზიაც მოახდინა. კრიტიკის ქარცეცხლში გაატარა „ესთეტიკურ“ პერიოდში (მისივე გამოთქმა, — კ. ჯ.) შექმნილი ნაწარმოებები და მათგან ერთი ნაწილი სულ აღარ დაუბეჭდავს. უკან მიხედვა, განვლილი შემოქმედებითი გზისათვის თვალის გადავლება დიხაც დროული იყო. ცვაიგი შვეიცარიიდან 37 წლისა დაბრუნდა და სიმწიფისა და ვაჟკაცობის ასაკში მყოფს ახლა უნდა მიეღწია შემოქმედებითი აღმაფრენის მწვერვალებისათვის, ძალთა მაქსიმალური დაძაბვისათვის; ახლა უნდა გამოეჩინა მომეტებულად რისი უნარიც შესწევდა, ახლა ან ვეღარასოდეს. მომზადებისა და კალმის მოსინჯვის პერიოდი დიდი ხანია დამთავრებული იყო. წინ მრავალი საინტერესო თემა ელოდებოდა. ცვაიგის ცხოვრებაში ახალი, ე. წ. ზალცბურგის პერიოდი იწყებოდა.

ჰუმანიტარულ ფაქულტეტთა
გერმანული ენის კათედრა

ლიტერატურა

1. St. Zweig, Die Welt von Gestern, S. Fischer-Verlag, 1955.
2. Felix Braun, Zeitgefährten, Nymphenburger Verlagshandlung.
3. Erwin Rieger, Stefan Zweig, der Mann und das Werk, Berlin, 1928.
4. Romain Rolland, Briefe an Stefan Zweig. Der grosse Europäer, München, 1956.
5. St. Zweig, Jeremias, Leipzig, 1917.
6. St. Zweig, Begegnungen mit Menschen, Büchern, Städten, Wien-Leipzig-Zürich, 19: 7.
7. St. Zweig, Die gesammelten Gedichte, Leipzig, 1924.
8. St. Zweig, der Flüchtling, Leipzig, 1927.
9. St. Zweig, Der Zwang, Wien, 1929.
10. St. Zweig, Das Herz Europas, Zürich, 1918.
11. Friederike M. Zweig, St. Zweig. Eine Bildbiographie, München, 1961.

К. К. ДЖОРДЖАНЕЛИ

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ СТ. ЦВЕЙГА В ПЕРИОД ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

Резюме

Первая мировая война явилась важной вехой в литературной деятельности Ст. Цвейга. Война прервала «эстетический период» в творчестве писателя и заставила его живо откликнуться на актуальные проблемы.

Цвейга не захлестнула мутная волна шовинизма. На фоне военного ажиотажа особенно минорно звучали его публицистические статьи, в которых он говорил об ужасах войны и ратовал за братство и мир между народами.

Пацифизм и интернационализм Цвейга совпадали с позицией Романа Роллана и между ними возникла тесная, плодотворная дружба.

Умонастроение Цвейга в первой мировой войне ярко отражено в антивоенных новеллах: «Принуждение», «Беглец» и в стихотворении «Полифем». Широкий резонанс имела драма «Иеремия», воплотившая всю ненависть Цвейга к войне.



K. DSCHORDSCHANELI

DIE TÄTIGKEIT STEFAN ZWEIGS WÄHREND DES ERSTEN WELTKRIEGES

Zusammenfassung

Der erste Weltkrieg stellt eine wichtige Etappe in der literarischen Tätigkeit Stefan Zweigs vor. Der Krieg unterbrach „die ästhetische Periode“ im Schaffen des Dichters und forderte seine Stellungnahme zu den aktuellen Problemen der Zeit.

Zweig ließ sich nicht von der wilden Flut des Chauvinismus fort-schwemmen. Im scharfen Gegensatz zu der blinden Kriegspropaganda jener Zeit standen seine publizistischen Arbeiten, in denen er von den Entset-zen des Krieges sprach und immer wieder zu Bruderschaft und Frieden zwischen den Völkern aufrief.

Der Pazifismus und Internationalismus Zweigs entsprach der Posi-tion Romain Rollands und zwischen den beiden Dichtern kam es zu einer engen und fruchtvollen Freundschaft.

Die Gesinnung Zweigs während des ersten Weltkrieges bezeugen uns am klarsten die antimilitaristischen Novellen: „Der Zwang“, „Der Flüchtling“ und das Gedicht „Polyphem“; großen Anklang fand das Drama „Jeremias“, das den ganzen Haß des Dichters gegen den Krieg zum Ausdruck bringt.

**ჰანს ფალადა „შინაბანი ემიგრაციის“
წლებში (1934—1935)**

ბიორბი გვაზავა

ცნობილია, რომ ჰანს ფალადა არ წასულა ემიგრაციაში; მან საკუთარ თავზე გადაიტანა ჰიტლერული რეჟიმის ჯოჯოხეთური სიმძიმე. გებელსის პროპაგანდა ყოველგვარი საშუალებით ცდილობდა მის გადმობირებას, მაგრამ თავისი დროის დიდი ჰუმანისტი მწერალი არ დანებდა, გაუძლო ფაშისტური რეჟიმის მოწოდებას და ბოლომდე ერთგული დარჩა ჰუმანისტური და დემოკრატიული იდეალებისა, თუმცა, მთლიანად მინც ვერ დაიზღვევა თავი იმ ხარკისაგან, რომელიც უნდა მიუზღა ეშმაკს, თუ მის სამფლობელოში დევნებას განიზრახავ. ამან შესამჩნევი კვალი დააჩნია მწერლის მხატვრულ მეთოდს. რაც შეეხება მის იდეურ-მსოფლმხედველობრივ მრწამსს, იგი უცვლელი დარჩა და აღმავალი ხაზით განვითარება არ შეუწყვეტია მწერლის ცხოვრების ყველაზე კრიტიკულ მომენტშიც კი.

ჰანს ფალადას მხატვრული მეთოდის განვითარების არათანაბარი და წინააღმდეგობრივი ხასიათი, მისი კრიზისული ნიშნები ბევრმა ბურჟუაზიულმა კრიტიკოსმა (და ზოგიერთმა საბჭოთა ლიტერატურისმცოდნემაც) მის მსოფლმხედველობრივ ევოლუციაზეც გაავრცელა და დაუსაბუთებელი ბრალდებებით დაესხა თავს მწერალს. ამან ბევრი გაუგებრობა წარმოშვა და გაართულა მწერლის მხატვრული მემკვიდრეობის ობიექტური და მიუკერძოებელი შესწავლა. შეიქმნა ისეთი ვითარება, რომ ლიტერატურის მკვლევარები დღემდე თავს არიდებენ მწერლის იმ ნაწარმოებების შესწავლას, რომლებიც მან ფაშისტურ გერმანიაში დაწერა (ეს არ ითქმის ამავე პერიოდში შექმნილ ორ დიდ რომანზე: „მგელი მგლებს შორის“ და „რკინის გუსტავი“). ის კი არა, ფალადის ზოგიერთ ნაწარმოებზე არ თქმულა არაფერი, ანდა მხოლოდ ორიოდ მოკლე რეცენზია თუ მოგვეპოვება. მათი შესწავლა კი აუცილებელია, რადგან მათში გამოიკვეთა სწორედ მწერლის შემოქმედებითი მეთოდის კრიზისული ნიშნები. საყურადღებოა ისიც, რომ ამ ნაწარმოებებში მთელი ძალით გამოიყვანდა ფალადის მაღალი მხატვრული კულტურა, გამოიმკონებლობის დიდი უნარი და გამომხატველობით საშუალებათა ის ამოუწურავი არსენალი, რომელსაც ფლობდა თავად. აქ ის ხან უნ პოლ რიპტერს უახლოვდება, ხან — ერნსტ თეოდორ ამადეუს ჰოფმანს, ხან კი ვილჰელმ რაბეს; ზოგჯერ იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს, მწერალი ენათესავება ავსტრიულ ფრანც კაფკას და ა. შ. ამ პერიოდში დაწერილი ნაწარმოებები წარმოადგენენ ექსპრესიონიზმის, ნატურალიზმის, რომანტიზმისა და რეალიზმის თავისებურ, მაგრამ უდაოდ საინტერესო შენახავს. მწერლის შემოქმედების ეს მხარეც დღემდე ელის თავის მკვლევარს.

აქ ერთ გარემოებასაც უნდა გაესვას ხაზი: იმ პერიოდში (1934—1935) არ იყო გარკვეული, თუ ვის მხარეზე იდგა ფალადა: თანაუგრძნობდა ფაშისტ-



ტებს, თუ მათი მოწინააღმდეგე იყო. ბევრმა საბჭოთა და უცხოელმა ლიტერატურისმცოდნემ პირდაპირ დასვა საკითხი: საით წავა ფალადა? (თ. მოტილიოვა, ა. ელისტრატოვა, ნ. ლეიტესი, ვ. ვინკლერი და სხვ.), ზოგმა კი საბოლოოდ ჩაიქნია ხელი და განაცხადა, რომ მწერალი ჩადგა ნაცისტური დემაგოგიის სამსახურში (ტრუდე რიჰტერი, ი. იპოლიტი, ვ. გურვიჩი და სხვ.). ლიტერატურათმცოდნეობაში შეიქმნა ტრადიცია, რომლის ძალით ბევრი მკვლევარი დღესაც ორიოდ ცნობილი, ტრადიციული ფრაზით ახასიათებს ან დუმილით უვლის გვერდს მწერლის მოღვაწეობის ამ პერიოდს.

ამ გარემოებამ ჩვენს წინაშე დასვა საკვებით ბუნებრივი კითხვა ჰანს ფალადის ნაცისტურ გერმანიაში ცხოვრებისა და მოღვაწეობის, მისი ნაცისტურ რეჟიმთან დამოკიდებულების შესახებ. აღმოჩნდა, რომ მწერლის დამოკიდებულება ფაშისტებთან თავიდანვე გარკვეული იყო: ის ორგანულად ვერ იტანდა მათ და აღშფოთებული იყო ჰიტლერის ბრუტალური დიქტატურით. კიდევ მეტი: მან იმ დროისათვის მეტად სარისკო და გაბედული განცხადებაც კი გააკეთა პრესაში ფაშისტური რეჟიმის მოსპობის აუცილებლობის შესახებ. აქ, ფაშისტებისადმი ანტიპათიაში, მათდამი ზიზღში მეტად თანმიმდევრული და ურყევი პოზიცია ეკავა თურმე მწერალს და ბოლომდე შეინარჩუნა ეს განწყობილება. ამან გვიკარნახა სხვა კუთხით გაგვეანალიზებინა მწერლის ლიტერატურული პროდუქცია, რომელიც 1934—1944 წლებშია შექმნილი (მხედველობაში გვაქვს ამ პერიოდში დაწერილი ე. წ. „სუსტი“ რომანები). გარკვეული მიზეზების გამო, აქ განვიხილავთ ფალადის მხოლოდ ორ რომანს: „ერთ დროს ჩვენც გვყავდა ბავშვი“ და „ზღაპარი ქალაქელ მწერალზე, რომელიც სოფელში გაფრინდა“.

ქვემოთ შევეცდებით ვაჩვენოთ, თუ რა გარეშე ფაქტორებმა განაპირობებ მწერლის შემოქმედებითი კრიზისი იმ დროს, როდესაც მისი მსოფლმხედველობრივი კრედო, ბიურგერულ-ჰუმანისტური იდეალი უცვლელი იყო¹ და რა მიმართებაშია ამდროინდელი ჰანს ფალადა ჟან პოლ რიჰტერთან, ერნსტ თეოდორ ამადეუს ჰოფმანთან, ვილჰელმ რააბესა და ფრანც კაფკასთან².

1934 წლიდან ჰანს ფალადა იტულებულია წავიდეს ე. წ. „შინაგან ემიგრაციაში“³. ამ პერიოდში ის ქმნის მთელი „შინაგანი ემიგრაციის“ ლიტერატურის-

1 ეს ისე კი არ უნდა გავიგოთ, თითქოს მწერლის მსოფლმხედველობრივი ევოლუცია მისი მხატვრული მეთოდისაგან დამოუკიდებლად, მისგან იზოლირებულად წარიმართა. მხედველობაში გვაქვს ის ფაქტი, რომ ჰანს ფალადის მსოფლმხედველობრივი მრწამსი (რა თქმა უნდა, წვრილბუთჩუაზიული, შეზღუდული და არა პროლეტარულ-რევოლუციური), მისი ნაწარმოებების ბიურგერულ-ჰუმანისტური პათოსი უფრო თანმიმდევრული და მყარი აღმოჩნდა, ვიდრე მისივე ასახვის რეალისტური მეთოდი, რომელიც ბევრჯერ გაიბზარა და დაზარალდა.

2 განსახილველი ნაწარმოებების სპეციფიკურმა ნიშნებმა განსაზღვრეს დასახელებულ მწერლებთან ჰანს ფალადის მიმართების საკითხის დასმა და შესწავლაც.

3 ნაციზმის წლებში გერმანიაში იყვნენ მწერლები, რომლებმაც არ მიიღეს ფაშისტური დიქტატურა, არ მოექცნენ ნაცისტური უნიფიკაციის გავლენის ქვეშ, განუდგნენ მას და უარი თქვეს თავიანთი შემოქმედება ჩაეყენებინათ ნაციონალ-სოციალისტური პროპაგანდის სამსახურში. მათ პირობითად შეარქვეს „შინაგანი ემიგრანტები“, ხოლო მათმა ლიტერატურამ მიიღო „შინაგანი ემიგრაციის ლიტერატურის“ სახელწოდება. დაწვრილებით იხ.: И. М. Фрадкин. Голоса другой Германии, в кн.: «Литература антифашистского Сопротивления в странах Европы 1939—1945». Изд. «Наука», Москва, 1972, стр. 497—542.

სათვის ტიპიურ ნაწარმოებებს. მართალია, მისთვის უცხო იყო რევოლუციური შეხედულებანი, მაგრამ ჰიტლერულ გერმანიაში ის არ მიმხრობია არც ერთ რეაქციულ დაჯგუფებას და წერდა ნაცისტური პროპაგანდისათვის უცხო პუბლიცისტიკურ, დემოკრატიული პათოსით გამსჭვალულ ნაწარმოებებს.

მძიმე იყო ჰანს ფალადას ცხოვრება ნაცისტურ გერმანიაში. ის თანდათან გრძნობდა, თუ საით მიდიოდა ჰიტლერული გერმანია, საითკენ მიჰყავდა გერმანელი ხალხი ჰიტლერს: 1935 წლის 16 მარტს ჰიტლერმა შემოიღო საყოველთაო-სავალდებულო სამხედრო სამსახურის კანონი; ერთი წლის შემდეგ ოკუპირებულ იქნა რურის ოლქი; 1936 წლის ზაფხულში მოეწყო ინტერვენცია ესპანეთში; შემოდგომაზე შეიქმნა სამთა კავშირი: ბერლინი-რომი-ტოკიოს „ღერძი“. „გერინგმა წამოაყენა ლოზუნგი: „ზარბაზნები კარაქის ნაცვლად“ და ამის საფუძველზე მიღებულ იქნა ოთხწლიანი გეგმა. 1937 წლის ნოემბერში ნაცისტების მმართველმა წრეებმა გადაწყვიტეს დაეპყროთ ავსტრია და ჩეხოსლოვაკია. გამართლდა გერმანიის კომუნისტური პარტიის წინასწარმეტყველება იმის შესახებ, რომ ჰიტლერის მოსვლა ხელისუფლების სათავეში ნიშნავდა ომს. ყოველივე ამის ცოცხალი მოწმე იყო ფალადა და მძიმედ განიცდიდა ფაშისტების საბედისწერო ნაბიჯებს. გარდა ამისა, ნაცისტების „კულტურულმა პოლიტიკამ“ სრულიად ახალი პრობლემები დასვა მწერლის წინაშე.

ფალადა, როგორც პენ-კლუბის წევრი (PEN — პოეტების, დრამატურგების, კრიტიკოსების, რედაქტორებისა და რომანისტების საერთაშორისო ასოციაცია), მექანიკურად ჩარიცხეს ახლად დაარსებულ „გერმანელ მწერალთა საიმპერიო კავშირში“. 1934 წლის 11 ივლისს მას აცნობეს, რომ ის, როგორც ამ კავშირისა და ასევე მწერალთა საიმპერიო პალატის წევრი, ვალდებულია ხელი მოჰკიდოს სამწერლო მოღვაწეობას და გამოეხმას ფაშისტების „კულტურულ პოლიტიკას“. ფალადამ საწევრო კი გადაიხადა, მაგრამ სხვა რამისათვის თავი არ შეუწუხებია.

1935 წლის 14 იანვარს ფალადამ წერილი გაუგზავნა თავის გამომცემელსა და მფარველს ერნსტ როვოლტს, რომელშიც ეკითხებოდა მას, ხომ არ გასულიყო მწერალთა საიმპერიო კავშირიდან. აი, რა უპასუხა როვოლტმა: „ჯერჯერობით მე არ გავიდოდი კავშირიდან. ეს ყველას თვალში ეცემა და ასეთი რამ დღეს არ უნდა გააკეთოს კაცმა“. ([1], 620). წრე მის გარშემო სულ უფრო იკვრებოდა, ღრუბლიან ცაზე ავისმომასწავებელი ჭექა-ქუხილის ნიშნები სულ უფრო ხშირდებოდა და მწერალი ატყობდა, რომ მისი მტრები ემზადებოდნენ აშკარა ბრძოლისათვის. და აი, 1935 წლის 12 სექტემბერს მან მიიღო მწერალთა საიმპერიო პალატის ოფიციალური ცნობა, რომლის თანახმად ის ცხადდებოდა „არასასურველ“ პიროვნებად და ეკრძალებოდა უცხოეთში საკუთარი წიგნების როგორც გაგზავნა, ისე ხელშეკრულებების გაფორმება მათს თარგმანებზე ([1], 632).

ჰანს ფალადა ეკუთვნოდა პროფესიონალ მწერალთა იმ კატეგორიას, რომლებიც „ცხოვრობენ იმისათვის, რათა წერონ, ხოლო წერენ იმისათვის, რათა იცხოვრონ“ და იმედოვნებენ, რომ „წერით უზრუნველყოფენ საკუთარ არსებობას“ ([1], 632). მწერალთა საიმპერიო პალატის ეს უსირცხვილო განაჩენი კი ხელ-ფეხს უკრავდა მწერალს და მის დარჩენას ნაცისტურ გერმანიაში შეუძლებელს ხდიდა. თავისი ცხოვრების ამ კრიტიკულ მომენტში ფალადა სე-



როიზულად ფიქრობს დატოვოს გერმანია, მაგრამ ვერ ელევა ბარბაროსებს და საღიზმის ბუდედ ქცეულ სამშობლოს, ღრმად სწამს, რომ სხვაგან ვერსად დედამიწის ზურგზე ვერ შეძლებს ვერც ცხოვრებას და ვერც წერას, თანაც სჯერა, რომ ჰიტლერულ რეჟიმს მალე მოედება ბოლო.

შექმნილმა ვითარებამ არა ერთხელ აიძულა ფალადა წასულიყო კომპრომისზე ნაციტური ცენზურის წინაშე. ამის ერთ-ერთ მაგალითად გამოდგება რომანი „ერთ დროს ჩვენც გვყავდა ბავშვი“.

„ერთ დროს ჩვენც გვყავდა ბავშვი“*. ეს რომანი ჰქმნის ერთგვარ გარდამავალ საფეხურს ფალადას შემოქმედებაში. მასში საკმაოდ რელიეფურად აირეკლა თავისებური კრიზისი მწერლის მხატვრული მეთოდის სფეროში. ნაციტური გერმანიის შიგნით შექმნილი ვითარება არ იძლეოდა თავისუფალი შემოქმედებითი მოღვაწეობის საშუალებას. ამიტომ ფაშისტური რეჟიმის მიმართ ოპოზიციურად განწყობილი მწერალი იძულებული იყო თავისი ნაწარმოებებისათვის დამახასიათებელი სოციალური კრიტიციზმი შეეცვალა გროტესკით, მიემართა სიმბოლოებისა და ფანტასტიკური, ნაკლებ სარწმუნო მოვლენებისა და სიტუაციების დახატვისათვის. ამან გააღარბა მწერლის ენა, მისი რეალიზმი გაიბზარა და მას დაეკარგა ადრინდელი პეწი. თუ მანამდე დაწერილ რეალისტურ რომანებში: „გლეხები, ბობოლეები და ბომბები“, „პატარა კაცო, ეხლა რა ვქნათ?“ და „ვისაც კი ერთხელ უგემნია პატიმრის ულუფა“. ასე თუ ისე გამოიკვეთა ავტორის იდეური ჩანაფიქრი, რომანში „ერთ დროს ჩვენც გვყავდა ბავშვი“, არც ისე ადვილია გაგება იმისა, თუ რა ქვეტექსტი იმალება მასში აღწერილი ჭრელი, დაბურდული და დახლართული სიტუაციებისა და მოვლენების უკან. ამან განაპირობა ძირითადად ის ფაქტი, რომ რომანზე და მის ავტორზე გამოითქვა განსხვავებული, ზოგჯერ ურთიერთსაწინააღმდეგო შეხედულებები. პრესაში გამოჩნდა რეცენზიები მრავლისმეტყველი და ხატოვანი სათაურებით: „ჰანს ფალადას მეტამორფოზა“, [2], „გაბატონებულ იდეოლოგიას ნაზიარევი ფალადა“ [3], „მთხრობელი ფალადა“ [4], „ცუდი და კარგი სიძულვილის შესახებ“ [5] და სხვ. ზოგიერთმა მკვლევარმა საბოლოოდ ჩაიქნია ხელი მწერალზე და დაასკვნა, რომ მან უკვე ზურგი შეაქცია ჰუმანისტურ ლიტერატურას და ჩადგა ფაშისტური დემაგოგიის სამსახურში. რა თქმა უნდა, ეს იყო ნაჩქარევი დასკვნა და ვერ ასახავდა საქმის ნამდვილ არსს.

ჰანს ფალადას მიერ მოცემულ პერიოდში დაწერილი ნაწარმოებების ანალიზმა, ნაციტურ გერმანიაში მისი ცხოვრებისა და შემოქმედების ამსახველი მასალების შესწავლამ გვიჩვენა, რომ შეხედულებები „ფალადას მეტამორფოზის“, მის მიერ „გაბატონებული იდეოლოგიის აღიარების“ შესახებ მოკლებულია ყოველგვარ საფუძველს. ქვემოთ შევეცდებით დავასაბუთოთ ეს თვალსაზრისი.

ჰანს ფალადა ორგანულად ვერ იტანდა ფაშისტურ რეჟიმს და აშკარად მტრობდა მას. მწერლის ასეთ დამოკიდებულებას ნაციტებისადმი განხიზვეს ბევ-

* ვსარგებლობთ რომანის პირველი გამოცემით, რომელიც დღემდე, რამდენადაც ეს ჩვენთვისაა ცნობილი, ერთადერთი უნდა იყოს: Hans Fallada, Wir hatten mal ein Kind. Eine Geschichte und Geschichten. Berlin, Rowohlt, 1931..

რი ლიტერატურისმცოდნე, მათ შორის ა. გესლერი [6], ჰ. შიულერი [7], ბ. სუჩკოვი [8], ლ. კაუფმანი [9] და სხვები. მრავალი მავალითი მოჰყავს იურგენ მანთაის [10]: მწერალი თურმე გამოდიოდა ხალხთა საკრებულოებში და ამკარად გამოსთქვამდა თავის ზიზღს ნაციტური რეჟიმისადმი, რის გამოც არაერთხელ ჩაუგდია თავი საფრთხეში. ჩვენს ხელთაა ერთი მეტად მნიშვნელოვანი დოკუმენტი ([11], 222), რომელიც ჯერ კიდევ 1936 წელსაა გამოქვეყნებული. მას, რატომღაც, არ იმოწმებს ფალადას არც ერთი მკვლევარი თუ კომენტატორი. ესაა ერთადერთი ოფიციალური დოკუმენტი, რომელიც პირდაპირ მიუთითებს მწერლის მაღალ მოქალაქეობრივ შეგნებულობასა და თავდადებაზე, მის მწერლურ გაბედულობასა და ადამიანურ ვაჟკაცობაზე.

ამერიკელ კრიტიკოსსა და ჟურნალისტ ანჰელ ფლორესს შეუდგენია სამკითხვიანი ანკეტა და დაუგზავნია ის ამერიკელი და ევროპელი მწერლებსა და საზოგადო მოღვაწეებისათვის. პასუხებიც მიუღია. გამოკითხვის შედეგები გამოქვეყნებულია ჟურნალ New Masses-ში. «Интернациональная литература»-ს რედაქციას უთარგმნია და კომენტარები დაურთავს ანკეტის კითხვებზე მიღებული პასუხებისათვის. აქ მოყვანილია ბრუნო ფრანკის, ჯეიმს ბრენჩ კებელის, ჰანს ფალადას, ანდრეას ლაცკოს და რობერტ ნათანის პასუხები. ანკეტის შინაარსი ასეთი ყოფილა:

1. „შეგიძლიათ თუ არა თქვენ, როგორც ადამიანმა, თქვენს საკუთარ ქვეყანაში ამჟამად არსებული ვითარება ჩათვალოთ ნორმალურად? (ასატანად?).“
2. და შეგიძლიათ, თუ არ შეგიძლიათ როგორც მხატვარმა, უგულვებელ-პყობთ ეს ვითარება?
3. თუ არ შეგიძლიათ, მაშინ რამდენიმე სიტყვით განსაზღვრეთ თქვენი დამოკიდებულება ხელოვნების არსებულ პირობებთან“.

ჟურნალ «Интернациональная литература»-ს რედაქცია ასეთ კომენტარს უკეთებს ანკეტის კითხვებზე გაცემულ პასუხებს: „უ მრავლესობა იმათაგან, ვინც პასუხი გასცა ამ კითხვებზე, ვერ გასცდა ჩვეულ კონსტატაციას. პოზიტურ ნაწილში მწერლებმა ბრუნო ფრანკმა და რობერტ ნათანმა ცხარეობა დასთან ბრძოლის აბსტრაქტული გზა აირჩიეს.“

ეს წესიერი, მოაზროვნე ადამიანები ბნელეთში დაეხეტებიან და არ შეუძლიათ ან არ სურთ აღიარონ, რომ ამჟამინდელი ვითარება მათ ქვეყანაში აუტანელია, ვინაიდან გაბატონებული კაპიტალისტური წყობა თვითონაა მანკიერი, დანაშაულებრივი და მიმართულია ადამიანის წინააღმდეგ, მისი თავისუფლების, ღირსების წინააღმდეგ.

მხოლოდ ჰანს ფალადა, ის მწერალი, რომელმაც თავის დროზე არ დატოვა გერმანია, რომელიც იქცა რასისტული მხეცობისა და გონების უსასაუკუნეობრივი უბადრუკობის ბუდედ, პასუხობს სხვაგვარად; მას ეყო ვაჟკაცობა გარკვევით და მკაცრად ეპასუხა ანკეტის სამივე კითხვაზე:

არა! — წამოიძახა ფალადამ.

არა! — თქვა მან.

ქვეყნის შიგნით არსებული მდგომარეობა აუტანელია. მას



ვერ ურიგდება მწერალი. ხოლო შემდეგ? „შევცვალთ ის!“ — ფალადა. შევცვალთ, მამასადამე, მოვსპოთ ფაშისტური რეჟიმი“.

აქ კომენტარები არაა საჭირო: მწერალი მოუწოდებს ფაშისტების დამხობისაკენ, მაგრამ რა გზით, როგორ შეიძლება ამ მიზნის განხორციელება, ეს არ იცის. სწორედ ამაში მდგომარეობს მისი ტრაგედიის არსი. მკაცრი ნაციტური ცენზურა არ აძლევს მას საშუალებას თავის ნაწარმოებებში აშკარად და პირდაპირ ასახოს თავისი დამოკიდებულება არსებული წყობილებისადმი. ამიტომ ის ცდილობს შექმნას ნაწარმოებები, რომლებშიც თავისებური სიმბოლოებითა და ე. წ. „აბრევიატურებით“ სურს დაკვირვებულ მკითხველს უჩვენოს თავისი ოპოზიციური განწყობილება ფაშისტური რეჟიმის მიმართ. ამ შემთხვევაში ნაწარმოების შინაარსი ღარიბდება; ასახვის რეალისტურ მეთოდს დაჰკრავს მელიოდრამატიზმის ნიშნები, რის გამოც სიტუაციები და პერსონაჟები ხშირად ხელოვნურობითა და სქემატურობით ხასიათდებიან, ირღვევა ლოგიკური კავშირი მოვლენათა და სიტუაციათა შორის, ხოლო სოციალური ფაქტორები თითქმის უგულვებელყოფილია და არ მონაწილეობენ გმირის ბედი-იღბალში. ასახვის რეალისტური მეთოდი დაზარალდა, მაგრამ მწერლის მსოფლმხედველობრივი პოზიცია არ შეცვლილა, მისი ჰუმანისტური იდეალი იგივე დარჩა. საერთოდ ჰანს ფალადს მიერ ნაციტურ გერმანიაში დაწერილ ნაწარმოებთა მნიშვნელობას განსაზღვრავს არა იმდენად მათი მეტად გაღარიბებული და ვიწრო შინაარსი, არამედ ის, რომ მათში საგრძნობლად გამოვლინდა მწერლის ოპოზიციური მამინდელ გერმანიაში არსებული საზოგადოებრივი წყობილებისადმი ([12], 3).

ჯერ კიდევ „ვისაც კი ერთხელ უგემნია პატიმრის ულუფა“ [13] არ ჰქონდა დასრულებული, როდესაც ფალადამ რომანზე „ერთ დროს ჩვენც გვყავდა ბავშვი“ დაიწყო მუშაობა და სულ რაღაც 23 დღეში დაამთავრა. 1934 წლის ივნისში კი რომანი ნაწილ-ნაწილ დაიბეჭდა ჟურნალ Berliner Illustrierte-ში, ხოლო წლის ბოლოსათვის როვოლტის გამომცემლობამ გამოსცა ის საგრძნობლად შეკვეცილი სახით.

მწერალმა რომანს წაუმძღვარა წინასიტყვაობა. მასში ის ამტკიცებს, რომ თავის „სულიერ მამებს: ჟან პოლსა და ვილჰელმ რააბეს“ დაესესხა ბევრ რამეს. „ასე მგონია, თითქოს პირველი რომანი დამეწეროს“, ამბობს მწერალი ([10], 107). „ეს გაცილებით უკეთესი წიგნია ჩემს მიერ დაწერილ ყველა დანარჩენთან შედარებით... ეს ნამდვილად კარგი წიგნი გამოვიდა, მე უზომოდ კმაყოფილი ვარ“ ამ რომანით, — წერდა ის თავის დას მარგარეტეს 1934 წლის 6 მარტს ([10], 107). ეს აზრი არაერთხელ გაუმეორებია შემდეგშიც.

ბუნებრივად ისმის კითხვა: რა აქვს მხედველობაში ავტორს, როდესაც ასეთ მაღალ შეფასებას აძლევს რომანს, რომელიც ლიტერატურულმა კრიტიკამ საერთოდ უარყო და მწერალი დადანაშაულა იმაში, რომ მან საკმაოდ ძლიერი მეტამორფოზა განიცადა და უკვე ეზიარა გაბატონებულ ფაშისტურ იდეოლოგიას? ს. დინამოვი, ტრუდე რიპტერი, ვ. გურვიჩი [14], ტ. სილმანი [15] და სხვები დაბეჯითებით აცხადებდნენ, რომ ჰანს ფალადამ საბოლოოდ უღალატა „პატარა კაცს“ და ჩაერთო Blut und Boden-ის ლიტერატურაში, რომ მწერალს ამ რომანით სურდა ფაშისტების გული მოეგო, მაგრამ ვერ გამოუვიდა ([6], 75) და ა. შ.

გებელსის პროპაგანდამ უარყო რომანი. ფაშისტური ოფიციალური ტერატურის ერთ-ერთმა მედროშემ ჰელმუტ ლანგენბუხერმა დაჰგმო რომანი და მისი ავტორიც; „ამ წიგნში არაა ის, რაც ჩვენ ამჟამად გვჭირდება, — წერდა ჰ. ლანგენბუხერი. — არაა რწმენა ჩვენს ძალებში, არ არის ჩვენი მეთოდების აღიარება... წიგნში არაა იმედი, არ არის ნდობა, ოღნავი მინიშნებაც კი არაა არსად რაიმე პერსპექტივაზე...“ [16]. დიას, ასეა ეს. ლანგენბუხერის ბრალდება სავსებით სამართლიანია: წიგნში ნამდვილად არ არის რწმენა იმ უხეში ძალებისადმი, რომელთაც ასე განადიდებდა ფაშისტური პროპაგანდა, მასში არ არის არც ნაცისტების მეთოდების აღიარება, არც იმედი, არც ნდობა, არც რაიმე პერსპექტივა. ჰანს ფალადამ თავისი „ძლიერი მამაკაცის“ — იოჰანეს გენჩოვის მხატვრული სახის შექმნით გააშვილა მაშინდელი გერმანიის მმართველი ვაჟბატონების ნამდვილი ბუნება, მათი უხეშობა, პატივმოყვარეობა, ეგოიზმი და სადიზმი.

იოჰანეს გენჩოვის ხასიათის ცალკეული ნიშნების ახსნა გვარ-ტომობრივი ნუსხის მოშველიებით მწერლის მიერ ყუბადადებული რასიული თეორიის აღიარებას კი არ ნიშნავს, როგორც ამის დამტკიცებას ცდილობს ტრუდე რიჰტერი [2], არამედ მან ამით დასაბუთა, რომ უხეშობა და პატივმოყვარეობა, შეზღუდული ეგოიზმი და სადიზმი უფსკრულისაკენ მიაქანებს ადამიანებს, დაღუპვისა და გადაშენების საშიშროების წინაშე აყენებს მათ. ჰანს ფალადს დახსიათებით, იოჰანეს გენჩოვი, თავისი წინაპრების მსგავსად, ნამდვილი კაცთმოძულე წარმართი, ლოთი, პირატი, ბრაკონიერი და მრუშია. გენჩოვის უკიდურეს ინდივიდუალიზმს ღრმად აქვს ფესვები გადგმული ნაციონალ-სოციალისტურ იდეოლოგიაში, რომლის ხერხემალს „სისხლისა“ და „რასის“ ფიქციები წარმოადგენენ. მწერალს არ შეეძლო პირდაპირ ეჩვენებინა ეს, მაგრამ მან ის მაინც მოახერხა, რომ შექმნა ქერათმიანი ბესტიის ტიპური მხატვრული სახე და დამაჯერებლად დასაბუთა მისი დაღუპვის გარდუვალობა. უკეთ რომ ვთქვათ, გენჩოვების ოჯახის დაღუპვის ჩვენებით მწერალი მიგვანიშნებს მთელი ბიურგერული კლასის გარდუვალ დაღუპვაზე და, რაც მთავარია, რეაქციული რასიული თეორიის უნიადაგობაზე.

რომანით „ერთ ღროს ჩვენც გვყავდა ბავშვი“ საგრძნობლად შეირყა ფალადის რეალისტური მეთოდის საფუძვლები: აქ მწერალი ისწრაფვის ათასგვარი წვრილმანების სრული, დეტალური აღწერისაკენ. თხრობას ამძიმებს დაუსრულებელი ჩანამატები. რეალისტური, ნამდვილი ამბების გვერდით ვხვდებით ძნელად დასაჯერებელ ფანტასტიკურ სიტუაციებს. ყოველივე ამაში ნაწევრდება, იშლება, ბუნდოვანი ხდება ავტორის ჩანაფიქრი, ფერმკრთალდება გერმანული სინამდვილის ტიპური, დამახასიათებელი ნიშნები. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, რომანის ფინალური სცენა მაინც გვაძლევს საშუალებას, ავხსნათ ნაწარმოების ნამდვილი დედააზრი. ეს უკანასკნელი ავტორმა ჩააქსოვა იმ სკივრის ისტორიაში, რომელიც კაპიტან დიულმანს (იოჰანეს გენჩოვის ბაბუას, მისი დედის — ჰედვიგის მამას) ეკუთვნოდა. ამ სკივრში ფაქტიურად არაფერი იყო ფასეული, მაგრამ თვითონ დიულმანი ისეთი მონდომებით მალავდა მის „საიდუმლოებას“, რომ იქმნებოდა შთაბეჭდილება, თითქოს იქ ძვირფასი განძეულობა ინახებოდა.

გენჩოვების გვარის უკანასკნელი მოჰიკანი იოჰანესი რომანის ფინალში



რჩება მარტოდმარტო, ყველასგან მიტოვებული, იმედდაკარგული, მინათგანდევნილი და ცარიელებული. ოდესღაც უკიდურესი ინდივიდუალისტი და ეგოისტური, ავტორიტარული პატივმოყვარე, გულზეიანი და კაცთმოძულე იოჰანესი გართულია იდუმალებით მოცული სკივრის, ამ უკანასკნელი იმედის ჩხრეკით, მაგრამ მასში ვერაფერს იპოვის სანუგეშოს, გარდა უწესრიგობისა და ბავშვის უხმარი პერანგისა. სკივრში არეულ-დარეულია ნივთები ისე, როგორც თვით იოჰანეს გენჩოვის საქმეები, მასში არაფერი აღმოჩნდა ფასეული, რაიმე იმედის მომცემი ისე, როგორც თვით იოჰანესის ცხოვრებაა უპერსპექტივო. ამით ჰანს ფალადამ სიმბოლურად გააშიშვლა ფაშისტური სოციალური დემაგოგია, უჩვენა მისი უნიადაგობა, ანტიჰუმანურობა, უარყო უხემ ძალადობაზე დამყარებული მართვის ნაციისტური მეთოდები და რომანის რამდენიმე მკვეთრ სცენაში ერთი ბიუტგერული ოჯახის მსხვერვის, მისი დაშლის მაგალითზე მიუთითა მთელი ამ კლასის გარდაუვალ დაღუპვაზე. ეს შესაძლებელი ვახდა მხოლოდ სატირულ-იუმორისტული სტილის მომარჯვებით. ამ შემთხვევაში ფალადას სულიერი მამობა გაუწიეს ჟან პოლმა და ვილჰელმ რააბემ, მათ მიერ პოლიტიკური ცხოვრებისაგან განზე დგომა, მათი მისწრაფება მშვიდი, განმარტოებული ცხოვრებისაკენ, იმ პერიოდში ზომაზე მეტად იზიდავდა მწერალს.

ცნობილია, რომ ჟან პოლ რიჰტერი თავისი შემოქმედების ადრეულ პერიოდში წერდა ანტიფეოდალურ და ანტიფლისტერულ სატირულ ნაწარმოებებს, სადაც ეს პათოსი იფანტებოდა გაჭიანურებული თხრობის მანერაში. რიჰტერი იმ პერიოდში წერდა სატირას ძველ გერმანიაზე და გულისხმობდა მის თანამედროვე სოციალურ ვითარებას, ოღონდ ჯერ კიდევ ძველი გერმანული პედანტიზმის გავლენის ქვეშ იმყოფებოდა: თავის ნაწერებში ისწრაფოდა დეტალების აღწერის ისეთი სისრულისაკენ, ისე ამძიმებდა ყოველ ეპიზოდს დაუსრულებელი ჩანამატებით, რომ ფაქტების ამ გროვაში ხშირად იკარგებოდა თვით ავტორის ჩანაფიქრი, მისი იუმორის სიხალასე და ზოგჯერ გერმანული სინამდვილის ტიპიური ნიშნებიც კი ([17], 82). ყველაფერი ეს შეიძლება ითქვას ფალადანზე და მის რომანზე „ერთ დროს ჩვენც გვყავდა ბავშვი“. ამ ნაწარმოებში ფალადა ჟან პოლის ეპიგონად გვევლინება, ოღონდ ესაა, რომ მათ შორის დგას ვილჰელმ რააბე. ამ შემთხვევაში შეიძლება ვილაპარაკოთ ჟან პოლის გავლენაზე რააბეს გავლით, მისი მეშვეობით. ეს იმიტომ, რომ ამ უკანასკნელთან მეტი საერთო აქვს ფალადას, ვიდრე ჟან პოლთან. ეს აქვს მხედველობაში ო. მელენოვს, როდესაც რააბეს ტრადიციის გაგრძელებაზე ლაპარაკობს ლ. ფრანკის, ჰ. ფალადას და ემ. ველკის ზოგიერთ წიგნში ([18], 143).

ბევრი რამით ენათესავება ფალადა რააბეს: უწინარეს ყოვლისა, მათ საერთო აქვთ სიყვარული პატარა ადამიანებისადმი. როგორც ფალადას, ისე რააბეს სოციალ-პოლიტიკური შეხედულებანი მწვავე წინააღმდეგობათა შემცველია, მაგრამ მათი შემოქმედების ძირითად განმსაზღვრელ ტენდენციად დარჩა დემოკრატიულ-ჰუმანისტური პათოსი. უბრალო ადამიანთა ინტერესების დაცვის მიზნით, ორივე, — როგორც რააბე, ისე ფალადა, — აკრიტიკებს ბურჟუაზიულ, კერძო საკუთრებაზე დაფუძნებულ საზოგადოებას და უჩვენებს, თუ როგორ ამახინჯებს ადამიანებს სწრაფვა გამდიდრების, ფუფუნებისა და ძალაუფლებისაკენ. რააბეს მსგავსად, ფალადამაც კაპიტალისტური საზოგადოების მგლურ კანონებს დაუპირისპირა საკუთარი ჰუმანისტური იდეალი: გზა

უკეთესი მომავლისაკენ ფალადასათვის, როგორც რააბესთვისაც, მასევე ბრძოლისაკენ ლიტერატურული ბრძოლა კი არ არის, არამედ ესაა ხალხიდან გამოსული ადამიანის სულიერ სამყაროში ზნეობრივ ძალთა განვითარების უტოპიური გზა. სწორედ ამით აიხსნება ის ფაქტი, რომ ისინი ცდილობენ გერმანული სინამდვილის სოციალური კონტრასტები გადაიყვანონ მორალურ პლანში და მხოლოდ კერძო პირის ცხოვრების სფეროთი შემოიფარგლონ. მათი აზრით, ჰუმანური საწყისები, — სიყვითლე, და სიყვარული, ძლევენ ყოველგვარ დაბრკოლებას, ბოლოს მოუღებენ თანამედროვე ცხოვრების უსამართლობებს.

აქ უნდა გავითვალისწინოთ ისიც, რომ რააბესა და ფალადას ერთმანეთს შორებს კაპიტალისტური განვითარების მთელი საუკუნე, „რომლის დროსაც ადამიანური წესიერების კოდექსი შეიცვალა მგლური კანონებით და ბიურგერული ჰუმანურობა განიღვინა თავისი უკანასკნელი საიდუმლო ადგილსამყოფელიდან“ [19]. თუ რააბემ „პატარა კაცის“ დაცემის დაწყება ასახა ოსტატურად, ფალადამ სეისმოგრაფის სიზუსტით აღრიცხა მისი სიკვდილისწინა გაბრძოლება. თუ რააბეს გმირებს ჯერ კიდევ შეეძლოთ ებრძოლათ ჰუმანიზმის დასაცავად, ფალადას გმირები ებლაუჭებიან თავიანთ სავალალო ილუზიებს. ჰანს ფალადას სურვილი — „პატარა კაცს“ გაეძლო უკეთური და მოუწყობელი სამყაროს ანტიჰუმანური კანონებისათვის და — სულ ცოტა — საკუთარი ღირსების გრძნობა მაინც შეენარჩუნებინა, ისევე განუხორციელებელი აღმოჩნდა მე-20 საუკუნის პირველი ნახევრის გერმანიაში, როგორც რააბეს ოცნება ჰუმანურობის აღზევებისა — მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში. ამ საფუძველზე აღმოცენდა ორთავეს სექსტიციზმი, რაც ხელისუფლების სათავეში ფაშისტების მოსვლამ კიდევ უფრო გააძლიერა ფალადაში. აი, აქ, ბრუტალური დიქტატურის პირობებში, ფალადა შეეცადა მიემართა სატირისა და იუმორისათვის, რათა ამით თავის ნაწარმოებებში შეერბილებინა სოციალური წინააღმდეგობანი და კონტრასტები, რადგან მას „არ ჰქონდა საშუალება აშკარად გამოეხატა თავისი დამოკიდებულება ფაშიზმისადმი“ ([8], 201). ამ შემთხვევაში მხოლოდ სატირასა და იუმორს დაესესხა ფალადა თავის დიდ წინამორბედს, რაც აშკარად ჩანს რომანშიც „ერთ დროს ჩვენც გვყავდა ბავშვი“.

არ არიან სწორი ტრუდე რიპტერი, ვ. გურვიჩი, თ. სილმანი, ს. დინამოვი და სხვები, როდესაც ნაწილობრივ ან მთლიანად უგულვებელყოფენ ჟან პოლისა და ვილჰელმ რააბეს გავლენას ფალადაზე და მას ამ რომანით („ერთ დროს ჩვენც გვყავდა ბავშვი“) თითქმის ფაშიზმის აპოლოგეტად აცხადებენ. ჰანს ფალადა მუდამ ზიზლით უყურებდა ნაციტურ სინამდვილეს, უარყოფდა მას და, დევნის მანით შეპყრობილი, იძულებული ხდებოდა დროებით უარი ეთქვა ასახვის რეალისტურ მეთოდზე. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა რომანი „ზლაპარი ქალაქელ მწერალზე, რომელიც სოფელში გაფრინდა“.

ჰანს ფალადას იმ ნაწარმოებებს შორის, რომლებიც მან „შინაგანი ემიგრაციის“ პერიოდში შექმნა (რომანების: „მგელი მგლებს შორის“ და „რკინის გუსტავის“ გამოკლებით [20]), განსაკუთრებული ადგილი უნდა მიეკუთვნოს „ზლაპარს ქალაქელ მწერალზე“. ესაა ზლაპარი, რომელშიც მიმზიდველად აისახა ბრძოლა ბნელ ძალებსა და კეთილ საწყისს შორის. ამ შემთხვევაში ფალადა, როგორც ამაზე თავად მიუთითებს რომანის წინასიტყვაობაში, ერნსტ თეოდორ ამადეუს ჰოფმანის აჩრდილს ამოეფარა [21].



რომანის ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟი გუნთრამი დილიდან საღამომდე გართულია ქალაქის მუნიციპალიტეტის წევრის ასიოს სხვადასხვა საბუთის გადაწერით. იმავე ოთახში ზის მოხუცი მწერალი ბუბო. გარეთ კი ზეიმობს ლაღი და თავისუფალი ბუნება — ისმის ფრინველთა გალობა. გუნთრამი და ბუბო ყოველდღე პურის ნამცეცებს უყრიან ჩიტებს. ისინიც მიეჩვივნენ ადამიანებს და ზოგჯერ ღია ფანჯარაში შემოფრინდებიან ხოლმე.

გუნთრამს (შპატსაც ეძახიან მას) უძძიმს ცხოვრება: მას არავინ ჰყავს ახლობელი და მშველელი. მას შეშურდება მოქალაქეობა, ლაღ ფრინველთა ბედი და ჩიტობას ინატრებს. მაგრამ მოხუცი ბუბო თურმე სულ სხვაგვარად უყურებს ყოველივე ამას: მას ყველაფერი სცოდნია გუნთრამის შესახებ. ახალგაზრდა მწერალს, თურმე, მდიდარი ბიძა ჰყოლია სოფელში, რომლის მამულის ერთადერთი კანონიერი მემკვიდრე გუნთრამი ყოფილა. ბუბო ურჩევს მას ეწვიოს ბიძას სოფელში, მაგრამ გუნთრამი ისეა დაკავებული საქმეებით, რომ ერთი წუთითაც არ შეუძლია გავიდეს კანცელარიიდან. მაშინ ბუბო შესთავაზებს მას, იქცეს ბელურად: ნამდვილი ბელურა კი მიიღებსო შენს სახეს და ზუსტად შეასრულებსო შენს მოვალეობას, — უთხრა მოხუცმა. გუნთრამს საყვედური უნდოდა ეთქვა ბუბოსათვის, მაგრამ ამ დროს საოცარი ცვლილება მოხდა მასში: „უცბად ნაცრისფერი კანცელარია ნამდვილ ფრინველთა გალიას დაემსგავსა, ქალღმერთს, საბუთებით სავსე ხის კარადები — გისოსებს, და ყვითელთვალემა მოხუც მწერალს ზუსტად ისეთი გამოხედვა ჰქონდა, როგორც უზარმაზარ ჭოტს“ ([21], 11).

(ეს სცენა გარეგნულად და მეტად შორეულად მოგვაგონებს ფრანც კაფკას „მეტამორფოზის“ იმ ადგილს, სადაც გრეგორ ზამზას ხოჭოდ გადაქცევა აღწერილი).

აღმოჩნდება, რომ ბუბო ჯადოქარია. ის რაღაც მაგიური ნიშნებით ოთახში შემოიყვანს ბელურას, რომელიც ჯდება გუნთრამის სკამზე, თანდათანობით იზრდება, მიიღებს გუნთრამის სახეს, ჰკიდებს ხელს საწერ-კალამს და იწყებს წერას (ამ შემთხვევაში ჩვენ საქმე გვაქვს მთელი რომანტიკული ლიტერატურისათვის დამახასიათებელ „ორეულის“ თემასთან).

განრისხებულ გუნთრამს სურდა თავს დასხმოდა თავის მეორე „მე“-ს, მაგრამ მოხუცმა მწერალმა საყელოში ჩაავლო ხელი და შეაჩერა. თვითონ მივიდა გუნთრამის „ორეულთან“, რომელიც წერდა, მოსწყვიტა თავზე ერთი ღერი თმა და უთხრა გუნთრამს: ხელში დაიჭირე ეს თმა, უსვი ორი თითი და ბელურად იქცევი, რის შემდეგაც შეიძლება ჩაფრინდე ბიძაშენის მამულშიო. შემდეგ ბუბომ ისიც ასწავლა გუნთრამს, თუ როგორ დაბრუნებოდა თავის ადამიანურ სახეს. ამისათვის, თურმე, საკმარისი ყოფილა მიწაზე დაეგდო ეს ჯადოსნური თმა და თავის ნამდვილ სახეს მიიღებდა კვლავ. გუნთრამის გარდაქმნა-გადაქცევა ბელურად იმისათვის ყოფილა საჭირო, რომ გაეგოთ მას და ბიძამისს ბევრი მტერი ჰყოლიათ, რომლებიც აჩრდილივით დასდევენ ყველგან.

ისე, როგორც ეს ტრადიციულ ზღაპარში ხდება ხოლმე, აქაც კეთილი და ბოროტი ძალები უპირისპირდებიან ერთმანეთს. პირველს განასახიერებენ გუნთრამი, ბუბო, გუნთრამის ბიძა, მონიკა (მიონჰენი) და მსახური კნაკი, ხოლო მეორეს — ასიო, ძუნწი ჰაბერგრავისი (ხალხური ცრურწმენითი მოჩვენება; ბავარიისა და გავრცელებული) და ქურდ-ბაცაცა კაჭკაჭი ცილი. ასიო ჰაბერგრავისი-

სა და ცილის დახმარებით ცდილობს ხელში ჩაიგდოს გუნთრამის სამეცნიერო მამული. ამ ბრძოლაში (ტრადიციული ზღაპრის მსგავსად) იმარჯვებს კეთილი საწყისი. თუმცა ასიო ახერხებს დროებით დაეპატრონოს მამულს, მაგრამ გუნთრამი ბუბოს დახმარებით იბრუნებს ყველაფერს, გააძევებს ჰაბერგრასს, ცილი ჭაში ვარდება და იხრჩობა, თავად კი ქორწინდება მონიკაზე. გუნთრამისთვის იწყება ახალი ცხოვრება და, რაც მთავარია, ის თავს და აღწევს ასიოს კანცელარიას. საინტერესოა ბუბოს სიტყვები, რომელსაც ეუბნება გუნთრამს რომანის ფინალში: „მე მევალებოდა დამებრუნებია შენთვის. შენი ადამიანური სახე და ის სამარადეამოდ მიუწვდომელი გამეხადა შავი (ბნელი) ჯადოქრობის ყოველგვარი თილისმისათვის...“ ([21], 208). გუნთრამისათვის ადამიანური სახის დაბრუნების ქვეშ უნდა ვიგულისხმოთ მისი განთავისუფლება — გამოყვანა გაუცხოებული მდგომარეობიდან და „ჩვეულებრივი“ ადამიანური ცხოვრების სფეროში შეყვანა (ამაშია ფალადას ჰუმანისტური იდეალის შეზღუდულობაც), ხოლო რაც შეეხება „შავ ჯადოქრობას“, ის უნდა ნიშნავდეს „ყავისფერ ჯადოქრობას“, მის ქვეშ ჩვეულებრივ ესმოდათ „ორსახოვანი“ ფაშისტური პროპაგანდა, რომელიც თავისუფლებას ჰპირდებოდა გერმანულ ხალხს და სინამდვილეში ბორკილები დაადო მას. გუნთრამის უვნებელყოფა „შავი ჯადოქრობის ყოველგვარი თილისმისაგან“ უნდა ნიშნავდეს მის დაცვას ფაშისტური დემაგოგიის ზემოქმედებისაგან.

რომანში „ზღაპარი ქალაქელ მწერალზე...“ პირდაპირი პარალელები შეიძლება დაიძებნოს ჰოფმანის „პატარა ცახესთან“. განსაკუთრებით თვალში გვეცემა გუნთრამისა და ცინობერის — პატარა ცახესის მეტამორფოზის სცენები: ორივე შემთხვევაში ჯადოსნურ თემასთან გვაქვს საქმე, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ამ სცენებს შორის არსებითი განსხვავებაა. საქმე ის არის, რომ ფალადასთან გუნთრამის მეტამორფოზას სულ სხვა იდეურ-მხატვრული დანიშნულება აქვს, ვიდრე ცახესისას — ჰოფმანთან.

ჰოფმანს ცახესის მოჩვენებითი მეტამორფოზა დასჭირდა იმისათვის, რათა თავისი ყოვლისმძლე ირონიითა და გონებამახვილური დაცინვით დაესაჯა ყოველი ჯურის თავადები, ობერ-ჰოფმაისტერები, ჰოფმარშლები და კამერპერები: გაეშიშვლებინა მათი მოჩვენებითი სიდიადე. ამასთან, ჰოფმანი ოსტატურად იყენებს ფანტასტიკური გროტესკის საშუალებებს: ცახესი, ეს სულიერი და ფიზიკური სიმანინჯის განსახიერება, ჯადოსნური სამი ღერი ოქროს თმის წყალობით ფილისტერების თვალში ერთბაშად გადაიქცევა არაჩვეულებრივი სილამაზის, ბრძენ ჭაბუკად. მას მიაწერენ მრავალ სიკეთეს და ცამდე აყავთ. ის იძენს უნარს მიითვისოს სხვისი შრომა, სხვისი დიდება, სხვისი დამსახურება და სხვისი სიყვარულიც კი.

როგორც ვხედავთ, ჰოფმანთან ცახესის მეტამორფოზას ფართო სოციალური სატირის ფუნქცია აქისრია, ღრმა და გამოკვეთილი ფილოსოფიური ქვეტექსტი აქვს. ჰანს ფალადასთან კი სხვაგვარადაა საქმე: ჯერ ერთი — გუნთრამის ბელურად „გარდაქცევას“ კონკრეტული, შეიძლება ითქვას, კერძო ხასიათი აქვს. „ვისოსებიან გალიაში“ გამოიწყვდევულ ახალგაზრდა მწერალს შესურდა თავისუფალი ჩიტის მდგომარეობა და კიდევ აუხდა ნატერა — იქცა ბელურად, მაგრამ მასავით უმწეო არსებად დარჩა. მოხდა „სრული“ მეტამორფოზა: გუნთრამი „ნამდვილ“ ბელურად იქცა, ისე, როგორც ამას ადგილი აქვს

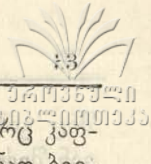


ქართული

ზღაპრებში. გარდა ამისა, სანამ ის თავის ნამდვილ სახეს დაიბრუნებდა, ერთხელ შეხვდა ბუდ, ჭოტად და მსგავს არსებებად ქცეულ ადამიანებს. ამ შემთხვევაში ერთგვარ „ტოტალურ“ მეტამორფოზასთან გვაქვს საქმე. ცახესის მეტამორფოზა სხვა ხასიათისაა: ჯადოსნური თმის წყალობით ულამაზეს და ბრძენ ჭაბუკად მოეჩვენებათ ის ჰომეანის თანამედროვე საზოგადოების იმ წარმომადგენლებს, რომელთაც თავი მოაქვთ თავიანთი „დიდებულებით“, „კეთილშობილებით“, წარმომავლობით და ა. შ., სინამდვილეში კი ფილისტერობასა და უფიცობას განასახიერებენ. რაც შეეხება უბრალო ადამიანებს, რომლებიც ჯანსაღი თვალებით უყურებენ სინამდვილეს, მათთვის ცახესი იმადვე დარჩა. რაც ადრე იყო. გლეხის ცოლის — ლიზას თვალში ის ისევე მახინჯია, როგორც თვითონ მან მოავლინა ის ამ ქვეყანაზე. ასე უყურებს ცახესს რომანტიკოსი პოეტი ბალთაზარიც. ეს იმას ნიშნავს, რომ ამ შემთხვევაში ჩვენ საქმე გვაქვს ცახესის არა გარდაქმნა — გარდაქცევასთან სხვა არსებად, არამედ ჰომეანმა თავისი გმირის არარეალურ „იდეალურ“ სახეში გაასაგნობრივა „გამატერიულა“ „დიდებულთა“ უფიცობა, კუდაბზიკობა, მოჩვენებითი სიდიადე, კეთილშობილება. თანაც აქ ადგილი აქვს „ნაწილობრივ“ მეტამორფოზას, გმირის მხოლოდ მოჩვენებით გადაქცევას სხვა არსებად. მეორე: გუნთრამის მეტამორფოზის უკან არ არის ის ფართო სოციალური ფონი, რაც გვაქვს ცახესის შემთხვევაში. არც ჰომეანისეული ირონია და სატირა ჩანს ფალადსთან. გუნთრამი გაუცხოებული ადამიანია და ასეთად რჩება მანამ, ვიდრე საკუთარ ადამიანურ სახეს არ დაიბრუნებს და, როგორც მამულის კანონიერი მემკვიდრე, არ აღსდგება თავის უფლებებში.

მოცემულ შემთხვევაში ერთ გარემოებასაც უნდა გავსვას ხაზი: სულიერად და ხორციელად მახინჯი ცახესი ჯადოსნური გზით „გაკეთილშობილდა“, „დაბრძენდა“, „გალამაზდა“ ფილისტერთა და უნიჭოთა თვალში, „შეიძინა“ საზოგადოების მხოლოდ რჩეულთათვის დამახასიათებელი ხასიათის ნიშნები და მთელი სამთავროს პირველი მინისტრი გახდა. როგორც კი მაგიამ დაჰკარგა თავისი ძალა და ცახესს დაუბრუნდა პირვანდელი სახე, ყველას აეხილა თვალები და მასში ისევ ის ძველი მახინჯი არსება დაინახეს. თავის თავს დაუბრუნდა თუ არა ცახესი, დაიღუპა კიდევც.

გუნთრამთან კი პირიქით მოხდა. თავიდან ის ერთი თავმდაბლი, წესიერი და გამგონე მოხელე იყო. ბელურად გადაქცევამ კი მას, თითქოს, თავისუფლება მისცა, მაგრამ წაართვა ყველაფერი ადამიანური, გარდა აზროვნებისა, და აქცია ისეთივე უმწეო არსებად, როგორც პატარა ჩიტუნაა, რომელსაც ყველა იჯაბნებს, ემტერება. გუნთრამისათვის ამას, გარდა ფათერაკებისა, არაფერი მოუტანია. ამიტომ მას სურს კვლავ დაიბრუნოს ადამიანის სახე, რაც ბუბოს დახმარებით კიდევაც ხორციელდება. რომანის ფინალი მისდევს გერმანული ზღაპრის ტრადიციულ ნორმებს: დადებითი გმირი ამარცხებს ბოროტ ძალებს და ტყდება მოპოვებული ბედნიერებით. აქ რომანი ერთგვარად არღვევს რომანტიზმის ნორმებს და თანამედროვე „მოდერნისტულ“ პროზასთან, კერძოდ ფრ. კაფკას „მეტამორფოზასთან“, თითქოს, გარკვეულ სიახლოვესაც ამჟღავნებს, მაგრამ ეს მხოლოდ გარეგნული მსგავსებაა და მეტი არაფერი. დაბნეულობის თავიდან აცილების მიზნით, საჭიროდ მიგვაჩნია, გავარკვიოთ ამ „სიახლოვის“ ნამდვილი არსი.



ადამიანის შედარება ცხოველებთან, მწერებთან, ფრინველებთან არც კავ-
კას მოგონილია და არც ფალადასი. მსოფლიო ლიტერატურაში იმდენად ბევ-
რია ამის მაგალითი, რომ მათი უბრალო ჩამოთვლაც კი ჭირს. მსგავს შედარე-
ბას თითქმის ყველა მწერალი მიმართავს, როგორც ერთ-ერთ მხატვრულ ხერხს.
ფრანც კაფკასთან ეს შედარება მეტაფორადაა ქცეული, ე. ი. გრეგორ ზამზა
მართლა მწერი კი არ გამხდარა, არამედ ამ ფერისცვალებას სიმბოლურ-ალე-
გორიული ფუნქცია ეკისრება ([22], 347), რაც მწერლის მიერ თავისი გმი-
რის გაუცხოებული მდგომარეობის განივება-გამატერიულებში მდგომა-
რეობს. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ზამზა, თურმე, ისეთივე უმწეო და საზიზ-
ღარი არსება ყოფილა, როგორც ლორწოიანი ხოჭო. მწერალმა თავისი გმირის
ტრაგიკული მდგომარეობა არა მარტო შეადარა ხოჭოს, არამედ მან ამით სა-
ერთოდ ხაზი გაუსვა ადამიანის ეკზისტენციურ გაუცხოებას მთელს კაპიტა-
ლისტურ სამყაროში, მის გაველურება-გადაგვარებას ამ საზოგადოებაში.
კაფკასათვის არავითარი გამოსავალი არ არსებობს შექმნილი მდგომარეობიდან.
„კაფკა სინამდვილეში ცხოვრობს და ქმნის“ თვით გაუცხოების შიგნით, „მაგ-
რამ მისი ცხოვრება და შემოქმედება მაინც არ წარმოადგენს ბრძოლას გა-
უცხოების წინააღმდეგ“. არა, ის უფრო მსხვერპლია კაპიტალისტური გაუცხო-
ებისა, ვიდრე მხატვარი, რომელსაც შეუძლია გაანალიზოს და გაამიშგლოს ეს
ფენომენი“ ([23], 72).

ჰანს ფალადა რეალისტი მხატვარია. მისთვის უცხოა კაფკასეული უკიდუ-
რესი პესიმიზმი და სკეპტიციზმი. მას არასოდეს არ დაუკარგავს რწმენა ადა-
მიანისა და მისი შესაძლებლობებისადმი. თუ ფალადას, როგორც ჰუმანისტს,
შეეძლო ეთქვა: „მაინც რა საოცარი თავგადასავალია ეს სიცოცხლე! მიუხედა-
ვად ყველაფრისა და ყოველივეს გამო — მაინც რა ბედნიერებაა, თავდახრი-
ლი იჯდე და წერდე ამ უდიდეს საოცრებაზე, ადამიანზე, ზოგჯერ საკუთარ
თავზეც...“ ([24], 148), კაფკა იტყოდა: „ცხოვრების მოძრავ ძაფს მივყავართ
გაურკვეველი მიმართულებით — ჩვენ თვითონ არ ვიცით, საით. შენ უფრო
ნივთი, საგანი ხარ, ვიდრე ცოცხალი არსება“ ([23], 69).

ჰანს ფალადას ოპტიმისტური შეხედულებანი ცხოვრებაზე და ადამიან-
ზე მთელი სიცხადით აისახა რომანში „ზღაპარი ქალაქელ მწერალზე...“ რო-
გორც ზემოთ ვნახეთ, არც მისთვისაა უცხო ადამიანის იზოლირებული,
გაუცხოებული მდგომარეობა კერძომესაკუთრულ საზოგადოებაში. ახალგაზ-
რდა მწერალი გუნთრაში, რომელიც კატორღულ შრომას ეწევა ასიოს კანცე-
ლარიაში, მხოლოდ ერთხელ დაფიქრდება თავის მდგომარეობაზე და მაშინვე
იგრძნობს საკუთარ სიმარტოვეს, უსუსურობას, შებოჭილობას, მიხედება, რომ
მას დაკარგული აქვს ბევრი ადამიანური ნიშანი: პირველ რიგში, ის არაა თა-
ვისუფალი, ქაღალდების მონაა, და აი, მაშინ ინატრებს ჩიტად განდომას.

ჰანს ფალადას მიერ მაღალი ოსტატობით შექმნილი ეს სცენა მართლაც
ჰგავს გრეგორ ზამზას ხოჭოდ „გადაქცევის“ ამაზრზენ სურათს, ოღონდ ესაა,
რომ ზამზა შეძრწუნებულია აღმოჩენით: ის თავისი მდგომარეობით ამ საზიზ-
ღარ არსებას დამსგავსებია. ამის შემდეგ კაფკა არსად არ ლაპარაკობს ადა-
მიანზე, მისი მსჯელობის საგანია ხოჭო, რომელშიც განსხეულდა, დაკრისტალ-
და ადამიანის მარტოობის, იზოლირების, გაუცხოების მდგომარეობა. აქ ისიც
უნდა ვთქვათ, რომ ზამზას სურვილით არ მომხდარა ეს მეტამორფოზა. ფინალ-



შიც გამოიკვეთა მწერლის მსოფლმხედველობრივი კრედო: მოკვდა ყველასა-
გან შეძლებული, საზიზღარი არსება ხოჭო, ე. ი. მოკვდა გაუცხოებული, ყვე-
ლასაგან დავიწყებული ადამიანი. დასკვნა ასეთია: ადამიანი კაპიტალისტურ
სამყაროში განწირულია დასაღუპავად.

რეალისტ ფალადას სხვა მიმართულებით მიჰყავს სიუჟეტის განვითარება:
ზედურად ქცეული გუნთრამი ადამიანის სახის აღდგენაზე ოცნებობს. მოხუცი
ბუბო შველის მას ამ საქმეში და რომანის ფინალში გუნთრამი ზეიმობს გამარ-
ჯვებას¹. ეს შეესატყვისება მწერლის ჰუმანისტურ იდეალს.

როგორც ვხედავთ, ფალადას რომანის „ზღაპარი ქალაქელ მწერალზე...“
ფრანც კაფკას „მეტამორფოზასთან“ მსგავსება მხოლოდ ფორმალურ ხასიათს
ატარებს. ამიტომ მათ იდეურ-მსოფლმხედველობრივ ნათესაობაზე ლაპარაკი
არა თუ სარისკო საქმეა, არამედ საერთოდ არ შეიძლება, მით უფრო, რომ კა-
პიტალისტურ საზოგადოებაში გაუცხოების საკითხს სულ სხვადასხვაგვარად
უდგება ერთიც და მეორეც: თუ კაფკასთან ადამიანი განწირულია სიმარტო-
ვის, მტრობისა და გაუცხოებისათვის, „ბედის ანაბარა მიგდებული“ (ნოდარ
კაკაბაძე), თუ თვით კაფკა „მსხვერპლია კაპიტალისტური გაუცხოებისა“ და
არა „მხატვარი, რომელსაც შეუძლია გააანალიზოს და გააშიშვლოს ეს ფენო-
მენი“ (დ. ზატონსკი), ფალადაზე ამას ვერ ვიტყვით. მასთან გაუცხოება გააზ-
რებულია, როგორც სოციალური ტრაგედია და თავის ნაწარმოებებში ის, კლა-
სიკოსი რომანისტების მსგავსად, ეძებს ამ ტრაგიკული მდგომარეობის დაძ-
ლევის საშუალებებს.

როგორც ვხედავთ, ჰანს ფალადა მაშინაც კი იბრძოდა ჰუმანიზმისა და
განმანათლებლობის ეპოქებიდან ნანადერძი მშვიდობის, თავისუფლებისა და
ძმობის იდეალების დამკვიდრებისათვის თავის ქვეყანაში, როდესაც ფაშისტურ-
ი ბარბაროსული რეჟიმი ერთიანი ფრონტით უტევდა დემოკრატიულ ძალებს
და მათი მოქმედების მაქსიმალურად შეზღუდვას მიიღწია ქვეყნის შიგნით. რე-
აქციასთან თორმეტწლიანი თავგანწირული და გაბედული ბრძოლით განაწა-
მებ მწერალს სრული უფლება ჰქონდა ეთქვა 1945 წელს: „ჩვენ ყოველგვარი
საშუალებით შეგვეცდებით შანთით ამოვწვათ ჩვენს ხალხში არსებული ძალა-
დობისა და თვითნებობის ბოროტი სული“ ([25], 197). დიახ, მას ჰქონდა ამის
უფლება, ვინაიდან მთელი სიცოცხლე შესწირა სწორედ ამ კეთილშობილუ-
რი ამოცანის ხორცშესხმას, მაგრამ დაღლილმა გულმა უღალატა იმ დროს,
როდესაც ახლოს იყო მიზანთან. ვინ იცის, რამდენი განუხორციელებელი გეგ-
მა წარიტანა თან მწერალმა თავის „მარადიულ მოგზაურობაში“ (ი. ბეჭერი).

აღ. წულუკიძის სახელობის ქუთაისის
სახელმწიფო პედაგოგიური ინსტიტუტი

¹ ამ შემთხვევაში გუნთრამის „გამარჯვება“ არ ნიშნავს მის მიერ ყველა იმ დაბრკოლე-
ბის დაძლევას, რომელსაც ქმნის ანტიჰუმანური, მგლურ კანონებზე დაფუძნებული კერძო-
მესაკუთრული საზოგადოება. აქ იგულისხმება ის ფაქტი, რომ გუნთრამი გაეჭედა მტანჯველ-
არაადამიანურ გარემოს, დათრგუნა თავისი მტრები და შეუერთდა საყვარელ არსებას, რაც
ახალ პერსპექტივებს შლის მის წინაშე. იმ პერიოდში ფალადა სიყვარულსა და ერთგულ
მეუღლეში ხედავდა გამოსავალს. მისი ბიურგერული ჰუმანიზმი ვერ მიდიოდა ამაზე შორს.

ლიტერატურა

1. Günter Caspar. Nachwort zum Roman „Wolf unter Wölfen“. Zweiter Teil: Das Land im Brand. Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, 1972.
2. Труде Рихтер. Метаморфоза Ганса Фаллады. В журн. „Интернациональная литература“, 1935, № 5.
3. Trude Richter. Der gleichgeschaltete Fallada. Zu seinem neuesten Roman. In: „Internationale Literatur“, 1934, № 4.
4. Peter Suhrkamp. Der Erzähler Fallada. In: „Die neue Rundschau“, 1934, Heft 12.
5. Dinamow, S. Vom schlechten und vom guten Haß. In: „Internationale Literatur“, 1935, № 11.
6. Alfred Geßler. Hans Fallada. Sein Leben und Werk. Volk und Wissen. Volkseigener Verlag, Berlin, 1972.
7. Schueler, Heinz, Hans Fallada humanist and social critic, by H. J. Schueler. The Hague Paris, Mouton, 1970.
8. Борис Сучков. Ганс Фаллада. В кн.: Борис Сучков. Лики времени. Фр. Кафка, С. Цвейг, Г. Фаллада, Л. Фейхтвангер, Т. Манн. Изд. „Художественная литература.“ 1969.
9. Л. С. Кауфман, Социальные романы Ганса Фаллады. Дисс. на соискание ученой степени канд. филолог. наук. Москва, 1963.
10. Jürgen Manthey, Hans Fallada in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Rowohlt Reinbek bei Hamburg. 1963.
11. „Мир и художник.“ В журн.: „Интернациональная литература“. Госполитиздат. Москва-Ленинград. 1936, № 6.
12. Борис Сучков. Ганс Фаллада. Предисловие к русскому переводу романа Ганса Фаллады „Волк среди волков“. Изд. „Художественная литература“. Москва, 1959.
13. Hans Fallada. Wer einmal aus dem Blechnapf frisst. Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, 1967.
14. В. Гурвич, О романах Ганса Фаллады. В журн.: „Октябрь“. 1936, № 20.
15. Т. Сильман, Романы Ганса Фаллады. „Литературный современник“. 1936, № 7.
16. Langenbucher, H. Hans Fallada. In: „Deutsches Volkstum“, 1934, H. 7.
17. История немецкой литературы, том третий, 1790—1848. Изд. „Наука“, 1966.
18. О. В. Мелехов. Раабе. В кн.: Ист. нем. лит-ры., т. 4.
19. Georg Pilz. Epiker der kleinen Leute. In: „Berliner Zeitung“, 1952,5/11.
20. Hans Fallada. Wolf unter Wölfen. Roman. Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar. 1972; Hans Fallada. Der eiserne Gustav. Aufbau-Verlag, Berlin, 1962.
21. Hans Fallada. Märchen vom Stadtschreiber, der aufs Land flog, Berlin, Rowohlt, 1935.
22. ნოღარ კაკაბაძე. თომას მანი. 1. აღრეული შემოქმედება (1893—1900). თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა. თბილისი, 1967
23. Д. В. Затонский. Франц Кафка и проблемы модернизма. М., 1972.
24. Hans Fallada. Heute bei uns daheim. Ein anderes Buch. Erfahrenes und Erfundenes. Rowohlt. Reinbek bei Hamburg. 1969.
25. Гр. Вайс. Утром, после войны. В журн.: „Новый мир“, 1972, № 10.

Г. ГВАЗАВА

ГАНС ФАЛЛАДА В ГОДЫ «ВНУТРЕННЕЙ ЭМИГРАЦИИ» (1934—1935)

Резюме

Для иллюстрации творческого кризиса Ганса Фаллады особо следует выделить его два романа, написанных в 1934—1935 годах: «И у нас был ребенок» и «Сказка о городском писце, улетевшем в деревню».

В романе «И у нас был ребенок» Фаллада пишет сатиру на «старую» Германию (1893—1932) и подразумевает современную ему действительность. В образе Иоганнеса Генчова писатель разоблачает насилие, корысть, эгоизм и садизм правящих кругов фашистской Германии. Крайний индивидуализм Иоганнеса коренится в нацистской идеологии, основой которой является группа крови и раса.

Слишком растянутая манера рассказа, подробное описание деталей, бесконечно длинные эпизоды, вставленные в роман, — все это роднит его с образцами раннего периода творчества Жана Поля Рихтера («Похвала глупости», «Избранные места из бумаг дьявола»).

Любовь к маленьким людям, гуманистический пафос, перевод социальных контрастов в моральный план и ограничение жизнью отдельных личностей, вера в магическую силу любви и, особенно, живой юмор приближает Фалладу к Вильгельму Раабе («Хроника воробьиной улицы»).

«Сказка о городском писце...» написана под влиянием Гофмана; здесь можно проследить прямые параллели с «Крошкой Цахес», но метаморфоза Цахеса имеет ярко выраженный социально-философский подтекст, отсутствующий в превращении Гунтрама.

Сцена превращения Гунтрама в воробья напоминает метаморфозу Замзы у Фр. Кафки, но это лишь случайное и формальное совпадение. Противоречия творческого метода Ганса Фаллады, сказавшиеся в разобранных романах, следует рассматривать как результат глубокого давления фашистской цензуры; они не имели, однако, значительного воздействия на мировоззренческую эволюцию писателя, восходящая линия которой подтверждается всем его творчеством.

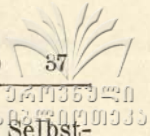
G. G W A S A W A

HANS FALLADA IN DEN JAHREN DER „INNEREN EMIGRATION“
(1934—1935)

Zusammenfassung

Um den widerspruchsvollen Schaffensweg Falladas zu illustrieren, sollen besonders seine in den Jahren 1934—1935 entstandene Romane „Und wir hatten mal ein Kind“ und „Märchen vom Stadtschreiber, der aufs Land flog“ hervorgehoben werden.

Der Roman „Und wir hatten mal ein Kind“ stellt eine Satire über „altes“ Deutschland (1893—1932) dar meint aber dabei die existierende, gegenwärtige Wirklichkeit. In der Gestalt eines „starken Mannes“—Jo-



hannes Gentschow entlarvt der Schriftsteller Notzucht, Habsucht, Selbstsucht und Sadismus der regierenden Kreise der Faschisten. Gentschows äußerster Individualismus wurzelt in der national-sozialistischen Ideologie, deren Kern Blut und Boden bilden.

Zu sehr ausgedehnte Art der Erzählung, ausführliche Beschreibung der Einzelheiten, in den Roman eingefügte endlose Ereignisse,—das alles erinnert an die frühere Werke Jean Paul Richters („Lob der Dummheit“, „Auswahl aus des Teufels Papieren“).

Die Liebe zu kleinen Leuten, das humanistische Pathos, die Versetzung der sozialen Gegensätze in den Bereich der Moral und die Beschränkung mit dem Privatleben des Einzelmenschen, der Glauben an die magische Kraft der Liebe und besonders der frische Humor ähnelt Fallada dem großen Schriftsteller Wilhelm Raabe („Die Chronik der Sperlingsgasse“).

„Märchen vom Stadtschreiber...“ ist unter dem Einfluß Hoffmanns geschrieben. In diesem Fall kann man einen Vergleich mit dem „Kleinen Zaches“ anstellen, aber es muß beachtet werden, daß die Metamorphose von Zaches einen tieferen und breiteren sozialphilosophischen Sinn, als die Verwandlung von Guntram, hat.

Diese Szene der Umwandlung von Guntram erinnert uns an Gregor Samsas Metamorphose bei Fr. Kafka, aber das ist nur ein formales, sogar zufälliges Zusammenfallen.

Die Widersprüche von Falladas Realismus müssen als Ergebnis eines groben Drucks der Nazi-Zensur angesehen werden. Dieser Druck hat keine bedeutende Einwirkung auf die weltanschauliche Herausbildung des Schriftstellers ausgeübt; diese Tatsache wird durch aufsteigende Kurve der Entwicklung der Weltauffassung Falladas triftig bestätigt.

ექსპრესიონისტული დრამები ქართულ სცენაზე

შოთა რევიზილი

20-30-იანი წლების ჩვენს თეატრებში ხშირად იდგმებოდა გერმანელი და ავსტრიელი ექსპრესიონისტი მწერლების — ერნსტ ტოლერის, გეორგ კაიზერისა და ფრანც ვერფელის შემოქმედებითი ნიმუშები.

ჩვენმა თეატრალურმა კრიტიკამ თავის დროზე შეაფასა ამ სპექტაკლების ნაოელი და ჩრდილოვანი მხარეები. მაგრამ რაკი უკანასკნელ პერიოდში საბჭოთა კავშირისა და დემოკრატიული ბანაკის ესთეტიკოსმა მკვლევრებმა საკმაოდ დააზუსტეს თავიანთი შეხედულებანი ექსპრესიონიზმსა და მისი წარმომადგენელი მწერლების შემოქმედებაზე, ამიტომ საჭიროა, ჩვენშიც კიდევ ერთხელ ვადავავლოთ თვალი ამ სპექტაკლებს და ვიმსჯელოთ როგორც საერთოდ ექსპრესიონიზმზე, ასევე ექსპრესიონისტული სპექტაკლების შესახებ, ვილაპარაკოთ ქართული თეატრის ისტორიისათვის მათ მნიშვნელობაზე. ზემოხსენებულ მწერალთაგან ჩვენ შევხვებით ყველას, გარდა ერნსტ ტოლერისა¹.

1. გეორგ კაიზერი

გერმანელი ექსპრესიონისტი მწერლის გეორგ კაიზერის (Georg Kaiser, 1878—1945) შემოქმედებას ქართველი მკვლევარი გაეცნო ერთადერთი პიესა „გაზით“, რომლის პრემიერა შ. რუსთაველის სახელობის თეატრში შედგა 1924 წლის 7 თებერვალს. ვალერიან გაფრინდაშვილის თარგმანი გაასცენიურა კონსტანტინე ანდრონიკაშვილმა.

გეორგ კაიზერი მკითხველთა და მკვლევართა საზოგადოებას წარუდგა ჯერ კიდევ გასული საუკუნის 90-იან წლებში, როდესაც პოეტურ ქმნილებებთან ერთად წერდა დრამებს ბიბლიურ და ისტორიულ თემებზე. პირველმა მსოფლიო ომმა და რევოლუციურმა მოვლენებმა კაიზერის შემოქმედებაში გაამკვეთრეს კრიტიკული დამოკიდებულება კაპიტალისტური სინამდვილისადმი, რაც იმით გამოიხატა, რომ უმთავრეს პიესებში: „დილიდან შუალამემდე“ (1912); ტრილოგიაში: „მარჯანი“ (1917); „გაზი I“ (1918), „გაზი II“ (1920) და სხვ., ავტორმა დაგვიხატა იმდროინდელი გერმანიის ტრაგიკული ყოფის შემადრწუნებელი სურათები. პიტლერელებმა აკრძალეს კაიზერის პიესები, თუმცა ავტორი პოლიტიკიდან ყოველთვის შორს იდგა. შვეიცარიაში, ემიგრაციაში ყოფნისას იგი წერდა ამკარად ანტიფაშისტურ პიესებს.

„გაზი“ ექსპრესიონისტული პიესაა და მისი გასცენიურება ქართველი მა-

¹ ამასთან დაკავშირებით იხ. ჩვენი შრომა: ერნსტ ტოლერი, წიგნში: „ქართულ-გერმანული ლიტერატურული ურთიერთობიდან“, თბ., 1969, გვ. 269—277.



ყურებლისათვის მოულოდნელი სიახლე არ უნდა ყოფილიყო. განაგრძობდა ადრე (1923) იმავე თეატრში არ წარმოადგინეს ერნსტ ტოლერის „კაცი-მასა“, რომელიც საზოგადოებამ კარგად მიიღო? მაყურებელი ასევე გულთბილად შეხვდა კაიზერის პიესასაც, თუმცა ზოგიერთმა კრიტიკოსმა მას აღმაცერად დაუწყო ცქერა. ხოლო როცა მომდევნო (1925) წელს იქვე დადგეს ისევ ექსპრესიონისტი მწერლის ფრანც ვერფელის „შპიგელმენში“, მაშინ აივსო პროლემაფელების — პროლეტარული მწერლობის ახალგაზრდა თაობის — მოთმინების ფილა და სტატიით — „მისტიციზმი სცენიდან“ — ათას ერთი ბრალდება წაუყენეს ექსპრესიონიზმს, როგორც ხელოვნების დეკადენტურ მიმდინარეობას. მათი შეფასებით ექსპრესიონიზმი არის დაცემულობისა და რელიგიური სულისკვეთების დამნერგავი მოვლენა, თავისი წარმოშობის დღიდანვე რეაქციული როლის მქონე გერმანიის ცხოვრებისათვის; შპენგლერიზმის ფაქტიური განმახორციელებელი ხელოვნების სფეროში; გარეგნული მოწინავე; ტენდენციებით შენიღბული და მასებში რევოლუციური ბრძოლის განწყობილების ჩამხრჩობი და დამთრგუნველი ძალა (1/, 4).

გადაჭრით უნდა ითქვას, რომ ასეთ ბრალდებებს ცოტა რამ აქვთ საერთო სინამდვილესთან; პროლემაფელებისაგან განსხვავებით ყოველივე ეს იმთავითვე იცოდნენ საქმეში ჩახედულმა ადამიანებმა. ექსპრესიონიზმის ჭეშმარიტი ხასიათი და ისტორიულად პროგრესული როლი კიდევ ერთხელ ნათელსკვეს უახლესმა მეცნიერულმა გამოკვლევებმა (იხ. 2/; 3/; 4/; 5/; 6/). როგორც; ლიტერატურის ისტორიისა და თეორიის ბევრ სხვა საკითხში პროლემაფელები რიგიანად ვერც ექსპრესიონიზმის არსში გაერკვნენ და მართებულად ვერ დააფასეს მის წარმომადგენელთა შემოქმედება.

ექსპრესიონიზმი აღმოცენდა როგორც საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ანტიბურჟუაზიული, ხოლო ხელოვნების სამყაროში — ნატურალიზმისა და სიმბოლიზმის საწინააღმდეგო მიმდინარეობა. იგი ჩაისახა პირველი მსოფლიო ომის ვითარებაში და გამოხატა ინტელიგენციის ფართო ფენების არა მხოლოდ სულიერი კრიზისი და გულგატეხილობა, არამედ — სოციალური პროტესტიც; მან ხმა აიმაღლა ომისა და ძალადობის, ექსპლუატაციისა და სიცრუის წინააღმდეგ; აღიარა დიდი სოციალური ძვრების გარდუვალობა, კაპიტალისტური საზოგადოების დაღუპვისა და რევოლუციის მოხდენის აუცილებლობა; იქადაგა ხალხთა სოლიდარობის და ადამიანთა აქტივობის, აგრეთვე, კაპიტალისტური ომების უგუნურების იდეა; სცადა ადამიანის სულიერი განთავისუფლება.

დიდი მოქალაქეობრივი პათოსის მომარჯვებით ექსპრესიონიზმს სურდა დაეძლია საზოგადოებრივი წინააღმდეგობანი და ადამიანი გამოეცხადებინა ყოველგვარი მოვლენის ბატონ-პატრონად. იგი იჭრებოდა რეალური პოლიტიკის სამყაროში და ცდილობდა გამხდარიყო მოვლენათა წამმართველი ძალა; ადიდებდა ამბოხებას, რომელიც დაანგრევდა კაპიტალისტურ საზოგადოებას და შექმნიდა თავისუფლების ახალ სამეფოს; ასაბუთებდა ბურჟუაზიული სახელმწიფოს ჩარჩოებში საზოგადოებრივი პროგრესის შეუძლებლობას. ექსპრესიონიზმი უჯანყდებოდა საერთოდ გარემომცველ სინამდვილეს, მის პოლიტიკურ წყობას, სახელმწიფოებრივ ინსტიტუტს, უსამართლობასა და სიმკაცრეს; უჯანყდებოდა ომამდელი პერიოდის მთელ იდეოლოგიას, რომელმაც მოამზა-

და პირველი მსოფლიო ომი და შექმნა ომში დამარცხების წინაპირობა. ექსპრესიონიზმი იყო მსოფლიო ომისა და რევოლუციური ძვრების პერიოდის მღელვარე შეგნების თავისებური გამოხატულება.

ცხადია, ექსპრესიონიზმის მესვეურები ზოგჯერ არ იყვნენ დაზღვეული მცდარი პოლიტიკური დებულებებისაგან. ბურჟუაზიული ყოფისა და იდეოლოგიის უარყოფელს და ახალი ჰარმონიული სამყაროს მომთხოვნ ექსპრესიონიზმს ყოველთვის როდი ჰქონდა კონკრეტული წარმოდგენა მყოფადზე და მისკენ მიმავალ გზებზე, რის გამოც ზოგჯერ ქადაგებდა კაცობრიობის მორალური სრულყოფისა და ადამიანთა ურთიერთსიყვარულის ფილანთროპიულ იდეას. რევოლუციის პროცესში, ექსპრესიონისტების აზრით, დიდი იყო საკუთრივ ინტელიგენციის როლი; რევოლუციის ბედს წყვეტენ არა ხალხის მასები, არამედ ცალკეული მემამბოხე პიროვნებანი. პირველ ადგილზე ისინი აყენებდნენ საკუთარ „მე“-ს, რადგანაც ფიქრობდნენ თითქოს სუბიექტივიზმი და თვით მწერლის ქმედითი ინტუიცია არის ყოველი შემოქმედის წინაპირობა. დაბოლოს, ექსპრესიონიზმისათვის ზოგჯერ უცხო არ იყო პირველ ომში გერმანიის დამარცხებით გამოწვეული პესიმიზმი. მაგრამ ყველა ამ ნაკლოვანების მიუხედავად, საბოლოო ანგარიშით, ექსპრესიონიზმი იყო ერთგვარად პროგრესული შემოქმედებითი მიმდინარეობა, კულტურული გადატრიალების გარკვეული ეტაპი და „ლიტერატურული რევოლუცია“ (ჰანს კაუფმანი).

ექსპრესიონისტები დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ ხელოვნებას. მის მთავარ ამოცანას ხედავდნენ არა სინამდვილის ობიექტურ ასახვაში, არამედ საკუთარი სამყაროს შემქმნელი და გარეგანი სამყაროს უგულვებელყოფელი სუბიექტის დინამიკური ნებასურვილის გამოხატვაში. ექსპრესიონიზმი იყო იმდროინდელი გერმანიის სოციალური პირობების წინააღმდეგ ხელოვნების ენაზე ნათქვამი პროტესტი. ექსპრესიონიზმი აუჯანყდა არსებულ კულტურას, ზოგადად მიღებულ ენას და მთელს ადრინდელ ხელოვნებას. ექსპრესიონისტულ ხელოვნებას თავისი მღელვარე პროტესტით ბევრი რამე აქვს საერთო „ქარიშხლისა და შეტევის“ ლიტერატურასთან, აგრეთვე რევოლუციურ რომანტიზმთან. ექსპრესიონიზმის ასეთი ბუნება შემდეგ გახდა ჰიტლერელთა მხრივ ამ მიმართულების მესვეურთა დღენიადაგი შევიწროებისა და დევნის მთავარ მიზეზთაგანი. ექსპრესიონიზმის პროგრესული თვისებებით აიხსნება ის გარემოება, რომ ქართველი რეჟისორები დროდადრო ასცენიურებდნენ ამ მიმართულების წარმომადგენელთა დრამებს. დურუჯელებს საფუძვლიანად სჯეროდათ, რომ გერმანული ექსპრესიონიზმი უაღრესად მემარცხენე, უკიდურესად რებელური მიმართულება იყო, რომ, კერძოდ, გეორგ კაიზერი ძველი თეატრალური ფორმების ნგრევისა და ახლის ძიების, პიონერია. მართალია, ექსპრესიონისტების ეს ანტიბურჟუაზიული განწყობილება არ იყო აშკარად რევოლუციური ხასიათისა, მაგრამ საბჭოთა კავშირის მოქალაქეებისათვის, რომელთაც რევოლუცია ფაქტიურად მოახდინეს და კაპიტალისტური სინამდვილე სამუდამოდ დაამხვეს, სრულიადაც არ იყო საჭირო კომუნიზმისაკენ მიმავალ გზაზე გამყოლებად ჰყოლოდათ გეორგ კაიზერი, ფრანც ვერფელი ან კიდევ სხვა რომელიმე. ექსპრესიონისტული დრამატურგია ჩვენს თეატრში ვერ მოახდენდა რევოლუციას, რადგანაც ასეთი გარდატეხა ბევრად ადრე თვით ოქტომბრის რევოლუციამ მოახდინა. ჩვენი თეატრის იდეოლოგიასა და მიმარ-



თულებას განსაზღვრავდა ჩვენივე საზოგადოებრივი ცხოვრება და არა ექსპრესიონისტი მწერლების თხზულებანი. ჩვენს საზოგადოებას ჰყავდა რევოლუციური მოძღვრებისა და პრაქტიკის თავისი ბელადები და თუ ყოველდღიურ შრომასა და ბრძოლაში დროდადრო ექსპრესიონისტთა თხზულებებსაც იმარჯვებდნენ, ეს მხოლოდ იმიტომ, რომ ენახათ კაპიტალისტური საშინელების სურათები და კიდევ ერთხელ დარწმუნებულიყვნენ მისი დამხობის აუცილებლობაში. 1920—30-იან წლებში, როცა საბჭოთა თეატრი ჯერ კიდევ არ იყო განებივრებული რევოლუციური რეპერტუარით, ექსპრესიონისტთა პიესები იქცეოდნენ კაპიტალისტური სამყაროს მხილებისა და მოწინავე იდეების პროპაგანდის თავისებურ საშუალებად.

კუბიურებისა და პიესის მიმართ სხვა ნებადართული თავისუფლების მეშვეობით ქართველი რეჟისორები ცდილობდნენ საკუთარი დადგმები მაქსიმალურად განეტვირთათ ექსპრესიონიზმისათვის ზოგჯერ ნიშანდობლივი დეკადენტურ-ბოჰემური ნიშნებისაგან; წყნულათ ავტორთა სულიერი კრიზისისა და გულგატეხილობის კვალი; ცდილობდნენ ლოგიკური მახვილი გაეკეთებინათ სწორედ სოციალურ პროტესტზე, რევოლუციის აუცილებლობის აღიარებაზე, ექსპლუატაციისა და უთანასწორობის მოსპობის საჭიროებაზე, უცხოეთის პოლიტიკური მდგომარეობის ჩვენებაზე. თუ გავითვალისწინებთ ყოველივე ამას, მაშინ გასაგები იქნება, რატომ არჩევდნენ ექსპრესიონისტულ პიესებს საკუთარი რეპერტუარისათვის ჩვენი თეატრალური ცხოვრების თავკაცები. მათ დადგმებს, ბუნებრივია, ხარვეზებიც ჰქონდათ, მაგრამ უსამართლობა იქნებოდა, გაგვებიებრუებინა საერთოდ ამ სპექტაკლების მნიშვნელობა. გეორგ კაიზერის „გაზის“ და ფრანც ვერფელის „შპიგელმენში“ ინსცენირება ქართულ სცენაზე უთუოდ ღირშესანიშნავი მოვლენები იყო.

გეორგ კაიზერის ტრილოგიაში დაყენებულია თაობათა შორის „მარადი“ ანტაგონიზმის პრობლემა. საერთოდ, ძველი თაობის, „მამების“ წინააღმდეგ ახალი თაობის, „შვილების“ ბრძოლა ექსპრესიონიზმის ლიტერატურისათვის დამახასიათებელი თემაა. ტრილოგიაში გ. კაიზერი ხატავს ღიდი ქარხნის მუშების ცხოვრებას.

ტრილოგიის პირველი ნაწილია „მარჯანი“. მისი გმირია ოდესღაც უბრალო მუშა, დღეს კი — მძლავრი საწარმოს მფლობელი მილიარდერი. სიღარიბითა და ზრუნვით განაწამებმა მისმა დედამ სიცოცხლე მოისწრაფა. დედის ხვედრის თავიდან ასაცილებლად შვილმა მრავალი ტანჯვის გამოვლით შექმნა გაზის ძლიერი ქარხნები, რომლებზედაც დამოკიდებულია ქვეყნის მთელი მრეწველობა. მაგრამ დიდმა შეძლებამ მილიარდერს ბედნიერება ვერ მოუტანა. მისი ტრაგედია ოჯახური, პირადული ხასიათისაა, მას უსიამოვნება აქვს საკუთარ ვაჟიშვილებთან.

ტრილოგიის მეორე ნაწილში — „გაზ-1“-ში ნაჩვენებია სწორედ ამ ვაჟის ყოფა. კაპიტალისტური სამყაროთი აღშფოთებულმა, მან ზურგი შეაქცია საკუთარ კლასს, ცეცხლფარეშად წავიდა ქარხანაში, რაკი მეუფებისათვის ბრძოლა მიაჩნია უგუნურებად, ხოლო სიმდიდრე — უსამართლობად. მას შემდეგ, რაც ქარხანა მემკვიდრეობით მიიღო, ვაჟიშვილი მხოლოდ ადმინისტრატორია, წარმოების ორგანიზატორი; იგი კაპიტალიზმის მტერია, მაგრამ სოციალიზმის მომხრეც არ არის. თავის ქარხანაში მან დააწესა თანამშრომლებზე საერთო

მოგების განაწილება. იგი ისწრაფვის ადამიანობის იდეალებისაკენ, უგებარია სულიერად დათრგუნვილ და ფიზიკურად ტანჯული თანამშრომლებისათვის. როცა ერთხელ კატასტროფის შედეგად დაინგრა წარმოება და იმსჯევრპლა მრავალი მუშა, ისინი მაინც მოითხოვენ ქარხნის აგებას. ვაჟი მათ წინააღმდეგობას უწევს და უარყოფს ქარხნის სახით კაპიტალისტური ცივილიზაციის აღდგენის იდეას, რადგან მუშებისათვის აქვს უკეთესი ცხოვრების პროექტი. მას სურს ქარხანას თანდათან გაუკეთოს ლიკვიდაცია, ხოლო მუშები აქციოს თავისუფალ მიწათმფლობელებად. მოუწოდებს კიდევაც მუშებს, რომ ქალაქის ქვიტკირის სატუსალოებიდან — ქარხნებიდან — დაუბრუნდნენ სოფლებს და იხარონ ამწვანებული მდელოების თავისუფლებით, მცირე მოთხოვნილებებით და უდიდესი დამოუკიდებლობით. ურთიერთთან და ბუნებასთან სიახლოვეში, — ჰგონია ვაჟს, — ადამიანები შეძლებენ იცხოვრონ კეთილად, თავისუფლად და გონიერად. ადამიანებმა ამიერიდან აღარ უნდა იმუშაონ წარმოებაში, სადაც ყველა — მფლობელიცა და რიგითიც — ქცეულა უბრალო ავტომატად, სადაც ადამიანის ბედი მთლიანად დამოკიდებულია მათემატიკურ ფორმულაზე, რომლის სისწორის მიუხედავად საშინელი აფეთქება შეიძლება მაინც მოხდეს, ვინაიდან ტექნიკის სწრაფი განვითარება აღემატება ადამიანის ინტელექტუალურსა და ფიზიკურ შესაძლებლობებს. ადამიანებს შეუძლიათ იყვნენ კარგი სპეციალისტები, მაგრამ აღარ ძალუძთ აითვისონ „საერთო ფორმულა“. თავისუფლებასა და ბედნიერებას, ვაჟიშვილის რწმენით, ადამიანი მოიპოვებს მხოლოდ სოფლის პატრიარქალურ ყოფაში.

და, მაინც, ქალაქში დარჩენილ მუშებს სურთ აღადგინონ ქარხანა და იმუშაონ ძველებურად. მათ სურვილებს ემთხვევა ინტერესები სახელმწიფოს წარმომადგენლებისა, რომელთაც სჭირდებათ გაზი დიდი საწარმოების ასამუშავებლად და ომის მოსამზადებლად. მილიარდერის ვაჟის იდილიურ პროექტებს უკუაგდებენ, ხოლო თვით ვაჟს ზურგს შეაქცევენ და მიატოვებენ. იგი რჩება მარტოხელა თავის ქალიშვილთან ერთად ღრმად დარწმუნებული იმაში, რომ უკეთესი იდეალებისა და ახალი ყოფისათვის სრულფასოვანი ადამიანი მხოლოდ მომავალში დაიბადება.

ტრილოგიის უკანასკნელი ნაწილია „გაზი II“. აქ უკვე მთავარი მოქმედი პირია მილიარდერის შვილთაშვილი, მოქმედების ადგილი — იგივე ქარხანა, ხოლო დრო — რამდენიმე ათეული წელი ქარხნის აფეთქების შემდეგ. შვილთაშვილიც უბრალო მუშაა და იმავე იდეებს ატარებს, რომელთაც ქადაგებდა მისი ბაბუა, მილიარდერის ვაჟი. მასაც სურს ბუნების წიაღში დააბრუნოს ტექნიკით დამონებული ხალხი. მის მოწოდებას — „ძირს გაზი“ — სულ უფრო მეტი მომხრეები უჩნდებათ. მაგრამ, რადგან საბოლოოდ აღარაა ხსნა ტექნიკური პროგრესისაგან, შვილთაშვილი ააფეთქებს წარმოებას და გამოიწვევს საყოველთაო კატასტროფას.

ამგვარად, ტრილოგიაში არის ცდა, გერმანიის იმჟამინდელი კონკრეტული პირობების შესაბამისად გადაწყდეს ადამიანური და საზოგადოებრივი განახლების პრობლემა. კაპიტალიზმის ტრადიციულ ჩავგრას ავტორმა დაუპირისპირა საზოგადოებრივი ყოფის გაუმჯობესების ორი ვარიანტი: მილიარდერი მამისა და მისი ვაჟიშვილისა. თუ მამა უარყოფს ყოველგვარ სოციალურ მოძღვრებას და მუშათა ხსნას უფრო გულმოდგინე შრომასა და მეტ მოთმინებაში ხედავს,



ერეკენული

ვაჟიშვილი, მისგან განსხვავებით, გარკვეული რეფორმების ჩატარებისას, როგორც ჩიორდ, ქარხნის შემოსავალში მუშების თანამეპაიეებად გამოცხადების მომხრეა. მამა-შვილის იდეები უტოპიურია. მამისა — ინდივიდუალისტური უტოპიაა; შვილისა — კოლექტიური უტოპია. ორივე განწირულია უიმედო მარტობისათვის. შვილთაშვილმა აფეთქებით გაანადგურა გაზის მთელი წარმოება, რაკი ვერაფერში დაინახა ხსნა ტექნიკის დამლუპველი პროგრესისაგან. საბოლოოდ ავტორი დგება მილიარდერის ვაჟიშვილის მხარეზე და სოციალურ შვებას სოფლური ცხოვრების იდილიაში ეძებს. აი, სწორედ ეს იდეა ჩაქსოვილი, კერძოდ, ტრილოგიის მეორე ნაწილში — „გაზი I-ში“, რომელიც ჩვენში უბრალოდ „გაზის“ სახელწოდებით იდგმებოდა.

„გაზით“ ავტორი ეხმაურება გერმანიასა, და, საერთოდ, ევროპაში მომხდარ სოციალურ ძვრებს, „ინდუსტრიული“ და „ტექნიკური“ ეპოქის ცხოვრებას. გეორგ კაიზერი უარყოფს ყბადღებულ თეორიას, რომლის თანახმადაც ადამიანს ჩაგრავეს და მანქანის დამატებად აქცევს არა ცუდი სოციალური წყობა, არამედ საკუთრივ მსხვილი ინდუსტრიული წარმოება. „გაზში“ გაკრიტიკებულია კერძო საკუთრების მთელი სამყარო და ნაჩვენებია სოციალურ შეხლა-შემოხლათა სურათები. მაგრამ კაპიტალისტური სამყაროს აშკარა მოძულე კაიზერი ვერ ახერხებს მივიდეს რეალურ სინამდვილესა და პროლეტარიატის ბრძოლასთან; ვერ ახერხებს აღიაროს სოციალისტური ყოფის უპირატესობა, რის გამოც სოციალურ საკითხს იხილავს განყენებული და ბუნდოვანი ეთიკის თვალთახედვიდან. კაპიტალისტურ ჯოჯოხეთს, როგორც ვნახეთ, მან დაუპირისპირა პატრიარქალური ყოფა ბუნების წიაღში. მუშათა საშინელი მდგომარეობის დახატვით და კაპიტალისტური ჩაგვრის ჩვენებით გეორგ კაიზერი უშუალოდ მივიდა სოციალისტური რევოლუციის ზღურბლთან. მის პიესაში გაისმა მგზნებარე პროტესტი ომისა და ძალადობის, ჩაგვრისა და ექსპლუატაციის წინააღმდეგ. მუშათა კლასი მასში ნაჩვენებია, როგორც სოციალური ყოფის წარმმართველი მთავარი ძალა. ევროპული თეატრის სცენაზე „გაზის“ გასცენიურება უდაოდ მნიშვნელოვანი ნიშანს ეტია, ისე დიდია მისი მოქალაქეობრივი პათოსი და იმის რწმენა, რომ მომავალში აუცილებლად იხეიმებენ ჰუმანური იდეალები.

„გაზი“ საკმაოდ ძლიერადაა დატვირთული ექსპრესიონისტული ელემენტებით. მისი პერსონაჟები ხასიათდებიან პირობითობით და არიან ამა თუ იმ განყენებული იდეის მატარებელნი, მოკლებული ყოველგვარ ინდივიდუალურ, პიროვნულ ნიშნებს. ქარხნის თანამშრომლები, — ხელმძღვანელებიცა და მუშებიც, — ქცეულან მანქანების უბრალო დამატებად, ავტომატების მცირე ხრაზნებად. ავტორისა და მისი გმირების პროტესტი გარემომცველი საზოგადოების წინააღმდეგ უმეტესწილად ატარებს ინდივიდუალისტური ბუნტის ხასიათს. ადამიანს პიესაში არა აქვს რაიმე ნათელი პერსპექტივა, თავად ავტორი კაპიტალისტური საზოგადოების მიღმა ვერ ხედავს ახალი სოციალისტური ქვეყნის შესაძლებლობას და შვებას ისევ და ისევ სოფლის იდილიაში პოულობს.

დღეს ერთგვარად ძნელია მსჯელობა „გაზის“ ქართული დადგმის რაგვაობაზე. შემორჩენილი რეცენზიები არ გამოირჩევიან აზრის სიღრმით და მსჯელობის თანმიმდევრობით. „კომუნისტის“ რეცენზენტი, მაგალითად, დადები-

თად აფასებს ექსპრესიონიზმს და თვით კაიზერის პიესას. მისი დაბეჯითებითი მტკიცებით, ექსპრესიონიზმი თანამედროვე ეპოქის შვილია, კაპიტალიზმის მტერი, რევოლუციური ხანის შესაფერისი ხელოვნებაა მკაფიოდ გამოხატული ანტიბურჟუაზიული სულიკვეთებით. ექსპრესიონიზმი ისწრაფვის დაუბრუნოს ადამიანს დაკარგული სახე; მას გამანადგურებელი იერიშები მიაქვს ყოველივე იმაზე, რაც ადამიანს აყენებს არაბუნებრივ და არანორმალურ მდგომარეობაში. ექსპრესიონისტული იდეების გაფორმებისათვის საუკეთესო ნი-ადავია სოციალისტური ცხოვრების სხვადასხვა მხარე.

რეცენზენტი ამასთანავე დადებითად ლაპარაკობს კაიზერის პიესის გასცენიურებაზე. სპექტაკლში, აღნიშნავს იგი, მშვენივრადაა გადმოცემული ეპოქის სული. კ. ანდრონიკაშვილმა მასში შეძლო ექსპრესიონიზმის ძირითადი მოთხოვნების დაცვა. პიესიდან მას გამოუტოვებია მესამე მოქმედების მეორე ნაწილი, მაგრამ ამით პიესის მთლიანობა არ დარღვეულა. ბოლო მოქმედებაში ჩაურთავს ცოცხალი სურათი სიმღერით, რომელიც უცნობია ავტორისეული ტექსტისათვის. დაცული იყო ქარხნისა და მანქანების სტილი. საერთოდ ეპოქის სულით ყოფილა აქღერებული მხატვარ ზდანევიჩის დეკორაციები.

უშანგი ჩხეიძეს სპექტაკლში უთამაშია ინჟინრის როლი. ეს უკანასკნელი კაპიტალისტური სამყაროს სქემატური გამოხატულებაა, არსებული ეკონომიური წესწყობილების ჩონჩხი, რის გამოც არა აქვს ინდივიდუალური თვისებები. სქემატურობისა და უსახეობის დაცვა, რეცენზენტის აზრით, აქ უაღრესად მართებული იყო; უშანგი ჩხეიძის ინჟინერი იყო წელმაგარი და გამართული. მსახიობს სწორი ხაზი ჰქონდა აღებული. პირველ მოქმედებაში იგი გამოსულა სქემატურობის ფარგლებიდან. მისი ყოველი სიტყვა ფოლადივით ჩამოსხმული ყოფილა. ლაპარაკის ტონი — დამაჯერებელი და მტკიცე; მოქმედების შემდგომ განვითარებაში მსახიობს ველარ დაუცავს თავიდანვე აღებული ხაზი, მაგრამ ამაში დამნაშავე ყოფილა არა მარტო მსახიობი, არამედ პიესის მთელი სტრუქტურაც. უშანგი ჩხეიძეს დიდი პათოსით ჩაუტარებია ფინალური სცენა მესამე მოქმედებაში.

სოციალური გმირის, მილიარდერის ვაჟიშვილის როლი კარგად განუსახიერებია აკაკი ხორავას. მილიარდერის შვილი, — ნათქვამია რეცენზიაში, — ცენტრალური ფიგურაა პიესაში. ესეც, რასაკვირველია, თავისებური სქემაა, მაგრამ არა ისეთი მშრალი და უსახო, როგორც ინჟინერი. მასში უეჭველად არის ცოცხალი ორგანიზმის ნიშნები. ამიტომ, ფსიქოლოგიურად როლის სისწორით შეთვისება ძნელია: მსახიობმა არ იცის, სქემებში წაიყვანოს როლი თავიდან ბოლომდე, თუ ცოცხალი არსების სახე მისცეს მას. პიესის სქემატიზმმა არ მისცა საშუალება აკაკი ხორავას უფრო ფართოდ წარმოეჩინა თავისი აქტიორული შესაძლებლობანი (7).

სპექტაკლთან დაკავშირებით ერთგვარად წინააღმდეგობრივია გაზეთ „ქართული სიტყვის“ შეფასება. რეცენზიაში „გაზი“ მიჩნეულია თანამედროვე შეგნებული ევროპელის „ყველა ნერვიდან“ გადმოსულ „ექსპრესიონისტულ ყვირილად“. და თუ არ მოსწონს პიესის ტექნიკური მხარე, მაინც აღიარებს „ავტორის იდეების სიღრმესა და გაქანებას“. რეცენზენტს დადგმა დამაკმაყოფილებელ მოვლენად მიაჩნია და წერს, რომ ქართველმა მსახიობებმა და რე-



ქისურამ კიდევ ერთხელ ცხადყვეს „სცენის უძნელესი პოზიციების“ დასაყრდენის შესაძლებლობა (8).

2. ფრანც ვერფელი

ავსტრიელი მწერალი, პოეტი და დრამატურგი ფრანც ვერფელი (Franz Werfel, 1890—1945) თავის სამშობლოში ექსპრესიონისტული ლიტერატურის ფუძემდებლად ითვლება. მან დაწერა ფილოსოფიური დრამები, რომელთა შორის განსაკუთრებით მოსახსენებელია „კაცი სარკიდან“ ანუ „შპიგელმენში“ (Spiegelmannsch, 1920). ცხოვრების დასასრულს, ფაშიზმის მზარდი ძლიერებით სულიერად გატეხილმა მწერალმა თავმესაფარი რელიგიის სამყაროსა და მისტიკის სფეროში ჰპოვა.

„შპიგელმენში“ რუსთაველის თეატრში დაიდგა 1925 წლის 2 იანვარს. მისი თარგმანი ეკუთვნოდა სანდრო შანშიაშვილს, ხოლო დადგმა — სანდრო ახმეტელს. ამ დადგმას, როგორც ზევით აღინიშნა, მკაცრი კრიტიკით გამოეხმაურა „პროლემაფი“. პიესის ფაუსტური ქარგა, მასში ალეგორიებისა და სიმბოლოების უხვად მომარჯვება პროლემაფელებისათვის აღმოჩნდა იდეალიზმი და მისტიციზმი, ფორმალისტური შეცოდება, უკიდურეს საშინელებამდე მისული მისტიკა; აღმოჩნდა სიკვდილის აპოლოგია, რელიგიის დიდებული აგიტაცია-პროპაგანდა, აღიარება იმ იდეისა, თითქოს ბოროტი ძალის რაღაც ინტრიგული „მე“, — ყოველივეს შემოქმედი, — წარსულში ახდენდა რევოლუციებს და მომავალში მოსპობს კაცობრიობას /1/. სამწუხარო ის არის, რომ ჩვენი თეატრის ისტორიაში ფრანც ვერფელის შემოქმედება და მისი პიესის დადგმა ყოველთვის შეფასებულია პროლემაფელების ასეთი უმართებულო თვალსაზრისით (იხ. /9/; /10/; /11/).

პიესისა და სპექტაკლის ანალიზი კი სრულიად საწინააღმდეგო დასკვნებს იძლევა. ვერფელის ფილოსოფიური დრამები საერთოდ აგებულია მძაფრ იდეურ-ფსიქოლოგიურ კონფლიქტზე, კერძოდ, „შპიგელმენში“ ჩაქსოვილია აბსტრაქტული ჰუმანიზმისა და პასიური ანტიმილიტარიზმის იდეა. ეშმაკი ორეულის შესახებ ძველი რომანტიკული მოტივი მასში შენიღბულია ათას ერთი ღაბის ზღაპრებიდან აღებული საბურველით, პიესაში ბევრი რამეა ოსტატურად ნასესხები მსოფლიოს დრამატული ლიტერატურიდან, მოყოლებული გოეთეს „ფაუსტიდან“, ვიდრე იბსენის „პიერ გუნტამდე“. ამ უკანასკნელის გავლენა ისე ძლიერია, რომ ზოგიერთი მკვლევარი მას იბსენის პიესის ნიჭიერ მიბაძვად მიიჩნევს /12/.

ზღაპრული პიესის ცენტრში მოქცეულია თამალი, ოცდაათი წლის ბობოქარი და მოუსვენარი კაცი. მას მიუტოვებია დიდი ქალაქი, რომლის მომხამულ ვითარებაში ურთიერთს ხოცავენ გულცივი და უგუნური ადამიანები. იგი ცდილობს ჩამოიცილოს დაბნეულობისა და სისუსტის ტვირთი და გახდეს მარად სპეტაკი და სრულყოფილი, შეიცნოს საკუთარი თავი. თამალი მიდის ზღაპრული მწვერვალების ერთ-ერთ მონასტერში, რათა ბერად აღიკვეცოს და გაემიჯნოს მანკიერ საქმიანობას, სიკვდილითა და თვითგანადგურებით დაიხსნას თავი ამქვეყნიური ამოებებიდან. მონასტრის მოძღვარსაც სურს შეასწავლოს თამალს მაღალი სიბრძნე და მისი ძალა მაგიური იღუმალებით აღჭურვოს. მაგ-

რამ ამისათვის თამალმა წინასწარ უნდა გაუძღლოს საგანგებო ცდუნებას საიდუმლო სარკეში იხილოს საკუთარი გამოსახულება.

თამალი გაორებული ადამიანია. კეთილი და სულიერი საწყისის გვერდით მის ბუნებაში თანაარსებობს მეორე, ემპირიული და ეგოისტური „მე“, ყველაფრის მგმობელი, დაეჭვებული და დამცინავი, რომლის გამოსახულებაც მას ორგულის სახით სარკიდან მოველინება — შპიგელმენში. ფაუსტისა და მეფისტოფელის მსგავსად ამიერიდან ისინი დიდხანს ივლიან განუყრელად. მოუსვენარ, ახლის მაძიებელ თამალს დღენიდაც დასდევს გაიძვერა და ცბიერი შპიგელმენში. დრამის შინაარსი სწორედ მათ შორის წარმოებული დაუსრულებელი ბრძოლაა.

თამალის ბუნების კეთილი, სულიერი საწყისი თავდაპირველად აღმოჩნდა მისივე ბოროტი მხარის, ემპირიული ეგოისტის — შპიგელმენშის გავლენაში. შპიგელმენში თამალს ყოველთვის მკვლევლობასა და ბოროტ საქმეს შთააგონებს, ცოდვას ცოდვაზე ჩაადენინებს. თამალი შპიგელმენშთან ერთად მიდის ზღაპრულ აღმოსავლეთში, ძველ მშობლიურ ციხე-კოშკში. მამის შეგონების საწინააღმდეგოდ იგი უარყოფს პატიოსნად ცხოვრებას, გაძარცვავს და იმსხვერპლებს მოხუც მამას; მიტაცებული ფულის უთავბოლო ფლანგვით მიეცემა ჰედონისტურ დროსტარებას. თამალი უღალატებს თავისი სიყრმის მეგობარს — ჯალიფარს, შეაცდენს და ხასად დაისვამს მის მეუღლეს — ამფეს; გააჩენინებს მას უკანონო სიყვარულის ნაყოფს, ხეიბარ ბავშვს, რომელიც, ყავარჯენზე მდგომი, ვერ გაუძღვება ცხოვრების სიღუბსიერეს და დაიღუპება: პირადი მიზნების მისაღწევად თამალი იმარჯვებს ბილწ საშუალებებს: სიცრუესა და ძალადობას; იგი ღალატობს საკუთარ თავს და უგულვებელყოფს კეთილშობილებას. და, რაც კიდევ უფრო საშინელია, ამდენი ბოროტების ჩამდენი თამალი ღარიბ ხალხს მოველინება ჯერ მღვდელმთავრად, ხოლო შემდეგ — ღმერთად. მართლმსაჯულებას არ გამოჰპარვია თამალის არც ერთი დანაშაული. იგი გამოაცხადეს ბოროტმოქმედად, კაცის მკვლელად და ღვთისმგმობელად, გამოაცხადეს კანონსგარეშე მდგომ პიროვნებად.

და მაშინ, როცა თამალის ბუნებაში თითქოს საბოლოოდ დაითრგუნა კეთილი სულიერი საწყისი და გაიფურჩქნა ბოროტის მთესველი, ემპირიული ეგოიტი — შპიგელმენში, თამალი შეიგნებს საკუთარი საქციელის დანაშაულებრივ ბუნებას და გადაწყვეტს დაშორდეს თავის ორეულს. მდგომარეობა კი უფრო გამწვავდა, რადგანაც შეიცვალა როლები; თუ ადრე შპიგელმენში იყო თამალის მსახური, ამიერიდან სარკიდან მოველილ კაცს სურს იბატონოს თამალზე და იმსახუროს იგი. რაკი მოქცეულსა და განკითხულ თამალს არა სურს შეასრულოს ასეთი დამამცირებელი მისია და განუზრახავს გაწყვიტოს კავშირი შპიგელმენშთან, იგი გასცემს საკუთარ თავს, მოსამართლეს განუცხადებს ნამდვილ ვინაობას და პოლიციელებიც აპატიმრებენ მას.

თამალს ასამართლებენ. სიკეთისაკენ მოქცევას მოუწოდებენ მის მიერ განწირულთა და შეურაცხყოფილთა აჩრდილები, რომლებიც შეუნდობენ და მიუტყევენ დანაშაულს. თამალს რიგრიგობით განიკითხავენ გაუბედურებული ქალი და გულმოკლული დედა — ამფე; გაწბილებული მეგობარი — ჯალიფარი; მკვდრეთით აღმდგარი მამა და ყავარჯენბიანი, ხეიბარი ბავშვი. როცა თამალი კიდევ ერთხელ დარწმუნდება, თუ ადრე რანაირ ბოროტებას თესავდა,



იგი მზადაა დასთანხმდეს სიკვდილს. მან შეიცნო საკუთარი დანაშაული, რის გამოც მადლობას სწირავს მამაზეციერს: საკუთარი ხელით მოსვამს მზამით სავსე ფიალას, მიეცემა სიკვდილის ექსტაზს, რაკი სწამს, რომ ნებაყოფლობით მსხვერპლად შეწირვა ადამიანისთვის მხოლოდ ნეტარებაა. მაგრამ კვდება არა თამალის ბუნების კეთილი, სულიერი საწყისი, არამედ სწორედ ემპირიული ეგოისტი — შპიგელმენში; იგი უბრუნდება სარკეს, არყოფნას. პირადად თამალი კი განკურნებული მიდის მონასტერში, სადაც, მკვდრეთით აღმდგარი, იხილავს ქვეყნის მომხიბლავ სანახაობას, განიცდის დიდ აღტაცებასა და სულიერ აღორძინებას.

ახალგაზრდა თამალი დღენიადაგ მიძიებელია და, როგორც მოსალოდნელი იყო, ძიების თავის გზაზე ხშირად ცდება. კიდევ მეტი: მარცხდება და ჩადის ბოროტებასაც კი. მაგრამ მისი ბუნების კეთილ საწყისზე მაინც ზემოქმედებს გარემომცველი სამყარო, რომელშიც ცხოვრობენ სათნო და თვინიერი ადამიანები — მამა, მეგობრები და სხვები... და სადაც ბოროტებაზე მეტად მოქმედებს კეთილი. სწორედ მათი მორალური ზემოქმედებით თამალი თანდათან გაემიჯნება ბოროტს და ამოღდება სულიერად. იგი ოცნებობს ხალხისათვის შევლაზე, იმაზე, რომ ხალხს დაუბრუნოს ცხოვრების სიხარული და სილამაზის გრძნობა, აამაღლოს სულიერად დავრდომილნი და უსინათლონი, შრომითა და შიმშილით ღონემიხდილი ადამიანები. კეთილი ძალა თამალს ესაუბრება ხან საკუთარი მამის, ხან ბერის, დაბოლოს, ზოგჯერ თვით შპიგელმენშის პირით.

თამალზე განსაკუთრებით მოქმედებს მამის შეგონება. მამა მას მოუწოდებს პატიოსნებისა და შრომისაკენ, იმისი გაგებისაკენ, რომ ბოროტების მეუფდება დროებითია:

„ღარჩი ამ სახლში ჩემთან ერთად და შენ გამოსციდი —

შრომა სულისთვის რაოდენად მარგებელია.

კაცი დროებით ბოროტია და, დაიხსომე,

ამ ბოროტებას აცილებ კეთილის შრომით:

მრომაში ჰპოვებ ძალასა და ბედნიერებას“ (48) ¹.

მამა არ კარგავს თამალის მორალური აღორძინების იმედს, იცის, რომ იგი გარდაიქმნება და სათნო საქციელით გამოადგება ხალხს: იგი იქნება კეთილი და მშრომელი ადამიანი. სასამართლოში დამსწრეთა წინაშე მამა აცხადებს:

„თუ ჩემი შვილი სიყვარულით, მთელის არსებით

თავის პირმო შვილს ცრემლს დააფრქვევს სინანულისას;

რომ მით წარეცხოს თვისი ქცევა უპატიოსნო

და ჩვენი გვაბიც დიდს შერცხვენას ვადაარჩინოს,

დაე ახალის, გარდაქმნილი ცხოვრების გამო

ამ ქალარისგან ეპატიოს დანაშაული“ (148).

დაბოლოს, თამალს ესმის ბერის პირით ნათქვამი თვით ავტორის სიტყვები. ამ სიტყვებით იგი საბოლოოდ უნდა განიწმინდოს ყოველგვარი მომაკვდინებელი ცოდვებისაგან და ეზიაროს სულიერ ნეტარებას:

¹ ფრჩხილებში ყველგან მითითებულია საქ. თეატრალურ მუზეუმში დაცული „შპიგელმენშის“ თარგმანის ხელნაწერის გვერდი.

„გახსივდეს ზრუნეა, სწორე განსჯა, მოვალეობა
და უანგარო მიზანს სდიე სულის სიმშვიდით.
შემდეგ მოსძებნი სიყვარულის უწმინდეს მწვერვალს
და შენ იქ ჰპოვებ თვით განჭრობას, ნეტარს დასასრულს.“ (174).

ბიესის ფინალში თამალი მორალურად აღორძინებულია. დათრგუნა რა თავისივე ბუნების ბოროტი საწყისი, იგი განიწმინდა და განსპეტაკდა და ასეთად შეუერთდა ღვთაებრივ სუბსტანციას. ბევრი დანაშაულისა და შეცდომის ჩადენის შემდეგ იგი აღორძინდა მორალურად, გაკეთილშობილდა ზნეობრივად. თამალმა გაიარა განწმენდის ეკლიანი გზა და განიცადა სულიერი კათარზისი, სწორედ ისე, როგორც სამთხის ნეტარებისაკენ მიმავალმა დანტემ გაიარა ჯოჯონეთისა და სალხინებელის გზა. დანაშაულის ჩადენისა და სასჯელის მიღებით მან მოიპოვა სულიერი ვადარჩენის შესაძლებლობა. თამალმა დათრგუნა და გაანადგურა საკუთარი ბუნების ბოროტი მხარე, ემპირიული ეგოისტი და სატანისებური საწყისი. სულიერი სრულყოფილობის სამყაროში თამალი მიდის მარტოკა. მეგზურობას არ აუწევს არც გოეთეს ცდა — წამოიწყოს მშენებლობა შესაძლებლობისა და ხელმისაწვდომის ფარგლებში და არც დანტეს — Amore — შემოქმედებითი სიყვარულის ხილვა. დრამაში ძლიერია განწმენდის პათოსი, რის შედეგადაც თამალი იღებს მწვალებლის გვირგვინს (13). ის უკაუშირდება ხალხს და ვერაფრითარი ძალა ვერ აბრკოლებს ნათელი და იმედიანი მომავლისაკენ მსვლელობაში. იგი ამბობს:

„ახს ჩემსა ძალას — შეერთებულს ხალხის რწმენასთან —
ვერც ერთი მტერი წინააღმდეგ ვერ გაუჩერდეს.“ (108).

შპიგელმენში იმავე მიზნებს ემსახურება, რასაც თამალი, თუმცა ამას აკეთებს სხვა გზებითა და ხერხებით. იგი თამალს ანიჭებს სამარადისო ძალას დიდებისა და მოქმედებისათვის. ხალხის შესახებ შპიგელმენში თამალს ეუბნება:

„გაჭირვებიდან, ცოდვებიდან, ჩაგრულობიდან,
ქვეყნიდან, სადაც ტანჯვა სუფევს, დესპოტებისგან,
ქოხმახებიდან, სადაც დადის ცივი სიკვდილი,
შენ სამუდამო ზეიმისათვის მათ წარუტყვრებ
და დაამკვიდრებ — კაცობრიობის შევების სამთავროს.“ (33).

შპიგელმენში ცდილობს თამალს დაანახვოს მისი ნამდვილი ბუნება; აჩვენოს, რომ იგი შობილია დროის იმედად და არა აქვს უფლება გაეჭყეს სოფელს, აარიდოს პირი ადამიანებს, რომელთაც მასთან სურთ სიახლოვე; დიდი სიკეთის ჩადენით თამალი მოიხვეჭს ზეციურ სახელს. შპიგელმენში მას ეუბნება:

„შენ ხარ მხოლოდ სინამდვილე,
ვითარების შუაგული,
სიდან ყველა მომდინარობს
თვით ცხოვრების წყარო სრული.“

შენ ხარ მხსნელი! ხარ დიდი!
და თვით ჩემი გადაარჩენი
შენ ყველაფერს გადაარჩენ,
— ანთავისუფლებ!“ (29).

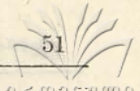


თამაღის მორალურ აღორძინებასთან ერთად შპიგელმენში, თანდათან ითრგუნება და იღებს თავდაპირველ სახეს; მსოფლიოს სახელგანთქმული დამდიდარი ბატონი დაემხო და გადაიქცევა ღატაკ მაწანწალად, არარობად, დაბოლოს, სულსაც დაღვეს. შპიგელმენში, თამაღის მეორე „მე“, არის ადამიანის ბუნებაში დაბუღებული ბოროტი, ემპირიული და ეგოისტური საწყისი. თამაღისათვის იგი ისეთსავე როლს ასრულებს, როგორიც შეასრულა ფაუსტი-სათვის მეფისტოფელმა.

ფრანც ვერფელის პიესაში არაა ფაუსტური ფინალი, არ ჩანს შემოქმედებითი შრომის აპოლოგია და სასარგებლო გარჯის მეშვეობით ადამიანთა ყოფის გაუმჯობესების ცდა. მაგრამ ამ პიესაში არც მისტიკაა და არც რეაქცია. დიდი ფაუსტური იდეების დაკნინება, რომელიც ჯერ კიდევ გუსტავ ფლობერის შემოქმედებაში გამოჩნდა, სრულიად კანონზომიერი მოვლენა იყო. ისტორიის არენაზე უკვე დიდი ხანია მოქმედებს ახალი კლასი რევოლუციური პროლეტარიატის სახით და ამდენად, ლაპარაკი ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში ფაუსტური იდეების დაკნინებაზე ფრანც ვერფელის მხრივ იყო კაპიტალისტური გარემოცვის თავისებური კრიტიკა.

„შპიგელმენშით“ ფრანც ვერფელმა დახატა კაპიტალისტური სამყაროს ქაოსში ადამიანის უმწეობა და უძლურება, გაიციხა კაპიტალიზმში და აჩვენა ადამიანის ბუნებაზე მისი გამხრწნელი ზემოქმედება; ამასთანავე, მან თანაგრძნობითა და სიმპათიით ილაპარაკა ბედით დაჩაგრულ, უბრალო და ღარიბ-ადამიანებზე.

როგორც აღინიშნა, პიესის ფაუსტური იდეა მოცემულია ლიტერატურული სიმბოლოებისა და ფილოსოფიური ალეგორიების მომარჯვებით. ყოველივე ეს, რა თქმა უნდა, ერთგვარად ართულებს ნაწარმოების აღქმას, მაგრამ საბოლოოდ აზრს მაინც ვერ აბუნდოვანებს და ამაში არც არის რაიმე გასაკვირი. კაზმულსიტყვაობის ისტორიამ იცის ბევრი ფაქტი, როცა მოწინავე, ჰუმანურ და რევოლუციურ იდეას მწერლები აქსოვდნენ ზღაპრულსა და ალეგორიულ ფორმაში, ხვევდნენ თვით რელიგიურ, ბიბლიურ საბურველში. რევოლუციური კრიზისების ეპოქებში, — აღნიშნავს კ. მარქსი, — ადამიანები „მოკრძალებით იწვევენ დახმარებისათვის წარსულის სულებს, გადმოიღებენ მათ სახელებს, საბრძოლო ლოზუნგებს, ტანსაცმელს, რათა ძველ საპატიო სამოსელში და ამ ნასესხებ ენაზე მსოფლიო ისტორიის ახალი სცენა დადგან“ (8). ასე მოიქცნენ დანტე, მილტონი, ბაირონი და სხვ. ... და რომ ასევე იქცევა ფრანც ვერფელიც, ეს ვერაფრით ვერ გაიგვს პროლეტარებმა. ფილოსოფიური სიმბოლოებითა და ალეგორიებით დატვირთული „შპიგელმენში“ მათ სრულიად უსაფუძვლოდ გამოაცხადეს „მისტიციზმად“ და „სიკვდილის აპოლოგიად“. ნამდვილად კი ფრანც ვერფელის პიესას არაფერი აქვს საერთო პესიმიზმსა და მისტიციზმთან. იგი ქადაგებს ბოროტებაზე სიკეთის გარდუვალი ზეიმის კეთილშობილურ იდეას, ნერგავს დიდ რწმენას ადამიანური ძალებისა და მომავალი ბედნიერებისადმი. სწორედ, ამიტომ მოეწონა დასადგმელად იგი ქართველ რეჟისორს. „მართლაც, — აღნიშნავს დოდო ანთაძე, — აქ რეჟისორის ნამუშევარი ელვარებად ფანტაზიისა და გამომგონებლობის ნაირფერობით. მიუხედავად პიესის განყენებული, ფილოსოფიური შინაარსისა, მასურბელი ოდნავადაც არ გრძნობდა მოწყენილობას, იმდენი რეჟისორული სიურპრიზი ხიბ-



ლაგდა მას პიესის მსვლელობის ყოველ მომენტში“. ბუნებრივია, რომ გელმენშმა“ ცხოველი კამათი გამოიწვია, მაგრამ ისიც ფაქტია, რომ მას „ინტერესით უყურებდნენ და გამუდმებით ესწრებოდნენ“ (15).

გერმანული ფილოლოგიის კათედრა

ლიტერატურა

1. მისტიციზმი სცენიდან, „კომუნისტი“, 1925, № 8, 10 იანვარი.
2. Экспрессионизм. Сборник статей, М., 1966.
3. История зарубежной литературы XX века, М., 1963.
4. История немецкой литературы, т. 4, М., 1968.
5. История зарубежной литературы конца XIX века — начала XX века, М., 1970.
6. Hans Kaufmann, *Krisen und Wandlungen der deutschen Literatur von Wedekind bis Feuchtwanger*, Berlin, 1966.
7. „კომუნისტი“, 1924, № 53, 5 მარტი.
8. „ქართული სიტყვა“, 1924, № 16, 2 მარტი.
9. А. Февральский, Театр имени Руставели, М., 1959, стр. 76.
10. შ. შაქავარიანი, ქართული საბჭოთა თეატრი, თბ. 1962, გვ. 138.
11. მისივე, ქართული საბჭოთა დრამატიული თეატრის ისტორია, თბ., 1973, გვ. 57.
12. Robert Arnold, *Das deutsche Drama*, 1925, München.
13. А. Гвоздев, Театр послевоенной Германии, М., 1933.
14. კ. მარქსი და ფ. ენგელსი, რჩეული ნაწერები, ტ. 1, 1950, გვ. 267.
15. დოდო ანთაძე, დღეები ახლო წარსულისა, 1962, გვ. 239—240.

Ш. И. РЕВИШВИЛИ

ЭКСПРЕССИОНИСТИЧЕСКИЕ ДРАМЫ НА ГРУЗИНСКОЙ СЦЕНЕ

Резюме

В 20—30-х годах грузинская критика дала отрицательную оценку как течению экспрессионизма, так и поставленным на нашей сцене пьесам «Газ» Георга Кайзера и «Шпигельменш» Франца Верфеля.

Появившиеся за последние годы в Советском Союзе и Германской Демократической Республике работы исследователей внесли много нового в оценку этого литературного направления и творчества его отдельных представителей. Теперь совершенно ясно, что экспрессионизм с его антибуржуазной направленностью характеризуется рядом положительных черт, что, вдохновленный революционным пафосом, он признал неизбежность революции и гибели капиталистического общества, воспел идею солидарности, активизации и освобождения трудящихся. В частности, пьеса Франца Верфеля «Шпигельменш» раскрывает бедственное положение человека в буржуазном обществе, бичует капитализм и его пагубное влияние на природу человека.

Поэтому постановка экспрессионистических драм на грузинской сцене была явлением положительным и прогрессивным.



SCH. REWISCHWILI

EXPRESSIONISTISCHE DRAMEN AUF DER GEORGISCHEN BÜHNE

Zusammenfassung

In den 20 — 30-er Jahren schätzte die georgische Kritik die expressionistische Strömung, sowie die auf der georgischen Bühne inszenierten Theaterstücke „Gas“ von Georg Kaiser und „Spiegelmensch“ von Franz Werfel negativ ein.

Die in den letzten Jahren erschienenen Werke der Forscher in der Sowjetunion und in der Deutschen Demokratischen Republik haben die Schätzung dieser literarischen Strömung und das Schaffen seiner einzelnen Vertreter anders dargestellt. Jetzt ist es völlig klar, daß der Expressionismus mit seiner antibürgerlichen Richtung durch eine Reihe der positiven Züge gekennzeichnet ist, daß er, durch den revolutionären Pathos begeistert, die Unvermeidlichkeit der Revolution und des Untergangs der kapitalistischen Welt erkannte und die Idee der Solidarität, Aktivität und Befreiung der Werktätigen lobpreiste. Das Stück von Franz Werfel „Spiegelmensch“ schildert die kümmerliche Lage des Menschen in der bürgerlichen Gesellschaft, geißelt den Kapitalismus und seinen verderblichen Einfluß auf die menschliche Natur.

Darum war die Inszenierung der expressionistischen Dramen auf der georgischen Bühne eine positive und progressive Erscheinung.

„ვეფხისტყაოსნის“ ერთი უცნობი ხელნაწერის შესახებ¹

პროკლე კეკელიძე

შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნის“ დეფინიციური ტექსტის დადგენის პრობლემა ძველთაგანვე იქცევა ჩვენი მეცნიერებისა და საერთოდ მოწინავე ინტელიგენციის საგანგებო ყურადღებას. შოთას მომდევნო მოღვაწეები თავისებური გაგების, ცოდნის, უნარისა და იდეური მისწრაფებების შესაბამისად დაუსრულებლად ცვლიდნენ, ახალს ამატებდნენ, ამოკლებდნენ ან აფართოებდნენ პოემის ტექსტს, რის გამოც იგი ერთგვარად შორდებოდა ავტორისეულ დედანს. შეიძლება ითქვას, რომ თითქმის არც ერთ ქართულ მხატვრულ ნაწარმოებს არ განუცდია ისეთი ცვლილებები, როგორც განიცადა „ვეფხისტყაოსანმა“. ეს ფაქტიც ცხადყოფს დიდ დაინტერესებას ამ პოემით. როგორც აღვნიშნეთ, „ვეფხისტყაოსნის“ კრიტიკული ტექსტის დადგენა მრავალი საუკუნის განმავლობაში წარმოადგენდა მოწინავე ქართველ მოღვაწეთა ერთ-ერთ დიდ მისწრაფებას. ჩვენს სახელოვან წინაპრებს, გამოჩენილ მეცნიერებს, შესაბამის კომისიებს, კრიტიკოსებსა და მწერლებს ფასდაუდებელი ამაგი მიუძღვით პოემის ტექსტის დადგენის, მისი კრიტიკული გამოცემის, თარგმანების, ლექსიკოლოგიური მუშაობის გაშლისა და, საერთოდ, თხზულების მეცნიერული დამუშავების საქმეში.

რადგან ჯერ კიდევ მიუკვლეველია „ვეფხისტყაოსნის“ ავტოგრაფი, ან სხვა მისი შემცვლელი სრულიად ავთენტიკური ტექსტი, ცხადია, პოემის ყოველი ხელნაწერი, ამ შემთხვევაში, როგორც კვლევა-ძიების მიუცილებელი და სასარგებლო მასალა, მეცნიერული, კრიტიკული შესწავლის გარეშე არ დარჩება და სათანადოდ იქნება განხილული და გამოყენებული.

ამ ოციოდე წლის წინათ ფილოლოგიის ფაკულტეტის ერთ-ერთმა სტუდენტმა საჩუქრად გადმომცა „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტის ხელნაწერი ნუსხა. იგი სასწრაფოდ გადავათვალიერე და დავრწმუნდი, რომ ხელნაწერი ძირითადად შეიცავდა ვახტანგ VI მიერ გამოცემული პოემის გადაწახსულ ტექსტს, რის გამოც აღნიშნული ხელნაწერი მაშინ აღარ მივიჩინე მნიშვნელოვან წყაროდ. ვაცილებით გვიან, ხელნაწერზე მუშაობის დროს აღმოჩნდა ზოგიერთი საინტერესო მასალა, რომლის შესახებაც ქვემოთ გვექნება საუბარი.

ხელნაწერი ძირითადად შეიცავს პოემის ტექსტის ვახტანგისეულ რედაქციას და საერთოდ ცნობილი პოემის ტექსტის გაგრძელებას, რაც ერთგვარ ინტერესს იწვევს. ხელნაწერი ჩასმულია მუყაოს მაგარ ყდაში, რომელიც გადაკრულია მუქი ყვითელი ქსოვილით. ყუა გაკეთებულია ყვითელი ტყავით.

¹ წაითხულია „ვეფხისტყაოსნის“ დაწერის 800 წლისთავისადმი მიძღვნილ სამეცნიერო სესიაზე 1966 წელს.



ზომა: 35,5×22,5. წიგნი შეიცავს 145 ფურცელს. აქედან ორი ფურცელი, თავსა და ბოლოში, სუფთაა. პოემის ტექსტს უჭირავს 135 ფურცელი, წინასიტყვაობას 3; 3 ფურცელზე მოთავსებულია პოემის ტექსტიდან ამოკრეფილი და ტექსტის გარეთ გამოტანილი სტროფები, ერთ ფურცელზე წარმოდგენილია ვახტანგ VI-ის მიერ დაბეჭდილ პოემასა და 1841 წელს გამოცემულ ტექსტებზე დართული და ხელნაწერის გადამწესხველის მიერ ლექსად შესრულებული ანდერძები. დაუწერელია 24-ე და 178-ე გვერდი. ხელნაწერი შესრულებულია საკმაოდ სქელ, გასანთლულ და უხაზო თეთრ ქაღალდზე. აკლია რამდენიმე (4—5) ფურცელი: წინასიტყვაობის ბოლო (1 ფურცელი), პოემის შესავალ ნაწილში (I ფურცელი) და ნესტანდარჯანის წერილიდან (2—3 ფურცელი). ხელნაწერში მხოლოდ სამ ფურცელზეა (69, 71 და 75) აღბეჭდილი ფაბრიკის მარკა. იგი დასმულია ფურცლის მარჯვენა აშის ზედა ქიმში, რომლის მრგვალი ტვიფრული ბეჭდის შუაში ნათლად იკითხება „НП“. წიგნი შეკრულია მაგარი მსხვილი თეთრი ძაფით და წებოთი. ამკინძველს აღუდგენია დაზიანებული ფურცლები. ზოგიერთი მათგანი შეცდომით და უწესრიგოდ ჩაუკერებია ტექსტის სხვადასხვა ადგილას (გვ. 187, 188, 189, 190), წინასიტყვაობის მომდევნო ფურცლებიც შებრუნებულად და არეულად არის ჩაწებებული.

პაგინაცია დასმულია ფურცლის ორივე კაბადონზე. წინასიტყვაობისა და მომდევნო ჩანართ ფურცლებზე (პოემის ტექსტამდე) ნუმერაცია გაკეთებულია შავი ფანქრით და უჩვენებს 1—12 გვერდს. იგი დასმული ჩანს წიგნის აკინძვის შემდეგ და პოემის ტექსტის გადამწესხველს არ უნდა ეკუთვნოდეს. ეს დასტურდება იმითაც, რომ წინასიტყვაობას აკლია ბოლო ფურცელი, ხოლო ეს გარემოება გვერდების დანომრისას მხედველობიდან გამორჩენიათ და პირდაპირ გრძელდება ნუმერაცია. პოემის ტექსტს, როგორც აღვნიშნეთ, აკლია პირველი ფურცელი და იწყება სტროფით: „მე რუსთველი ხელობითა“... აქედან პაგინაცია დასმულია შავი მელნით, ფურცლის ზედა აშიაზე არაბული ციფრით 3 („ერთი ფურცელი აკლია ორი შექცევით დაწერილი მრგვალი ფრჩხილით“) 3 („... აქვე ანალოგიური სახით ქვედა აშიაზე წარმოდგენილია ქართული ანბანური ციფრით დასმული ნუმერაცია:“) 6 („... ამგვარი სისტემა გატარებულია 11 ფურცელზე და უჩვენებს 3—23. ქვედა აშიაზე კი „3—36“ (ორივე შექცეული ფრჩხილებით). 25-ე გვერდიდან ხელნაწერის ბოლომდე პაგინაცია გაკეთებულია კვლავ შავი მელნით, არაბული ციფრით, ზედა აშის ქიმზე, მრგვალი ფრჩხილების გარეშე და უჩვენებს 25—27.

ციფრების დაწერილობაზე დაკვირვება გვიჩვენებს, რომ პოემის ტექსტის დასაწყისიდან არაბული და ქართული ციფრებით დასმული პაგინაცია 25-ე გვერდამდე და შემდეგ 25-დან 232-ე გვერდის ჩათვლით, ე. ი. ტექსტის ვახტანგისეული რედაქციის ბოლომდე (გარდა 187—190-ე გვერდებისა), ნუმერაცია დასმული უნდა იყოს გადამწესხველის მიერ. ხოლო 233-ე გვერდიდან ბოლომდე (277) პაგინაცია გაკეთებულია განსხვავებული ხელით. ამავე ხელითაა გაკეთებული 187—190-ე გვერდების ნუმერაციაც. ამასთანავე, პოემის ძირითადი ტექსტის დასაწყისიდან ბოლომდე (ვახტანგისეული რედაქციის ბოლომდე) ხელნაწერის ყოველ მეხუთე ფურცლის ქვედა აშიაზე, სიგნატურის მსგავსად, ნუმერაცია გადაკეთებულია არაბული ციფრით: 2, 3, 4, და ა. შ.

და უჩვენებს 2—25!. ხელნაწერში წარმოდგენილი პოემის გაგრძელების ტექსტში აღნიშნული ნაირსახოვანი პაგინაციის სისტემა აღარ გვხვდება. ამრიგად, ნაირსახოვანი ნუმერაცია (არაბული, ქართული, ზედა და ქვედა აშიაზე გაფორმებული შექცეული მრგვალი ფრჩხილებით) გაკეთებულია პოემის ტექსტის 25-ე გვერდამდე; ჩვეულებრივი (მხოლოდ არაბული) კი 25-ე—232-ე გვერდსა (აქ მთავრდება პოემის ვახტანგისეული რედაქცია) და აქედან 277— გვერდის ჩათვლით.

ხელნაწერის 24-ე გვერდზე აღრე დაწერილი ყოფილა პოემის ის სტროფები, რომლებიც მოთავსებულია 23-ე გვერდზე. სინათლეზე გაშუქებისას ნათლად ჩანს, რომ ამ გვერდზე მთლიანადაა გამეორებული 23-ე გვერდზე დაწერილი ექვსივე სტროფი („მაშინ უფრო მომეხმარე: ამისგანცა უფრო მკნედრე“... ვიდრე: „წიგნსა მოგცემ გმორჩილობდეს (ვახტანგისა და ბროსეს რედაქციებშია: მმორჩილობდენ) ვინცა იყოს ჩემი ხასი“). ტექსტის გამეორების ეს შემთხვევა შეუძინველი არ დარჩენილა. იგი გაუქმებულია და დაფარულია თეთრი უხაზო ქაღალდით, რომელზედაც დაწერილია ლოცვები. სინათლეზე გაშუქებისას ლოცვების ტექსტი გარკვევით იკითხება: „სახელისა მამისათა და ძისათა და სულისა წმინდისათა ამინ“ და ა. შ.

ფურცლის ზედა აშიაზე ნათლად ჩანს წარწერა „ვეფხვის“, რომლის გაგრძელებაც — „ტყაოსანი“ წარმოდგენილია 25-ე გვერდზე. როგორც ირკვევა, გადამწერს 24-ე გვერდიდან შემოუღია წესი, წინა გვერდის ზედა აშიაზე დაწეროს პოემის სახელწოდებიდან პირველი ნახევარი — „ვეფხვის“, ხოლო მომდევნოზე — მეორე ნახევარი — „ტყაოსანი“. ეს სისტემა გატარებულია ხელნაწერი პოემის ვახტანგისეული რედაქციის ტექსტის ბოლომდე. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ პოემის გაგრძელების ტექსტი გადამწესხველს არ მიაჩნდა რუსთაველის ნაწარმოებად, ან კიდევ საფიქრებელია, რომ მითითებული წარწერა არ იყო იმ დედანში, რომლიდანაც იწერდა ჩვენი გადამწესხველი. ანდერძების ტექსტის თავზეც არ აწერია პოემის სახელწოდება, მიუხედავად იმისა, რომ ბროსეს გამოცემაში ეს მხარე გარჩეული არ არის. ვახტანგისეულ გამოცემაში კი, როგორც ვიცით, სრულებით არაა ასეთი ტრადიცია.

პალეოგრაფიული თავისებურებანი: როგორც ითქვა, ხელნაწერის ტექსტი შესრულებულია თეთრ, უხაზო ქაღალდზე შავი მეღნით, მხედრული დამწერლობით, სათაურები და სტროფების დასაწყისი ერთი ან ორი სიტყვა შესრულებულია წითლურით და დიდი ზომის ასოებით. ზოგიერთ გვერდზე ტაეპის შიგნითაც არის წითლურით დაწერილი თითო-ორი სიტყვა (გვ. 110, 111, 114, 115, 116). ყოველი სტროფი ფაქიზად და ნათლად არის გამოყოფილი. ფურცლის გვერდის ქვედა აშიის მარჯვენა მხარეზე წარმოდგენილია მომდევნო გვერდზე მოთავსებული ტექსტის პირველი სიტყვა (გამონაკლისი დაშვებულია: 13, 15, 18, 19, 21, 22, 25, 29, 33, 40, 47, 60, 63, 111, 115, 127, 235, 275-ე გვერდებზე).

ტაეპის შუაში შავი მეღნით დასმულია ორი წერტილი პატარა ხაზის დართვით (—,). ტექსტის 25-ე გვერდიდან კი — ექვს-ცხრა ქიმიანი ვარსკვლავი-

¹ ამგვარი პაგინაცია გატარებულია ვახტანგის გამოცემაში, მაგრამ არა არაბული, არამედ ქართული ციფრით.



სებური ნიშანი; 26-ე გვერდიდან 111-ე, 122-ე გვერდიდან 137-ე და 149-დან 143-ე გვერდამდე ვარსკვლავების ცენტრში წითლურითაა ჩასმული ფართო წერტილი.

სტროფის ბოლო ტაეპის წინ დართული სიტყვა „დ“ მხატვრულადაა გაფორმებული: ასო დ-ს თავზე ვერტიკალურად აღმავალი გზით დახატულია ყვავილის ფოთლებიანი ყლორტი, რომლის წვერზეც დაწერილია ასო ა. გამგვარი ვითარება ზოგჯერ სათაურებსა და თვით ტექსტშიც გვხვდება. სასვენი ნიშნები დასმულია ვახტანგის გამოცემის მიხედვით. ხოლო ბროსეს გამოცემიდან ამოღებული სტროფები გამართულია ამავე გამოცემაში გამოყენებული სასვენი ნიშნების შესაბამისად. ხელნაწერის მარჯვენა და მარცხენა აშიები გამოყოფილია შავი ფანქრით ჩამოსმული ხაზებით; მარჯვენა ერთით, ზოგჯერ — ორით, ხოლო მარცხენა — ორ-ორი ვერტიკალური ხაზით. ხელნაწერის გვერდზე, როგორც წესი, მოთავსებულია შვიდი სტროფი. ამ თავისებურების დარღვევის ორი სახის შემთხვევა გვხვდება: ა) გვერდზე შვიდ სტროფზე ნაკლებია და ბ) შვიდზე მეტია. პირველი შემთხვევა უმთავრესად გამოწვეულია თხზულების გრძელი ქვესათაურებით; თუ სათაური ვრცელია, გვერდზე აღარ ეტევა შვიდი სტროფი; მეორე შემთხვევას ხშირად იწვევს ხელნაწერი პოემის ვახტანგისეულ რედაქციის ტექსტში ახალი სტროფების ჩამატება. ასეთ შემთხვევაში გადამნუსხველი თუ რედაქტორი, უმეტესად, სადაც ეს მოსახერხებელი ხდება, ჩანამატ სტროფს გვერდის მერვე სტროფად ათავსებს: ზოგჯერ გადამწერი პირდაპირ წერს ერთი, ორი ან სამი ტაეპით მეტს, რითაც მიღებულია გარკვეულ გვერდზე ექვსი და შვიდ სტროფზე ერთი, ორი ან სამი ტაეპით მეტი. რვა სტროფიანი გვერდებია: 29, 37, 38, 39, 40, 60, 63, 79, 104, 111, 115, 137, 234, 238; შვიდი სტროფი და სამი ტაეპია 42-ე გვერდზე; შვიდი და ორი: 4, 47, 51, 52, 53; შვიდი და ერთი 13, 41, 46, 48, 50; ექვსი და სამი ტაეპი: 12, 26, 28, 138; ექვსი და ორი მე-5 გვერდზე; ექვსი და ერთი: 25, 27, 29; ექვსი სტროფია: 67, 82, 85, 113, 116, 131, 139, 155, 161, 171, 189, 202, 206, 210, 213, 217, 225, 235, 239, 242, 243, 246, 247, 248, 249, 252, 253, 254, 258, 259, 271, 272, 275-ე გვერდებზე.

ხელნაწერი შესრულებულია გულმოდგინედ, ნათლად, ფაქიზად და ლამაზად. ტექსტის უმეტესი ნაწილი გადაწერილია ერთნაირი ხელით; ზოგიერთ გვერდზე გარკვევით შეინიშნება განსხვავებული ხელი: ასოების გადაბმის სიმცირე, უფრო მოზრდილი ასოებით წერა და ზოგიერთ ასოთა მოხაზულობის სხვაობა. ასეთ შთაბეჭდილებას ტოვებს გვ. 25, 110, 162, 237, 238, 241 — 247-ე და სხვ. რამდენადმე განსხვავებულია ანდერძის ხელიც, განსაკუთრებით ბროსეს გამოცემაზე დართული ლექსის გადამნუსხველის ხელი (გვ. 234). მაგრამ საერთოდ მთელი ხელნაწერი შესრულებული უნდა იყოს. გადამწერთა ერთი სკოლის ხელით და ისეთი შთაბეჭდილებაც რჩება, რომ იგი შესრულებულია ორი გადამნუსხველის მიერ. ასოების უმრავლესობა მკაფიოდაა მოხაზული. გამონაკლისს შეადგენს კ, ვ, ფ-ს მომღვენო ი-ს წერა. გადამნუსხველი მას ათავსებს მითითებული ასოების ფენში. თავისებურია კ, ვ; ე; უ, ქ, ფ-ს მოხაზულობა და გადაბმა. აღნიშნულ ასოთა გადაბმის ამგვარი სისტემა მეტ-ნაკლები ნიუანსებით დამახასიათებელი იყო როგორც ძველი, ისე ახალი ხანის მწერლებისათვის.

ხელნაწერის წინასიტყვაობა, პოემიდან ამოკრეფილი ტაეპები და მთელი ტექსტის სტროფთა ნუმერაცია შესრულებულია ერთნაირი, მოწითალო, ბაცი შავი მელნით, და ხელიც თითქოს ერთნაირია. ანალოგიური ხელითაა შესრულებული ბროსეს გამოცემიდან გადმოწერილი ცნობილი ლექსიც. ზოგ ადგილას ტექსტი ნაწორებია ოდნავ განსხვავებული შავი მელნით (სტროფები: ივ, ლ, ლა, ლდ, მბ, მვ, ნე, ნზ, უშ, რ, რა, რბ, რვ, რივ, რი, რკ, რკვ, რკთ, რლა, რლე, რლვ და სხვ.). ანალოგიური ხასიათის ნაწორები ადგილი ბევრგან გვხვდება ტექსტში. ტექსტი შედარებულია ბროსე-ჩუბინაშვილის გამოცემასთან¹ და მასში შეტანილია ზოგი ცვლილება, უმთავრესად ჰ და ჰს ასოთა კომპლექსის ჩამატებათა სახით. ეს განსაკუთრებით ნათლად ჩანს წითლურით დაწერილ სიტყვებში, შავი მელნით შეტანილი ცვლილებებით (სტროფი: რ, რვ). ტექსტობრივი ხასიათით შესწორებანი ძირითადად გამოიხატება ზოგიერთი სტროფის ჩამატებით. ჩამატებულია ზოგიერთი ისეთი სტროფი, რომელიც ვახტანგის რედაქციაში არ არის და პირველად დაიბეჭდა 1841 წლის გამოცემაში.

ხელნაწერის ტექსტი მოთავსებულია ფურცლებზე შავი ფანქრით ჩამოვლებულ ხაზებს შორის. სტროფის მეოთხე ტაეპის წინ დართული „და“ გატანილია მარჯვენა აშიაზე, ვერტიკალური ხაზების გარეთ. ყოველი სალექსო სტრიქონის ბოლო სარითმო მარცვალი გატანილია მარცხენა აშიაზე დაყოფით ვერტიკალური ხაზების გარეთ, ისე, როგორც ეს ვახტანგისეულ რედაქციაშია წარმოდგენილი. აღნიშნული წესი დაცულია მთელს ხელნაწერში. ხელნაწერს დართული აქვს მარი ბროსეს გამოცემის წინასიტყვაობა, რომელშიც შეტანილია ზოგიერთი განსხვავებული მასალაც, და, ამდენად, შეცვლილია ბროსესეული წინასიტყვაობის გარკვეული ადგილები. მაგალითად: 1. ბროსეს წინასიტყვაობაში ვკითხულობთ: „...ვამტკიცებ, რომ წიგნი ეს ქართულს ენაზე უებრო და უამხანაგოა. და თვით ევროპაშიაც მისი უმჯობესი მრავალი არ იპოვება“ (VII). ხელნაწერში აქ მიმატებულია: „პეტერბურხშიაც ამტკიცებენ ახალ დაბეჭდილ ვეფხისტყაოსანში, რომ“ ...და შემდეგ მიდის: „ევროპაშიაც მისი უმჯობესი“ და სხვ.

2. ბროსე წერს: „როგორც გამიგონია რუსულად ითარგმნება ვისვანმე, და მეცა ძრანკიულად ვამზადებ“ (XI). ხელნაწერში კი ვკითხულობთ: „როგორც გამიგონია მეც ისე აღმიწერია და ვგონებ რომ მრავალი ნაკლულობანი არ იხილვებოდეს და ვინიცობა რომ შეცდომილება იხილოთ, გვედრებით, რომ არა გვწყევდეთ და კეთილად მოგვიხსენებდეთ, რამეთუ თქვენც მოგეტივნეთ თქვენი შეცდომილებანი“ (5). 3. ამავე გვერდზე ბროსეს წინასიტყვაობიდან ხელნაწერში გამოტოვებულია ციტატი: „a rime est une esclave, elle doit Oleir“.

4. ბროსეს წინასიტყვაობაში აღნიშნულია: „ვახტანგ მეფის დაბეჭდვილი ვეფხისტყაოსანი შეიცავს 1587 მუკლთა, რამეთუ მრავალნი რიცხვნი განმეორებული არიან ცთომით ან დატევებულნი“. (გვ. XII), ...წიგნი ესე (ვეფხისტყაოსანი — პ. კ.) მარტოდ ერთად-ერთი სხვათა მრავალთა პოემათა შორის შენახული იყო აქამომდე, თუმცა როგორც ზევით ვსთქვით მცირედ გარყუნილი რომელთამე მწერალთაგან. მაგალითად სტიხნი რიგ, რნა, რა, რაგ, როზ,

¹ ამას აღასტურებს წინასიტყვაობაში მოცემული ცნობაც: სრულებით გავსინჯე ეს ჭელთნაწერი „ვეფხისტყაოსანი“ და ახალი და ერთად შევამოწმეო (გვ. 6).



რეე, სიგ, სკბ, სმბ, სპდ, ტვ, ტია, ტლ, ტლგ, ტმგ, ტნგ, ტნე, ტპზ, ტუ, უპო, ულ, უნბ, ფიშ, ფათ, ფუზ, ქბ, ქნთ, ქოვ, ღლ, ღლზ, ღმდ, ღმე, ღბთ, ღუ, ყა, ყგ, ყლ, ყლა, ყლზ, ყნბ, შპზ, ჩმგ, ჩტიე, ჩტმზ, ჩუკვ, ჩფლთ, ჩფნ, ჩფაე, რომელნიცა ჩვენ ახალს დაბეჭდილში ჩაუმატეთ, იპოვნებიან მხოლოდ რომელთა-მე კელ-ნაწერებში. მრავალნი ამ ლექსებისაგანი მშვენიერად თქმულია და ვეფხვის-ტყაოსანსაც ეთანხმება. თუმცა სწორეთ არ ვიცით ვისგან არიან დაწერილნი, მაგრამ ღირსნი იყვნენ რომ ჩაგვებეჭდა და იმიტომაც ჩაუმატეთ“ (გვ. XIII). ჩვენს ხელნაწერში კი ვკითხულობთ: „ვახტანგ მეფის დაბეჭდილი ვეფხის-ტყაოსანი შეიცავს 1587 მუხლთა, რამეთუ მრავალნი რიცხვნი განმეორებული არიან ცთომით და დატევებულნი: — არამცთუ ცთომით არის დატევებულნი რამთონიმე მუხლნი ამ კელთ ნაწერ ვეფხვის-ტყაოსანში მაგრამ სრულებით გაგვინჩე ეს კელთ ნაწერი ვეფხვის-ტყაოსანი და ახალი და ერთათ შევამოწმე მაგრამ არაფერი ცთუნება ვიხილე რაც რომ რუსთველის აღწერილი იყო ხოლოთ რომელნიც ახალს ვეფხვის-ტყაოსანში ჩაურთათ და შესწორება ყოველს თავის ადგილს და არიან ამტოლი მუხლნი: რიგ, რნა, რა, რაგ, როზ, რეე, სიგ, სკბ, სმბ, ტვ, ტია, ტლ, ტლგ, ტმგ, ტნ, ტნგ, ტნე, ტპზ, ტუ, ფიშ, ქბ, ქნთ, ქოვ, ღლ, ღლზ, ღმე, ღმვ, ღმზ, ღმშ, ღმთ, ღბთ, ღუ, ყგ, ყლა, ყლზ, ყნბ, შმშ, შპზ, ჩმვ, ჩტიე, ჩტმზ, ჩტბთ, ჩტუ, ჩუკვ, ჩფლთ, ჩფნ, ჩფაე: რომელიც ეს მუხლები არ არის ამ ჩემს კელ-ნაწერში ჩართული და შესრულებით ეს მუხლები ბოლოს არის გამოცხადებული და აღწერე ნუმრით და სადაც არ არის გამოცხადებული ნუმრით იპოვება თუ რომ გაშინჯვას ინებებთ“ (გვ. 6)¹.

მცირე მსგავსების გარდა, აქ არსებითი განსხვავება აშკარაა. ბროსე მიუთითებს პოემის ტექსტის წარყვანაზე და მის მიერ ჩამატებულ სტროფებზე. ხელნაწერის წინასიტყვაობაში კი უმთავრესად ლაპარაკია ხელნაწერისა და ახალდაბეჭდილი „ვეფხის-ტყაოსნის“ ტექსტის შედარებაზე და მითითებულია ის სტროფები, რომლებიც ვახტანგისეული რედაქციიდან და ბროსეს მიერ ჩამატებული სტროფებიდან არ ყოფილა გათვალისწინებული ხელნაწერში და რომ ასეთი სტროფები „ბოლოს არის გამოცხადებული“, ე. ი. პოემის ტექსტის გარეთ, ცალკეა წარმოდგენილი². ბროსეს წინასიტყვაობაში წერია: „ანგელოზების დაბლა ერთი ლომი“ (XII), ხელნაწერში „ლომი“ გამორჩენილია. ბროსეს გამოცემაში ბაგრატოვანთ ღერბის აღწერისას ნაჩვენები ასოები ასომთავრულითაა წარმოდგენილი, ხელნაწერში კი მხედრულით. ბროსეს წინასიტყვაობაშია: „დავითიან-პანკრატოვანი“ (XII), ხელნაწერში კი: „დავითიან-ბაგრატოვანი“. ხელნაწერში წინასიტყვაობა წყდება: „ვახტანგ მეფისაგან დაბარებულია ვლახეთით მესტამბეთა“ (გვ. 6). ამის შემდეგ ფურცელი აკლია.

ხელნაწერის წინასიტყვაობას, როგორც აღვნიშნეთ, აკლია ბოლო ფურცლები და ამიტომ ძნელი გასარკვევია, მისი საბოლოო ხასიათი და კომპილატორი ავტორის ვინაობა.

¹ მოგვეყვას ზუსტად ხელნაწერის მიხედვით, მისივე ბუნქტუაციის დაცვით.

² ფურცლები, რომლებზედაც მოთავსებულია ცალკე გამოკრეფილი სტროფები, ხელნაწერი ტექსტის ბოლოს უნდა ყოფილიყო დართული. ამას ადასტურებს წინასიტყვაობაში თქმული: „ეს მუხლები ბოლოს არის გამოცხადებული“ (გვ. 6), მაგრამ ამკინძველს იგი წინასიტყვაობის შემდეგ მოუთავსებია და თანაც არეულად: პირველი ფურცლის ადგილას მეორეა ჩაყვრებული, და პირუკუ. პაგინაცია შეცდომითაა დასმული: 8—7 აწერია მეორე ფურცელს, ხოლო 10—9 პირველს.

ხელნაწერში მრავალჯერაა გამეორებული მინაწერი: „სტეფან აპრილოვს აღმიწერია“ (გვ. 82)¹. „დავსწერე მე სტეფან აპრილოვმან მდებრობაშია“ (გვ. 131)², მომდევნო გვერდის ტექსტის დასაწყისი სიტყვა „ფათმანისაგან“ გამოტანილია 155-ე გვერდის ქვედა აშის მარჯვენა მხარეზე და იქვე მიმატებულია: „სტეფან“³. 246-ე გვერდის ქვედა აშის მარჯვენა მხარეზე, ჩვეულებრივ, გამოტანილია მომდევნო გვერდის პირველი სიტყვა „წინ“ და ქვეშ მიწერილია „სტეფან აპრილოვი“. აღნიშნული სიტყვები ჩასმულია ოთხკუთხედში, რომელსაც შავი მელნით ოთხი ყვავილოვანი დასურათება ახლავს; ანალოგიურ ფორმებშია მოთავსებული: „უსწერ მე სტეფან აპრილოვი“ (გვ. 258, 259), სტეფანე აპრილოვი მოხსენებულია, როგორც გადამწერი, ანდერძშიც.

პოემის ძირითადი ტექსტის ბოლოს (გვ. 233—234) ხელნაწერს დართული აქვს სამი ანდერძი: ა) ვახტანგის გამოცემისადმი დართული ცნობილი ორი სტროფი; ბ) აპრილოვის მიერ შეთხზული, რუსთველური შაირით შეწყობილი ხუთი სტროფი და გ) ბროსეს გამოცემაზე დართული ლექსი — 9 სტროფი. ყოველი მათგანი გარკვეული თავისებურებით ხასიათდება და ამდენად ერთგვარად საინტერესოა.

ა) ვახტანგის გამოცემაზე დართული ცნობილი ორი სტროფი თავისებურადაა წარმოდგენილი ხელნაწერში.

ვახტანგის გამოცემაშია: „აწ დაიბეჭდა სტამბაში“... ხელნაწერში ვკითხულობთ: „დაიბეჭდა სტამბაშია“; ხელნაწერში შეცდომითაა დაწერილი სიტყვები: „უგებლითა“ ...„გონიერ“, ნაცვლად „უგბილთა“... „გონერთ“. საინტერესოა სტროფის ცნობილი მეოთხე ტაეპი, აქ ვახტანგის გამოცემაშია: „ნაღვაწი მისის მლოცვლისა: მესტამბე მიქაელისა“, ხელნაწერში ვკითხულობთ: „ნაღვაწი მისი⁴ მლოცვლისა: მე სტეფან აპრილოვისა“. როგორც ვხედავთ, სტეფანე აპრილოვი მესტამბე მიქაელის მაგიერ თავის სახელსა და გვარს კვთავაზობს. ცვლილებები გვხვდება მეორე სტროფშიც. გამოცემის თარიღი:

„დაესრულა ესე წიგნი: ქორანიკონს უნსა სრულსა“;

ხელნაწერში შეცვლილია:

„დაესრულა ესე წიგნი ქორანიკონს⁵ ჩინსა სმულსა“⁶

„ყველაკასა უხაროდა: რიტორსა და ქმა უსულსა“.

სამღვთოთა და საეროცა: ვისაცა აქუს სმენა გულსა“.

და უსწავლელსა სიბრძენს მისცემს: გონიერსა გულს უსრულსა“.

¹ მინაწერი მოთავსებულია ფურცლის გვერდის ქვევითა აშიაზე, დაწერილია შავი მელნით და ჩასმულია ყვავილოვან მონახაზში.

² ჩასმულია ვეფხვის მსგავს ყვავილოვან მონახაზში ფურცლის გვერდის ქვედა აშის მარჯვენა მხარეზე, მონახაზულობა შესრულებულია შავი მელნით და შიგ ფართო წერტილები ჩასმულია წითლურით.

³ ორივე სიტყვა ჩასმულია შავი მელნით მონახაზ კონტურში. თანაც ასო ს ზედა ხაზზეა, „სტეფან“ გადატანილია ქვედა ხაზზე.

⁴ ბოლო ს აკლია.

⁵ ბოლო ნ აკლია.

⁶ ქორანიკონი ჩ.ი.ნ.ს.ა სმულსა შეცდომაა.

აღნიშნული ტაეპები ხელნაწერში ასეა წარმოდგენილი:

„ყველა კაცსა უხაროდა: რიტორსა და კმა უსმულსა,
 სამხთოთა¹ და საეროცა: ვისაც² აქვს სმენა გულისა,
 და უსწავლესა სიბრძნეს მისცემს: გონიერსა გულსა სრულსა“.

როგორც ვხედავთ, აქ „ყველაკასა“ შეცვლილია სიტყვით: „ყველა კაც-სა“, „უსმულსა“ გასწორებულია სიტყვით: „უსმულსა“, ხოლო „გულს უსრულსა“ — „გულსა სრულსა“³. აღნიშნული ცვლილებები ვარკვეული თვალსაზრისით ინტერესმოკლებული არ უნდა იყოს. იგი ამ მხრივდაც ვარკვეულ ტრადიციას გვთავაზობს.

ბ) აღნიშნულ ლექსს მოსდევს სტეფანე აპრილოვის მიერ რუსთველური შაირით დაწერილი ხუთი სტროფი:

„ამ სოფლის სიმხნე, სიმდიდრე: — იმ სოფლის არს საქებელი,
 ინდოთ მეფეთა არაბთა: — მეფეთ⁴ ამბავთა შესარგებელი,
 გრიგოლის შვილმან დაწერე: — სულისა კერ სარგებელი,
 და მკითხველნი ღმერთსა მითხოვეთ: — კეთილი მოსაგებელი.“

თამარ მეფისა ბრძანებით: — შეთხიზულ რუსთველ ენითა,
 ვახტანგ მეფის დროს ბეჭდილი: — მესტამზე მიქაელითა,
 სტეფანამ ვაჟვე ნიშანი: — მეც დავშვერ ჩემის ქელითა,
 და ვინც რომ იკითხოთ შექცეთ⁵: — სიტყვათა მონახსენითა.“

ვეფხვის ტყაოსნად ხმობილი: — ამბავი სამთა გმირთანი,
 შესხმა ლომთა და მნათობთა: — და გარდახედა ქირთანი,
 რუსთველისაგან ნათქვამი: — ქება ბროლ-ლაღთა-მკვირთანი,
 და თებერვლის პირველს სრულ იქმნა: — ჩინ-ყარი მანი და ანი.“

აპრილა შვილი⁶ გრიგოლის შვილმა: — დაწერე წიგნი ესეა,
 ასეთს კაცს უნდა მიეყილო: — ვინც გვარად უდიდესია,
 უგვარო კაცმან იკითხოს არ არის მისი წესია,
 და ვინც ფასისდება იკითხოთ: — სამ თუმნათ განმიწესია⁷.“

¹ აკლია ბოლო თა.

² მ. ჯანაშვილის აღწერილობაშიც არის „ვისაც“, ([1], 85). ხელნაწერშიც ამ სიტყვას ბოლო ა აკლია და მარცვლის შესავსებად ი ჩამატებულია სიტყვაში „გულსა“ და მიღებულია „გულისა“.

³ მ. ჯანაშვილის მიერ აღწერილი საეკლესიო მუზეუმის ფონდის 859-ე ნომრით დაცულ ხელნაწერში, რომელიც წარმოადგენს ვახტანგის გამოცემის ერთ-ერთ პირს, როგორც პროფ. ა. შანიძემ შენიშნა, წერია: „უსრულსა“, ხოლო „გულს უსრულსა“-ს მაგიერ „გულსა სრულსა“, ([2], 361), სწორედ ისე, როგორც ეს დამოწმებულია ჩვენს ხელნაწერშიც ([1], 85). აქვე აღსანიშნავია, რომ ცნობილი მკვლევარი მ. ჯანაშვილი მითითებული ხელნაწერის აღწერილობაში ერთგან აცხადებს: «Рукопись... писана в 1816 году» ([1], 84), ხოლო მომდევნო გვერდზე მოყავს გადამნუსხველის ანდერძი, სადაც ნათქვამია: „აღიწერა წიგნი ესე ქელითა სოლომონ ონიკოვისათა... წელსა 1814, ჩყიდ თიბათვეს“ ([1], 85). ანდერძში დამოწმებული თარიღი უფრო მართებული ჩანს.

⁴ სიტყვა „მეფეთ“ აქ შეცდომით უნდა იყოს დაწერილი. მარცვალთა რაოდენობაც მეტია.

⁵ გამორჩენილი უნდა იყოს მარცვალი და მაშინ სავარაუდებელია, რომ იქნება: „შექცეთ“, ან „შექცევით“.

⁶ „შვილი“ ზედმეტი უნდა იყოს. მარცვალთა რაოდენობაც იზრდება და ზომა ირღვევა.

⁷ მთელი სალექსო სტრიქონი წაშლილია მოწითალო შავი მელნით.

პატრონს მოხმარდეს სალხინოთ: — სწყალობდეს წმინდა მესია,
კამს მნათობისგან წაკითხვა: — ვინ სოფელს უმჯობესია.

ბრწყინვალეს ჭელით გამალოს: — ნუში ლალს ჰფენდეს წესია,
და სირინოზის კმით იკითხოს: — სმენელთა უამესია“ (გვ. 233)¹.

როგორც ვხედავთ, ხელნაწერის შემსრულებლად დაყინებით ასახელებს თავისთავს სტეფანე გრიგოლის ძე აპრილოვი. იგი, როგორც აღნიშნული იყო, ტექსტში გაკეთებულ რამდენიმე მინაწერებთან ერთად, ლექსად დაწერილ ანდერძშიც სისტემატურად აცხადებს: „ნაღვაწნი მისი მლოცვლისა მე სტეფან აპრილოვისა“; „გრიგოლის შეილმან დავწერე“; „სტეფანემ ვპოვე ნიშანი, მეც დავშვერ ჩემის ხელითა“; „აპრილა გრიგოლის შეილმა, დავწერე წიგნი ესეა“. საფიქრებელია, რომ სტეფანე გრიგოლის ძე აპრილოვის მიერ მართლაც გადაწერილია ხელნაწერი ტექსტის გარკვეული ნაწილები. ხოლო ტექსტის შედარება ვახტანგისეულ რედაქციასა და ბროსეს გამოცემასთან, წინასიტყვაობის პოემაზე დართვის ინიციატივა და პოემის გაგრძელების გადანუსხვა სხვა პირს უნდა ეკუთვნოდეს. ამას გვაფიქრებინებს ხელნაწერის ხელის ზოგიერთი სხვაობა.

სტეფანე აპრილოვის ცხოვრება და მოღვაწეობა შესასწავლი და დასადგენია. როგორც ანდერძიდან ჩანს, ხელნაწერი დასრულებულია 1841 წლის პირველ თებერვალს. გადამნუსხველს სურს თავისი ხელნაწერი მიაწოდოს მაღალი წრის მკითხველსა და მომხმარებელს. ამით იგი, თავის მხრივ, „ვეფხისტყაოსნის“ სილიადეზე, მის ხელთუქმნელობასა და წმინდა წიგნად აღიარებას დაჟღერებს, რომელსაც მკითხველი მხოლოდ „ბრწყინვალეს ხელით“ უნდა ეხებოდეს და „სირინოზის ხმით“ კითხულობდეს მსმენელთ სასიამოდ.

ხელნაწერს, როგორც აღვნიშნეთ, დაზიანების გამო აკლია პოემის შესავალი ნაწილის 14 სტროფი და ტექსტი იწყება მესამე გვერდის იე (15) სტროფით: „მე რუსთველი ხელობითა ვიქ საქმესა ამა დარი“...

პოემის შესავალი ნაწილის შემდეგ ტექსტი დაყოფილია თავებად. უკანასკნელი თავის („აქა ქორწილი ავთანდილისა და თინათინისა არაბთა მეფისაგან“) შემდეგ მოსდევს „ვეფხისტყაოსნის“ ცნობილი ეპილოგი, და აქ მთავრდება პოემის ის ძირითადი ტექსტი, რომელიც წარმოდგენილია ვახტანგისეულ რედაქციასა და ბროსეს გამოცემაში.

სათაურებისა და ქვესათაურების შედარების საფუძველზე ირკვევა, რომ ხელნაწერი ამ მხრივ ვახტანგის რედაქციას მიჰყვება. შეინიშნება მხოლოდ მცირე სხვაობა ზოგიერთი სიტყვის ფორმებში. მაგალითად: ხელნაწერშია: ვეფხვი, ვეფხენი, ვეფხვის, ხოლო ვახტანგის რედაქციაშია — ვეფხი, ვეფხნი; ვეფხის; ყრმათა — ყმათა; დარეჯანისა („წიგნი ნესტანდარეჯანისა“) — დარეჯანისი; პირველი („პირველი მიწერილი“) — პირველად; კაცისა („კაცისა ვაგზავნა“) — კაცის; მეფის („ინდოთ მეფის წინაშე მიწერილი“) — მეფეთ; ხატაველთ, ხატაველთა — ხატაველთ, ხატაველთა; პასუხათ-პასუხად; ტარიელისაგან — ტარიელისგან; ზღვისა პირს — ზღვის პირს; შველა ფრიდონისათვის

¹ ვახტანგისეულ გამოცემაზე დართული მითითებული ორი სტროფისა და აპრილოვის ლექსის ყველა სტროფის დასაწყისი, პირველი სიტყვები შესრულებულია წითლურით.



ტარიელისაგან — შველა ტარიელისაგან ფრიდონისა; მათ — მათსა ავთანდილისა („ამბავი ავთანდილისა“) — ავთანდილის; ავთანდილისაგან („წასლვა ავთანდილისაგან“) — ავთანდილის; დახოცნა („ვეფხვი რომ დახოცნა“) — დახოცა; წიგნობრად („წიგნობრად ეტლად“) — მწიგნობართა; ფათმანი, ფათმანისა — ფატმანი, ფატმანისა; ავთანდილსა თანა — ავთანდილთანა; არაბთა („არაბთა მეფისაგან“) — არაბთ; ორისა მისისა („ორისა მისისა დარაჯათ დახოცა“) — ორის მისის და სხვ.

პოემის ძირითადი ტექსტის შემდეგი ხელნაწერის 233-ე გვერდზე (233r) რამდენადმე შეცვლილი სახით, ნუმერაციის გარეშე, როგორც ზემოთ ითქვა, მოთავსებულია ვახტანგისეულ რედაქციაზე დართული ის ორი სტროფი, რომელშიც გადმოცემულია წიგნის ბეჭდვის ცნობები. ამ უკანასკნელს იმავე გვერდზე მოსდევს გადამნუსხველის მიერ შეთხზული ხუთი სტროფი, რომელშიც გადმოცემულია ხელნაწერის შემსრულებლის ვინაობა, პოემის გადაწერის თარიღი და სხვა ცნობები. ამის შემდეგ (233 r) მცირე ცვლილებებით მიჰყვება ბროსეს გამოცემისადმი რუსთველური შაირით დართული ცნობილი 9 სტროფი, რომელსაც რუსთველოლოგები ბროსეს მიაწერენ*. ვახტანგის გამოცემიდან ამოღებული 2 სტროფისა და გადამნუსხველის მიერ შეთხზული 5 სტროფის დასაწყისი სიტყვები წითლურითაა შესრულებული, ბროსეს ლექსი კი — შავი მელნით. ყველა სტროფს ხელნაწერში თან ახლავს სტროფის მეოთხე ტაეპის წინ დართული „და“, მაშინ, როდესაც ბროსეს გამოცემაში იგი არ არის. ამასთანავე აღსანიშნავია, რომ მითითებული „და“ შვიდ სტროფთან სპეციალურადაა გაფორმებული, ისე როგორც პოემის ტექსტშია, ბროსედან გადმოწერილ ლექსში („და“) გაუფორმებლადაა მოცემული.

ანდერძების შემდეგ, სტროფთა ჩვეულებრივი ნუმერაციის გარეშე, ხელნაწერში წარმოდგენილია „ვეფხვის ტყაოსნის“ გაგრძელების შემდეგი თავები: აქ ცნობა ტარიელისგან და ნესტან დარეჯანისაგან ინდოთ მეფის სიკვდილი¹,

* ზოგიერთი მკვლევრის აზრით, ამ სტროფში გადმოცემულია წიგნის მიძღვნა იმპერატორისადმი. ამის საბაზს იძლევა მითითებული ლექსის ის სტროფი, რომელშიც აღნიშნულია: დმერთო, ადიდე ქელმწიფე, იმპერატორი ჩვენია და სხვ.

აქ წარმოდგენილია იმპერატორისადმი მიძღვნილი ოდა, მაგრამ იგი წიგნის მიძღვნას არ გულისხმობს. როგორც ვიცით, პოემის გამომცემლებმა მ. ბროსემ, ზაქარია ფალავანიშვილმა და დავით ჩუბინაშვილმა წიგნი მიუძღვნეს არა იმპერატორს, არამედ თეიმურაზ ბატონიშვილს. ამის შესახებ წიგნის თავფურცლის შემდეგ დაბეჭდილია: „მათ უგანათლებულესობას ბატონიშვლს თეიმურაზს საქართველოს მეფის გიორგის ძეს უმდაბლესი პატივისცემისა, გულითადის მაღლობისა, სამარადისო ერთგულებისა ნიშნად შევსწირეთ. დამბეჭდველნი: ბროსეტი, ზაქ. ფალავანიშვილი, დ. ჩუბინოვი“.

¹ ამ თავის 9 სტროფი („ჩემთვის ბნელქმნილო მამაო“ ...ვიდრე: „გული ვითა ამაგარა“) მოთავსებულია ხელნაწერის 187—190-ე გვერდზე, ფურცლები, რომელზედაც მოთავსებულია მითითებული თავი, როგორც აღვნიშნეთ, შეცდომითაა ამ ადგილას ჩაკრებული და ისიც შექცევით, შებრუნებულადაა აკინძული ხელნაწერის ძირითად ტექსტში. პაგინაცია არ შეესაბამება ტექსტის თანამიმდევრობას. ფურცელს 190—189 დასმული უნდა ჰქონდეს 187—188 ნომერი, ხოლო ფურცელი 187—188 უნდა შებრუნდეს და დაინომროს 189—190. ხელნაწერში ჩაკრებული და დანომრილი ფურცლების მიხედვით ტექსტის ლოგიკური განვითარება 190, 189, 188 და 187-ე გვერდების მიყოლებით მიემართება.

ტარიელისაგან ინდოეთს მისვლა და ხატაველთ დამორჩილება და დედოფლის ნახვა¹;

აქ ქორწილი ტარიელისა და ნესტან დარეჯანისა თავის სახლში², ავთანდილ და ფრიდონ ტარიელის გამოყარნენ და თავთავის სახლში მივიდნენ³;

კვარაზმ მეფისაგან ავადმყოფობის ცნობა ტარიელისა და შიგან ჩადგომა⁴, ესმა ინდოთ მეფესა ხვარაზმელთა ინდოეთს შიგან მისვლა⁵, ხვარაზმ შაჰ კელმწიფისა და ინდოთ ომი უტარიელოთ და ინდოთ დამარცხება⁶;

ტარიელისაგან კაცის გაგზავნა ავთანდილთან და ფრიდონთან მისაშველებლათა,

ავთანდილისაგან და ფრიდონისაგან მახარობლის გაგზავნა ტარიელის წინაშე⁷,

მისვლა ავთანდილისა და ფრიდონისაგან ტარიელის საშველად⁸, ავთანდილისაგან და ფრიდონისაგან ხვარაზმისაკენ წასვლა ლაშქრითა⁹, ტარიელისაგან მორჩენა და ხვარაზმის წასვლა, აქ ხვარაზმისაგან ომის მოწადინება და თარა ვეზირისაგან დაშლა, თარა ვეზირისაგან ლამით თავს დასხმის რჩევა ინდოთ ზედან¹⁰,

¹ ეს თავი იწყება 189-ე გვერდზე, გადადის 188 და 187-ე გვერდებზე, შემდეგ კი გადადის 237-ზე და მთავრდება 239-ე გვერდზე.

ზუსტად ამ სახით ასეთი სათაური არც ერთ ხელნაწერში არაა. ანალოგიური კი ყველაშია. შედარებისას ვსარგებლობთ საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის მიერ გამოცემული მასალებით: „ვეფხისტყაოსნის ხელნაწერთა ვარიანტები“, ნაკვეთი მეოთხე, გამოსაცემად მოამზადა ივანე ლაშვილი, რედაქტორი ალ. ბარამიძე, თბილისი, 1963 წ.

ამ სათაურს სხვა ხელნაწერში წინ უსწრებს თავი: „აქა ტარიელ დიდვაჟართა ჰინდუსტანის ამბავსა ჰკითხავს“ (ხელნაწერებში დამოწმებულია გარკვეული ვარიანტული სხვაობანი), ჩვენს ხელნაწერში ასეთი თავი ცალკე გამოყოფილი არაა; ამბავი გაერთიანებულია პირველ თავში სათაურით: ტარიელისაგან ინდოეთს მისვლა და ხატაველთ დამორჩილება და დედოფლის ნახვა. ტარიელისა ჰინდოეთს მისვლა და ხატაველთ დამორჩილება (H 757); „და დედოფლის ნახვა“. ზოგიერთ ხელნაწერში ცალკეა გამოყოფილი.

² ზუსტად ამგვარად ფორმულირებული სათაური არც ერთ ხელნაწერში არაა.

³ ემთხვევა H 3061 და Q—483.

⁴ ზუსტი დამთხვევა არც ერთ ხელნაწერთან არ არის.

⁵ არც ერთი ხელნაწერის იდენტური არ არის.

⁶ რამდენადმე ემსგავსება H—783. ამას ზოგიერთ ხელნაწერში მოსდევს თავი: „გამარჯვება ხვარაზმთ ხელმწიფისაგან ჰინდუსტანის ლაშქართ ზედა“. ჩვენს ხელნაწერში იგი არ არის გამოყოფილი.

⁷ ემთხვევა H 783.

⁸ ემთხვევა P 10, H 757.

⁹ ზუსტად არ ემთხვევა არც ერთ ხელნაწერს.

¹⁰ ზუსტად არც ერთს არ ემთხვევა. ამ თავს ხელნაწერებში მოსდევს ახალი თავი: აქა ომი ხვარაზმელთა, ინდოთა, არაბთა და თურქთა, ჩვენს ხელნაწერში კი იგი ცალკე არ არის გამოყოფილი, ამბავი კი გადმოცემულია.

ანდერძი ტარიელისა ოდეს მიცვალებოდა * მას ჟამად ნათქვამი ¹,
 სიკვდილი ტარიელისა და ცოლისა მისისა ²,
 ანდერძი ავთანდილისა, რომელიც თქვა ჟამსა სიკვდილისასა ³,
 აქა სიკვდილი ავთანდილისა და ცოლის მისისა ⁴,
 აქა ფრიდონისაგან ორგანზე მისვლა და ტირილი ⁵.

როგორც ვხედავთ, ჩვენს ხელნაწერში წარმოდგენილი თავები ძირითადად განსხვავებულია სხვა ხელნაწერებისაგან. ზოგ რამეში გავს: H 3061, Q 483, H 783, P 10 და H 757 ხელნაწერებს. ამათგან უფრო ხშირია მსგავსება H 757, P 10 და H 783 ხელნაწერებთან.

ამ თავებს მოსდევს ექვსსტროფიანი პროლოგი, რომელიც ძირითადი ტექსტის პროლოგისაგან რამდენადმე განსხვავებულია.

ყველა სათაური და სტროფის დასაწყისი სიტყვა შესრულებულია წითლურით. სტროფები დაუნომრავია. მეოთხე სტრიქონზე წინ დართული „და“ ყვავილხვეულითაა გაფორმებული შავი ფერის მელნით. ფურცლების ზედა აშიაზე არ აწერია: „ვეფხის ტყაოსანი“. ქვედა აშის ყოველ მეხუთე ფურცელზე არ აქვს დასმული პაგინაცია. ასეთი პაგინაცია, როგორც აღვნიშნეთ, დასმული იყო ხელნაწერის იმ ნაწილში, სადაც წარმოდგენილია პომის ძირითადი ტექსტი. პომის გაგრძელების ამსახველი ჩვენთვის საინტერესო ხელნაწერის ფილაცია დასადგენია. ხელნაწერის ტექსტის ნუსხებთან შედარებისას შემჩნეული სხვაობანი და ზოგიერთი მათგანის ერთგვარი ტექსტობრივი ძიებანი ცალკე იქნება წარმოდგენილი.

ახალი ქართული ლიტერატურის კათედრა

ლიტერატურა

1. М. Г. Джанашивили. Описание рукописей церковного музея духовенства грузинской епархии, III, 1908 г.
2. შოთა რუსთაველი, ვეფხისტყაოსანი, ვახტანგისეული გამოცემა 1712 წლისა. აღდგენილი აკაკი შანიძის მიერ, 1937 წ.

П. Л. КЕКЕЛИДЗЕ

ОБ ОДНОЙ НЕИЗВЕСТНОЙ РУКОПИСИ «ВЕПХИСТКАОСАНИ»

Резюме

Хранящаяся в личной библиотеке автора рукопись «Вепхисткаосани» имеет определенное значение для установления канонического текста.

* „მიიცვალებოდა“ უნდა იყოს

¹ თითქმის ზუსტად გავს P 10.

² ანალოგიური H 757, P 10.

³ რამდენადმე გავს H 757 და P 10.

⁴ გავს P 10.

⁵ რამდენადმე გავს H 757. ამას ხელნაწერში Q 1082 მოსდევს თავი: „ფრიდონ ტარიელს და ნესტან დარჯანს, ავთანდილს და თინათინს ტირს, სულთქამს და მგლოვიარობს“. ჩვენს ხელნაწერში იგი არ არის გამოყოფილი, ამბავი პირდაპირ გრძელდება.



თარგმანი
202001010333

სტა პოემა. Рукопись представляет в основном редакцию текста, изданного Вахтангом VI, с добавлением нескольких строк из издания Броссе (1841 г.), и известное продолжение «Вепхисткаосани». В рукописи с некоторыми изменениями дано предисловие М. Броссе к изданию «Вепхисткаосани» 1841 года. Текст переписан Степаном Априлашвили, дата окончания 1/II 1941 года.

Текстологический анализ рукописи будет дан отдельно.

P. KEKELIDZE

ON AN UNKNOWN MANUSCRIPT OF SH. RUSTAVELI'S "THE MAN IN THE PANTHER'S SKIN"

Summary

A manuscript of "The Man in the Panther's Skin" preserved in the authors private library, is of a definite value for the establishment of the canonical text of the poem. The manuscript is basically a redaction of the text published by Vakhtang VI, with a few lines added from the Brosset edition (1841) and the well-known continuation of the poem.

Marie Brosset's introduction to his 1841 edition of the poem is reproduced in the MS with some modifications. The text was copied by Stepan Aprilashvili, the date of completion being 1 February 1841. A textological analysis of the MS will be given separately.

ილია ჭავჭავაძის რედაქტორული მოღვაწეობა

ნოდარ ტაბიძე

1

ილია ჭავჭავაძე ქართული ჟურნალისტიკის რეფორმატორი და უდიდესი მოღვაწეა. იგი მთელი მეოთხედი საუკუნის განმავლობაში მხნედ ეწეოდა რედაქტორის მძიმე ჭაპანს და ხანგრძლივად თანამშრომლობდა მრავალ პერიოდულ გამოცემაში.

1863 წელს ილია ხელმძღვანელობდა ჟურნალ „საქართველოს მოამბეს“, 1877 წლიდან 1901 წლის მიწურულამდე იგი რედაქტორობდა „ივერიას“, 1880 — 1881 წლებში კი ს. მესხთან ერთად უძღვებოდა გაზეთ „დროებას“.

ჟურნალისტობა ილიასთვის არ წარმოადგენდა დროებით გატაცებას ან შემთხვევით საქმიანობას.

როგორც ცნობილია, გაზეთის გამოცემა-რედაქტორობას ბევრი ხელს კიდებდა კომერციული ან ვიწრო პირადული მოსაზრებით. ილია, პირიქით, ქვეყნის ინტერესებიდან ამოდიოდა. „სამსახურის თავის დანებება ჩემთვის ამ უამად დიდი არაფერია, და თუ სამსახური დამ გამოვალ, მართო იმისათვის, რომ ჟურნალი გამოვჰსცე“ ([1], 37), სწერდა 1872 წელს დუშეთში მყოფი ილია ცნობილ პუბლიცისტს პეტრე უმიკაშვილს. ხაზგასმული სიტყვები საუკეთესოდ ახასიათებენ ილიას როგორც ჟურნალისტიკისათვის თავდადებულ და უანგარო მოღვაწეს.

თავის ხანგრძლივსა და უაღრესად ნაყოფიერ რედაქტორულ მოღვაწეობაში ილიას მრავალი წინააღმდეგობა შეხვედრია. მის წინაშე ხშირად წამოჭრილა ალტერნატივა: ან გადაეხვია ერთხელ არჩეული ჭეშმარიტი გზიდან და პირადი კეთილდღეობა მოეპოვებინა, ან დაეცვა თავისი შეხედულებანი და განეგრძო ნარ-ეკლით დაფარული ბილიკებით სიარული. ილია ყოველთვის ამ უკანასკნელს ირჩევდა და შეუვალი სიმტკიცით ახორციელებდა დასახულ მიზანს. არავითარი საფუძველი არა გვაქვს ეჭვი შევიტანოთ „საქართველოს მოამბის“ რედაქტორის განცხადების გულწრფელობაში: „...თუმცა გზა ვახილული გვექონდა, მაგრამ გულწრფელად და გაბედვით ვიტყვი, რომ სხვის მოსაწონად არც ერთის ჩვენის გულითადის აზრისათვის არ გვიღალატნია, სხვის მოსაფერებლად არც ერთი გრძნობა არ გავიციდნია. რომელიმე ანგარიშისათვის ყალბი ვერცხლად არ გავიყვანია. ჩვენ დავჩუმებულვართ და სვინდისისათვის კი არ გვიღალატნია. როგორც გონება ჩვენი ჰსჭრიდა, როგორც გული გვათხრობდა — ისე ვლაპარაკობდით, როცა კი შეგვეძლო და კვალაც ისე მოვიტყევით — თუნდ რომ ამით ჩვენს ჟურნალს ბოლოც მოედოს“ ([2], 1). ეს სიტყვები ჭეშმარიტი აღსარებაა და მკაფიოდ მეტყველებენ ილიას პრინციპულობაზე.



მართლაც, „საქართველოს მოამბე“ მტკიცე იდეურ ხაზს მიჰყვებოდა. ნაღში მოთავსებული ყველა წერილი, მოთხრობა თუ ლექსი ძირითადად ერთი და იმავე საკითხების გაშლა-განვითარებას ემსახურება, ერთი მიზანსწრაფვით ხასიათდება.

ილია განსაკუთრებით შეუვალი და უკომპრომისო იყო მაშინ, როცა საქმე ჟურნალისა თუ გაზეთის ავტორიტეტსა და იდეურ ხაზს შეეხებოდა. იგი ცდლობდა არ დაეშვა გადახვევა ძირითადი პოლიტიკური პლატფორმიდან.

აქვე შევნიშნავთ, რომ „ივერიაში“ არცთუ იშვიათად იბეჭდებოდა ურთიერთსაწინააღმდეგო მოსაზრებათა შემცველი სტატიები, განსაკუთრებით ბოლო წლებში, მაგრამ ისინი არ იწვევდნენ ორგანოს ძირითადი მიმართულების შეცვლას. ილია-რედაქტორი არავის აპატიებდა „ივერიის“ ავტორიტეტის შელახვას. იგი არ უფრთხოდა კავშირი გაეწყვიტა ყველაზე კარგ კორესპონდენტთანაც კი, თუ ამ უკანასკნელის შეხედულება ზოგჯერ არ შეესაბამებოდა გაზეთის დედაზრს.

გაზეთ „ივერიის“ 1887 წლის 92-ე ნომერში დაიბეჭდა ს. მგალობლიშვილის „რამე-რუმე“, რომელშიაც იხსენიებოდა გორში გავრცელებული ლექსი „ქალ-ვაჟიანი“. ეს ლექსი ქუჩური ლანძღვა-გინებით იყო აღსავსე და მიზნად ისახავდა ერთ-ერთი თვალსაჩინო ინტელიგენტის, პატიოსანი მანდილოსნის განჭიქებას. როგორც ირკვევა, მგალობლიშვილს წაკითხული არ ჰქონდა იგი, რამაც განაპირობა პასკვილისადმი ნეიტრალური დამოკიდებულება. ასეა თუ ისე, ჟურნალისტი უნებლიეთ უხამსი ნაწარმოების პოპულარიზატორის როლში გამოვიდა.

ილია ამ ამბებთან დაკავშირებით „ივერიის“ მოწინავეში წერდა: „ჩვენ მოგვივიდა ერთი მოთხრობასავით რაღაცა წერილი, საცა თურმე ჩამოთვლილია ზოგიერთი ამბავი, ერთის ხელნაწერი პასკვილიდამ ამოღებული, ჩვენ ვერ მივუხვდით ამ მოთხრობის აზრსა, და რადგანაც თვით მოთხრობა ცოტად თუ ბევრად ღირსად ვცანით დაბეჭდვისა, დაბეჭდეთ, და ამ სახით ერთს საზიზღარს ცოდვაში ჩვენ, ჩვენდა უნებურად, მონაწილეობა მივიღეთ. თუმცა არცოდნა არ-ცოდვაა, მაგრამ მაინც დიდად შესაწუხებელია, რაკი შევიტყვით, რაზედ არის აშენებული იგი მოთხრობა“ ([3], 251—252).

რედაქტორმა ბოდიში მოიხადა თავის გაზეთში „ქალ-ვაჟიანის“ ხსენებისათვის. ამასთანავე არ მოერიდა ს. მგალობლიშვილის დიდ ავტორიტეტსა და დამსახურებას, არც წლობით ერთად მუშაობით გამოწრთობალ მეგობრობას გაუწია ანგარიში და სამართლიანად დაუწუნა დაუფიქრებელი მოქმედება. პირად წერილში ილია იძლევა ასეთი შეუპოვარი და პრინციპული გამოსვლის საფუძვლიან ახსნას: „თქვენც დამეთანხმებით, რომ იმ პასკვილის ხსენება, ცარიელი ხსენებაც კი, გაზეთისათვის დიდი ჩამოუბანელი ჭუჭყია. რაკი ის წრეს გარდასული პასკვილი ახსენეთ, თქვენ, რასაკვირველია გეცოდინებოდით რად ახსენებდით და ამიტომაც მოვალენი იყავით ან შესაფერი დადი დაგესოთ, ან სულ არ გეხსენებინათ. ეხლა კი ისე გამოდის, თითქოს გაზეთმა რეკლამა გაუკეთა და ვისაც გუნებაშია არა ჰქონია, იმასაც კი მადა გაუხსნა იმ პასკვილის წაკითხვისათვის. ეს აშკარაა, რომ გაზეთში ხსენებით იმ პასკვილის გასავრცელებლად გზა გაეხსნა და ნუთუ ეს შემადრწუნებელი ამბავი არ არის გაზეთისათვის“ ([1], 122).

რედაქტორი პირდაპირ ეუბნება ს. მგალობლიშვილს: „სწორედ მოვასხუნოთ, წინასწარ რომ მცოდნოდა, რომ თქვენგან წოდებული „ქალ-ვაჟიანის“ ლექსი რითიმე მოაგონებდა კაცს იმ საზიზღარ პასქვილს, არას გზით მის ხსენებას კორესპონდენციაში არავითარს ადგილს არ დავუთმობდი, თუნდ ამის გამო თქვენისთანა სასურველი და პატივ-საცემი თანამშრომელი დამეკარგნა“ ([1], 122).

ამ განცხადების პრინციპულობა მით უფრო გასაგები გახდება, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ს. მგალობლიშვილისთანა კარგი კორესპონდენტები ილიას თბთზე ჩამოსათვლელი ჰყავდა და მათთან კავშირის გაწყვეტა გაზეთისათვის დიდი დანაკლისი იქნებოდა.

ის, რაც ერთ შემთხვევაში მისაღები და მოსაწონია, განსხვავებულ პირობებსა და ვითარებაში შეიძლება მოკლებული იყოს მოქალაქეობრივი არსებობის უფლებას. ილიამ კარგად იცოდა ეს და საგნის თუ მოვლენის შეფასებასან მთელი სისრულით ითვალისწინებდა ღრობის, ადგილის, მდგომარეობის თავისებურებას. ილია შემოქმედებითად უდგებოდა საკითხს.

საყოველთაოდ ცნობილია ილიას როგორც რედაქტორის მტკიცე ხასიათი და შეუპოვრობა. მაგრამ ისიც ფაქტია, რომ ეს პრინციპულობა არასდროს გადაზრდილა უაზრო სიჯიუტეში.

ჩვენ აქ დავიმოწმებთ დიდად საგულისხმო ფაქტს, რომელიც ნათელს ფენს ილიას ჟურნალისტური მოღვაწეობის ხასიათს.

როგორც ცნობილია, ილიამ პირველსავე პუბლიცისტურ წერილში „ორი-ორედ სიტყვა თავად რევან შალვას-ძის ერისთავის მიერ კოზლოვის „შეშლილის“ თარგმანზედა“ ბრძოლა გამოუცხადა მოძველებულ ორთოგრაფიას. მან კატეგორიულად მოითხოვა ჟ, შ, ზ, ჯ ასოების ხმარებიდან ამოღება, რადგან „ეს ასოები სულ აღარ ისმიან ახლანდელს ენაში“, „ტყუილად აგრძელებენ ანბანსა, აძნელებენ მართლწერასა და სხვა არაფერს არ შეგვიძინებენ“. ილია ეყრდნობა ქართული ენის განვითარების საერთო ტენდენციას, მის ხალხურობასა და კანონზომიერებას. იგი ღრმად იყო დარწმუნებული ადებული გეზის სისწორეში. ამიტომაც შეგნებულად გაურბოდა მოძველებული ასოების ხმარებას. უფრო მეტიც, ამასვე მოითხოვდა სხვებისაგან.

მაშასადამე, სრულიად ბუნებრივია, რომ ილია „საქართველოს მოამბეში“ ახალი სალიტერატურო ენის პოპულარიზატორად და დრომოქმული ასოების უარყოფლად გამოსულიყო. ეს ასეც მოხდა. როგორც ირკვევა, რედაქტორი ამ მხრივ სათანადო ყურადღებასა და აქტიურობას იჩენდა. მიუხედავად ამისა, ჟურნალის მეორე ნომერში მოძველებულმა ასოებმა მაინც გაიღვეს. რით უნდა აიხსნას ეს? ხომ არ უღალატა ილიამ თავის შეხედულებას?

საქმე შემდეგშია. დიმიტრი ყიფიანმა მიტჩელის „ზეციური მნათობების“ თარგმანი რედაქციას გაუგზავნა და თან დაურთო წერილი, რომელშიც ხაზგასმით არის აღნიშნული: „განსაკუთრებით თქუტუნ, უფალო რედაქტორო, ამა-სა გთხოვთ, რომ ბეჭდვაში არა შეიცვალოს რა, არც მართლ-წერა, არც ლექსი და არც აზრი: რადგან შესაცულებელი თუ გასასწორებელი რაც იქნება, კრიტიკის საქმე იქნება და ამ წიგნის თარგმნა მგონია ღირსი იყოს კრიტიკისა“.

ამრიგად, ილია არჩევანის წინაშე დადგა. თუ იგი თავის შეხედულებათა პედანტური დამცველი იქნებოდა და „საქართველოს მოამბეში“ ადგილს არ



მისცემდა მოძველებულ ორთოგრაფიას, მაშინ მიტჩელის მრავალმხრივ-საინტერესო, პროგრესული აზრებით გაყენებული ნაწარმოების გამოქვეყნების შესაძლებლობას კარგავდა. რედაქტორმა სწორად შეაფასა ვითარება. იმ ხანებში ორთოგრაფიის საკითხი, შეიძლება ითქვას, ძირითადად გადაჭრილი იყო და მცირეოდენი მერყეობანი მის შეცვლას ვერ გამოიწვევდა. ამდენად, ილიას მეტი გაბედულებითა და გულდამწვდებით შეეძლო ბრძოლით განმტკიცებული პოზიციებიდან დროებით უკან დახევა და მიტჩელის თხზულების უცვლელად დაბეჭდვა. ასეც მოიქცა, რაც ყველაზე სწორი გამოსავალი იყო შექმნილი სიტუაციიდან.

აღნიშნული ფაქტი ოდნავაც არ აყენებს ჩრდილს ილიას როგორც რედაქტორის პრინციპულობას, რადგან ეს იყო, ასე ვთქვათ, ქართული ლიტერატურისა და ჟურნალისტიკის მთლიანი ფრონტის ერთი სანგრის დროებით მიტოვება ცენტრისა და ფლანგების გასამაგრებლად.

2

ილია — რედაქტორი თავის უპირველეს მოვალეობას — ჟურნალ-გაზეთების ხელმძღვანელობას ძირითადად სამი გზით ახორციელებდა:

ა. იგი წერდა მოწინავეებს, რომლებშიც გამოთქმული იყო რედაქციის მსოფლმხედველობა.

ყველა მოწინავე წერილი, გამსჭვალული ერთიანი სულისკვეთებით, ხასიათდებოდა მაღალი იდეურობით, ფორმისა და შინაარსის ერთიანობით. ისინი ემყარებოდნენ არა შემთხვევით მოვლენებსა და ფაქტებს, არამედ ტიპიურსა და საჭირობოტოს, რომელთა გარკვევას პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა.

პერიოდულ გამოცემათა იდეური პროფილის გამოკვეთაში, მეთაური სტატიების გარდა, ილია — რედაქტორის სხვა წერილებსაც გადაწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭებოდა. მოწინავეებთან ერთად ისინი ქმნიდნენ საერთო განწყობილებას, ტონს აძლევდნენ მთელ ნომერს, ასრულებდნენ ინსტრუქციების მოვალეობას, სანიმუშოს წარმოადგენდნენ რედაქციის თანამშრომელთათვის.

ბ. ილია როგორც ჟურნალ-გაზეთების რედაქტორ-ხელმძღვანელი მარტო ამგვარი მუშაობით არ იფარგლებოდა. იგი ადგენდა ნომრის საერთო გეგმას და მიუთითებდა თანამშრომლებს, თუ რაზე ეწერათ.

ცნობილია, რომ გაზეთის დაგეგმვა და დასაბეჭდი მასალების დაკონკრეტება მრავალ სიძნელესთან არის დაკავშირებული. რედაქტორი, თუ მას სურს კარგად მოაწყოს მუშაობის ორგანიზაცია, ღრმად უნდა ერკვეოდეს მიმდინარე სიტუაციაში, ითვალისწინებდეს როგორც პერიოდული გამოცემის ინტერესსა და მასების მოთხოვნებს, ასევე თითოეული თანამშრომლის მომზადება — შესაძლებლობას.

ილია დაჯილდოებული იყო რედაქტორის ფაქიზი ალღოთი და შორსმჭვრეტელობით. იგი ყოველთვის საქმის კურსში იმყოფებოდა, რასაც დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა გაზეთის სწორი ხელმძღვანელობისათვის. იგი ნომრის გეგმის შედგენისას ითვალისწინებდა რომელი მწერლისთვის ან კორესპონდენტისთვის შეეკვეთა ესა თუ ის მასალა, ვინ უკეთ იცნობდა აღნიშნულ საკითხს, ვინ უფრო სწრაფად ჩასწვდებოდა საკითხის არსს და გაზეთის იდეური ხაზის შესაბამისად გააშუქებდა მას. რედაქტორის უშუალო მითითებით იწერებოდა

ბევრი საგანეთო სტატია არა მარტო პრობლემურ საკითხზე, არამედ ზოგჯერ ნაკლებად მნიშვნელოვან თემაზეც. პირველ ხანებში ილია დეტალურად უხსნიდა ავტორს, თუ რაზე გაემახვილებინა ყურადღება, როგორი კუთხით მისდგომოდა საკითხს და სხვა. შემდეგ კი, როცა „ივერიის“ თანამშრომლებმა შეისისხლბორცეს მისი შეხედულებები და მთელი თავიანთი მოღვაწეობა გაზეთის ინტერესებს შეუფარდეს, ილია მხოლოდ დავალებების მიცემით კმაყოფილდებოდა.

ბ. დასასრულ, გაზეთის ხელმძღვანელობას ილია ახორციელებდა მასალების რედაქტირება — დამუშავების გზით. სარედაქციო კოლეგიის სხდომებზე მისი მეთაურობით ირჩეოდა გაზეთში გამოსაქვეყნებელი ყველა წერილი თუ ინფორმაცია. გ. ყიფშიძის გადმოცემით, ილია ბევრ დროს ანდომებდა მათ გადაკითხვასა და გასწორებას როგორც ფორმის, ასევე შინაარსის მხრივ. „დიდს ყურადღებას აქცევდა უფრო ენის სიმდიდრეს, კანონიერებას, ქართულის შესაბამად სიტყვის დაწყოებასა და დასურათებით აზრის გამოთქმას გლახკაცურს კილოზედ. თვით ღრმად მცოდნე იყო ქართულისა და ყოვლის ღონისძიებით სცდილობდა, რომ გაზეთში ყოველივე წმინდა ქართულით ყოფილიყო დაწერილი. ამ საქმეში თვით იკისრა უფროსობა და ჩაგვიყოლია უმცროსები. მთელი რედაქცია იღებდა მონაწილეობას წერილების სწორებაში იმის მეთაურობითა და ხელმძღვანელობით“ ([4], 99).

მასალების დამუშავებისას ილია — რედაქტორი არ ერიდებოდა დედანში საფუძვლიანი კორექტივის შეტანას, ხშირად ასწორებდა ფაქტობრივ ლაფსუსებს და სხვ., მაგრამ გაუბროდა ავტორის სტილის შეცვლა-გადასხვაფერებას. „საკვირველი ის იყო, რომ წერილების გასწორების დროს წერის მანერას ანუ ყაიდას არ შეეხებოდა, რადგანაც იმ აზრისა იყო, რომ ყოველს მწერალს თავისებური წერის ყაიდა და სტილი უნდა ჰქონდესო“ ([5], 98), — იგონებს „ივერიის“ ერთ-ერთი თანამშრომელი.

თუ როგორ ასწორებდა ილია მასალებს, ამის შესახებ საინტერესო მოგონება აქვს ი. ზურაბიშვილს. მან რედაქციაში წარადგინა ნოველა „ლულუნი“, როდესაც ილიამ რედაქტირებული ნაწარმოები სტამბაში ასაწყობად გაგზავნა, დედანში მხოლოდ ორიოდ შესწორება იყო შეტანილი. „ერთ ადგილას სამიოთხი სტრიქონი წითელი ფანქრით ფრჩხილებში ჩაესვა და გვერდის კიდეზე დაეწერა: „წითლებშუა, ჩემის აზრით, მეტია“, ამ სტრიქონებში მეელი მყავდა აღწერილი და, როგორც მეგონა, შნოიანადაც. მეორე ადგილას სიტყვასთან „ლოდნა“ კითხვითი ნიშანი დაესვა და კიდეზე დაეწერა „ლოდინი“ ([5], 321).

ი. ზურაბიშვილის სამართლიანი აღიარებით, მისი ნოველა არ წარმოადგენდა სრულყოფილ ნაწარმოებს. თხზულების გალამაზება და გამდიდრება ილიასათვის ძნელი არ იყო, მაგრამ რედაქტორმა თავი შეიკავა ასეთი ოპერაციისაგან, რადგან ეს უკვე ავტორის ფუნქციებში შეჭრას გულისხმობდა.

პრესის მნიშვნელობა და პროგრესულობა უმთავრესად იმით განიზომება, თუ როგორ უპასუხებს იგი ხალხის მოთხოვნებს — აქტიურად ეხმარება ცხოვრების მიერ წამოჭრილ საკითხებს, თუ ღუმილით უვლის მათ გვერდს.

ილია ჭავჭავაძის მთავარი ამოცანა ქართველი ერის ბედნიერებისათვის



ბრძოლა იყო და ყურნალ-გაზეთებსაც ამ სულისკვეთებით მსკვლავდებოდა. თო მასებთან ახლო კავშირი და ხალხის ჭირ-ვარამის ცოდნა რედაქტორს დიდ უწყობდა ხელს სწრაფად გარკვეულიყო მოვლენებში, ამოეცნო მთავარი და მასზე შეეჩერებინა მკითხველის ყურადღება. ილიასათვის, როგორც რედაქტორისათვის, დამახასიათებელია დროისა და სიტუაციის თავისებურებათა სწრაფი აღქმა და შესაბამისი ორიენტირება. მან იცოდა, რა აინტერესებდა გლეხს თუ ინტელიგენტს დღეს და ამის მიხედვით გეგმავდა ნომრებს, რაც კიდევ უფრო მიმზიდველსა და ცხოველყოფელს ხდიდა გაზეთს.

1877 წელს დაიწყო რუსეთ-თურქეთის ომი. ბალკანეთისა და კავკასიის ფრონტებზე მიმდინარე ამბები მსოფლიოს ყურადღების ცენტრში მოექცა, მეტადრე ქართველი საზოგადოებისა, რადგან აქ უკვე წინა პლანზე წამოიწიეს. უშუალოდ ერის ინტერესებმა. ამ ომში რუსეთის გამარჯვებით საუკუნეების წინათ თურქთა მიერ მიტაცებული ჩვენი ძველი კულტურის სავანე — სამხრეთი საქართველო ისევ უბრუნდებოდა დედამამშობლოს. ბუნებრივია, ასეთ პირობებში კიდევ უფრო გაძლიერდა მკითხველთა დაინტერესება აჭარა-ლაზისტანის საკითხებით. მათ ვერ დააკმაყოფილებდა ომის მსვლელობის მშრალი ინფორმირება, რასაც საკმაო ადგილი ეთმობოდა „ივერიაში“, სურდათ ნეტი გაეგოთ, შეეტყვოთ, თუ რას წარმოადგენდა ეს რაიონები, როდის მიიტაცეს ისინი თურქებმა, რა ურთიერთობა ჰქონდათ საქართველოს გულთან და სხვა. ამიტომ ილიამ გადაწყვიტა გაზეთში მოეთავსებინა წერილების მთელი სერია და ვრცლად განეხილა როგორც ომის მსვლელობის ძირეული საკითხები, ასევე აჭარა-ლაზისტანის ისტორია. მართლაც, სულ მალე, გაზეთის მე-14 და მე-17 ნომრებში, დაიბეჭდა ცნობილი მეცნიერის დ. ჩუბინაშვილის გამოკვლევა „ეტნოგრაფიული განხილვა ძველთა და ახალთა კაბადოკიის ან ჭანეთის მკვიდრთა მოსახლეთ“. ამ ნაწარმოების გამოქვეყნებით რედაქტორს უნდოდა დაეკმაყოფილებინა მასების ინტერესი და ცნობისმოყვარეობა. ამასთანავე, იგი მიისწრაფოდა ქართველებში კიდევ უფრო გაეღვივებინა პატრიოტიზმის გრძნობა.

ილიამ „ივერიაში“ აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით დაბეჭდა აგრეთვე მეორე და მესამე ნაწილი დ. ბაქრაძის მეტად საინტერესო ნაშრომისა „ზოგიერთი რამ. ოსმალის საქართველო ანუ მესხეთი“ (№ 10, 11) და პ. უმიკაშვილის წერილების სერია „ოსმალის საქართველო“.

ხსენებული სტატიების გამოქვეყნება ერთხელ კიდევ მოწმობს, თუ რა კარგად სწვდებოდა ილია, როგორც რედაქტორი, ხალხის სულისკვეთებას, რამდენად სწრაფად უღებდა ალღოს შექმნილ სიტუაციას და ღრმად, ამომწურავად აშუქებდა წამოჭრილ საკითხს.

4

ილია ჭავჭავაძემ ქართული ჟურნალისტიკა გაამდიდრა ახალი ჟანრებითა და განყოფილებებით. ილიას სახელს უკავშირდება ჩვენს პრესაში „შინაური მიმოხილვის“, „ნაკვესის“, „დამაკვირდისა“ და სხვათა დამკვიდრება.

ილიას პირველი „შინაური მიმოხილვა“ 1879 წლის იანვრის „ივერიაში“ გამოჩნდა და ამ ჟანრის ნაწარმოებთა ბეჭდვა გაგრძელდა ჟურნალის არსებობის მთელ მანძილზე.

„შინაური მიმოხილვა“ რთულ ჟანრს წარმოადგენს. მიმოხილველი დაჯილდოებული უნდა იყოს დიდი ცოდნით, შორსმჭვრეტელობითა და იმის უნარით, რომ ათას ფაქტსა და მოვლენაში გამოარჩიოს ყველაზე მნიშვნელოვანი, პრობლემატური და მასზე შეაჩეროს მკითხველთა ყურადღება. მაგრამ მარტოოდენ ფაქტის ამორჩევა საქმეს ვერ უშველის, საჭიროა მისი გაანალიზება და კუთვნილი ადგილის მიჩენა საზოგადოებრივ მოვლენათა უწყვეტ ჯაჭვში:

შინაური მიმოხილველის მსჯელობის საგანს ძირითადად შეადგენდა ერთ-ორი თვის განმავლობაში საქართველოში მომხდარი თუ ჩვენი ქვეყნის შესახებ წამოჭრილი ყველაზე მნიშვნელოვანი საკითხები (წლიური მიმოხილვების მასშტაბი კიდევ უფრო გაზრდილია). გავცნოთ 1881 წლის ნოემბრის მიმოხილვის ქვესათაურებს, რომლებიც ზოგად წარმოადგენას გვაძლევენ ნაწარმოების მთელ შინაარსზე: „ქვეყანა ვისია. — ოქრო და ხმალი. — ხმალი და გუთანა. — სახელოსნო-სამეურნეო სკოლა. — სახელმწიფო ქონებათა სამინისტროს პროექტი. — ჩვენი თეატრის გამო“.

„შინაური მიმოხილვა“ წარმოადგენდა ჟურნალის სულსა და გულს, მის ერთ-ერთ მთავარ განყოფილებას. თუმცა იგი „ივერიის“ ბოლო გვერდებზე იყო მოთავსებული, მაგრამ თავისი ხასიათით ნომრის დროშასა და მოწინავეს წარმოადგენდა.

„შინაურ მიმოხილვაში“ წამოჭრილი ესა თუ ის საკითხი ყოველთვის განხილულია მოწინავე პოზიციიდან და შეფასებულია ქართველი ერის კეთილდღეობის თვალსაზრისით.

მიმოხილვები ძირითადად გათვალისწინებული იყო შედარებით მომხადებული საზოგადოებისათვის, ხოლო „ანბანთ-მწყურვალთათვის“ ილიამ გაზეთ „ივერიაში“ შემოიღო განყოფილებები „დამაკვირდი“ და „ნაკვესი“:

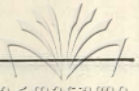
„დამაკვირდი“ წარმოადგენილი იყო სხარტად და ლაკონურად გამოთქმული ბრძნული აზრები, რომლებიც შეიცავდნენ დიდმნიშვნელოვან საყოფაცხოვრებო საკითხთა განზოგადებას. ხშირად ამ განყოფილებაში თავსდებოდა აფორიზმები. აქვე იბეჭდებოდა ანდაზებიც. თვით სახელწოდება „დამაკვირდი“ კარგად გამოხატავდა ამ განყოფილების სპეციფიკას.

„დამაკვირდისაგან“ თავისი ხასიათითა და ბუნებით განსხვავდებოდა „ნაკვესი“, თუმცა, მათ ბევრი საერთო შტრიხიც ჰქონდათ.

„ნაკვესი“ გამოირჩევა მცირე ფორმით. მასში მოთხრობილთა პატარა ამბავი, რომელიც უმთავრესად გადმოცემულია დიალოგით. „ნაკვესში“ აქცენტი გადატანილია ბოლო თქმაზე. მისთვის დამახასიათებელია მახვილსიტყვაობა, მოსწრებული პასუხი, რომელიც მოკლებული არაა საზოგადოებრივ ინტერესს.

ამ განყოფილებათა მეშვეობით ილიას კიდევ უფრო ახლოს მიჰქონდა მასებთან თავისი შეხედულებები. საინტერესოა ისიც, რომ რედაქტორს უსისტემოდ როდი შეჰქონდა გაზეთში ბრძნული აზრები: იგი არჩევდა ისეთებს, რომლებიც გამართული იყო როგორც იდეურად, ასევე მხატვრულად.

როდესაც ილიას რეფორმატორულ როლზე ვლაპარაკობთ, მხედველობაშია მისაღები არა მარტო ის დიდი იდეური მუშაობა, რომელიც მან გასწია ჟურნალ-გაზეთების ახალი გზით წარსამართავად, არამედ მის მიერ საგაზეთო საქმიანობაში შემოტანილი ტექნიკური თუ სხვა სახის სიახლენიც. მაგალითად,



ილიამ ქართულ ჟურნალისტიკაში დაამკვიდრა კოლექტიური მუშაობის მეთოდი. მან სარედაქციო სამუშაოთა მთელი მოცულობა რედაქციის წევრებს შორის გაანაწილა და თითოეულს თავისი უბანი მიუჩინა.

ილიამ შემოიღო აგრეთვე დასაბეჭდი მასალების კითხვა-განხილვა სარედაქციო კოლეგიის სხდომებზე. ეს იყო ბრწყინვალე წამოწყება, რომელიც შემდეგ მტკიცედ დამკვიდრდა ჩვენს საგაზეთო პრაქტიკაში. მასალების კოლექტიურ კითხვა-განხილვას ბევრი უპირატესობა და დადებითი მხარე ჰქონდა. ჯერ ერთი, მარტო რედაქტორს არ უხდებოდა მუშაობა, რაც უზრუნველყოფდა საქმის სწრაფად და დროულად გაკეთებას. მეორეც, სხვადასხვა აზრი, მრავალი შენიშვნა და მითითება ხელს უწყობდა მასალის სრულყოფას.

5

ილია ჭავჭავაძის რედაქტორულ მუშაობაში ერთ-ერთი უმთავრესი ადგილი ეკავა თანამშრომელთა შემოკრებასა და აღზრდას. როგორც ვიცით, მაშინ თითოეული ლიტერატურული მუშაკი სანთლით საძებარი გახლდათ და ამიტომ, ბუნებრივია, წინა პლანზე უნდა წამოწეულიყო თანამშრომელთა რიგების შემჭიდროებისა და განმტკიცების საკითხი. პრესის ისტორიამ არა ერთი და ორი შემთხვევა იცის, როდესაც თანამშრომელთა სიმცირეს გაზეთის არსებობისთვის სასიკვდილო ლახვარი ჩაუვია. შორს რომ არ წავიდეთ, ამის მაგალითები ქართული ჟურნალისტიკიდანაც შეიძლება მოვიყვანოთ.

იშვიათი ტაქტიკა და შორსმჭვრეტელობით ილია ახერხებდა გაზეთის გარშემო ცნობილი მწერლებისა და კორესპონდენტთა შემოკრებას. იგი ითვალისწინებდა თითოეული მოღვაწის პირად თვისებას, ლიტერატურულ შესაძლებლობას და ამის მიხედვით აბამდა მათ მუშაობაში.

თანამშრომელთა მოზიდვა მუშაობის მხოლოდ ერთი მხარეა. იგი დასაწყისი ეტაპია, რომელიც შემდგომ გაფართოებასა და გაღრმავებას მოითხოვს. ილიაც დიდი გულისხმიერებით ეწეოდა ჟურნალისტთა კადრების აღზრდასა და შემომტკიცებას.

აქ უთუოდ განსაკუთრებული ნიჭი და უნარია საჭირო. არ კმარა მარტოდენ კარგი ორგანიზატორობა, აუცილებელია იყო დიდი შემოქმედი და ფხიანი კალმის პატრონი, დაჯილდოებული განსაკუთრებული ინტუიციით. აღზარდო სხვები — ეს ნიშნავს კარგად ერკვევოდე შემოქმედებითი პროცესის თავისებურებაში, იცოდე აღსაზრდელზე მეტი და გქონდეს უნარი, შეამჩნიო გამოუცდელი თვალისათვის დაფარული ის ჯანსაღი, რაციონალური მარცვალი, რომლის განვითარება ავტორს „თავის თავს“ აპოვნინებს.

ილია სისტემატურად ადევნებდა თვალყურს დამწყებ ჟურნალისტთა საქმიანობას, რჩევას აძლევდა და ეხმარებოდა მათ.

არტემ ახნაზაროვი ჭეშმარიტ ჟურნალისტად უშუალოდ ილია ჭავჭავაძის მზრუნველობით ჩამოყალიბდა. სასკოლო განათლების გარეშე დარჩენალმა ჰაბტუკმა მორცხვად შეაღო „ივერიის“ რედაქციის კარები. შემდეგ კი თავისი ნიჭისა და ილიას სწორი ხელმძღვანელობის წყალობით გაზეთში ერთ-ერთი წამყვანი ადგილი დაიკავა. ა. ახნაზაროვი, უპირველეს ყოვლისა, ცნობილია როგორც ფელეტონისტი. სწორედ ამ განხრით ჰპოვა მისმა ნიჭმა ფართო სარბიელი. ამაში კი მას ილია დაეხმარა.

„ივერიაში“ ფეხმომაგრების შემდეგ ა. ახანაშვილს გადაუწყვეტია მალფარდოვანი თეორიული წერილების შეთხზვა და რამდენიმე მათგანი კიდევ უჩვენებია რედაქტორისათვის. ილიას გულდასმით წაუკითხავს ახალგაზრდა ჟურნალისტის თხზულებები, აუწონ-დაუწონია მათი ავ-კარგი და ავტორისათვის პირდაპირ განუცხადებია: „ჩემო არტემ, ქართული შენ კარგად შევისწავლია, წერა შეგიძლია... ოღონდ ასეთ თემებზე წერას არ გირჩევ. შენ მკვირცხლი, ცოცხალი, ოხუნჯი ახალგაზრდა ხარ. უბრალო საუბარშიაც შენ ირონიას, დაცინვას ურევ... აი ისეთ რამეზე სცადე დაწერო, სადაც შენი ნიჭის თავისებულობა გამოვლინდება“ ([6], 118). არტემს ჭკუაში დასჯდომია დიდი ილიას რჩევა და თავისი კალმის ობიექტად საფელეტონო ამბები გაუხდია.

ილია ასევე ყურადღებიანი და გულისხმიერი იყო სხვების მიმართაც. იგი არასდროს იშურებდა კეთილ რჩევას.

6

განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ილია ჭავჭავაძისა და ცენზურის ურთიერთობა. ეს საკითხი მით უფრო საინტერესოა, რამდენადაც მათ დამოკიდებულებაში, რაც აშკარა მტრულ და წინააღმდეგობრივ ხასიათს ატარებდა, მკაფიოდ მუდავნდება ილიას რედაქტორული ნიჭი, სიმტკიცე და პრინციპულობა. ილია თავგამოდებით იბრძოდა, რათა რედაქციაში შემოსული პროგრესული იდეებით გამსჭვალული ლექსი თუ სტატია სრულყოფილი სახით მიეწოდებინა მკითხველისათვის. სამისოდ იგი სხვადასხვა გზასა და საშუალებას მიმართავდა:

ა. ცენზურის წინააღმდეგ ბრძოლის ერთ-ერთ ხერხს სტატიების თუ ლექსების თავისებურად აგება-რედაქტირება წარმოადგენდა. ილია, როგორც მწერალი, იყენებდა ეზოპეს ენას და ამასვე ასწავლიდა თანამშრომლებს. ნართაული ლაპარაკი იმ დროს საუკეთესო საშუალებად ითვლებოდა დემოკრატიულ შეხედულებათა გადმოსაცემად.

ბ. ხშირად ცენზორი მთლიანად კრძალავდა მასალას. ასეთ შემთხვევაში რედაქტორს დიდი მეცადინეობა სჭირდებოდა „ტვინმეისტერის“ (აკაკის ტერმინია) სიჯიუტის გასატეხად. ილია გარკვეულ კომპრომისზე მიდიოდა — ოღონდ კი გაეშვა ცენზორს პრინციპული ხასიათის სტატია და თუნდაც შეეკვეცა, შეემცირებინა იგი. რედაქტორი ამ შემთხვევაში ითვალისწინებდა მკითხველი მასების ინტერესს — იმას, რომ წერილი არასრული სახითაც სარგებლობას მოუტანდა მათ. ილია კ. ლორთქიფანიძეს სწერდა: „რედაქციას ჩემი სტატია „ზოგიერთი რამა“ უნდა ჰქონდეს. მაცნობე, ჰბეჭდავთ მაგ სტატიას თუ არა. ოღონდ ეგ დაიბეჭდოს და შეიძლება ცენზორს ბევრი დაუთმოთ“ ([1], 30). ილიას რედაქტორულ პრაქტიკაში ამგვარი დათმობა არცთუ იშვიათი იყო.

ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს ილია ყოველთვის მომხრე იყო კომპრომისისა. პირიქით, იგი ხშირად ამჯობინებდა დამახინჯებული სტატიის მთლიანად ამოღებას ნომრიდან, თუ მას შერჩენილი არ ჰქონდა ძირითადი სახე და ნაწილობრივაც ვერ უპასუხებდა პირვანდელ დანიშნულებას.

ბ. ილიას — რედაქტორი ცენზორის თვალის ახვევის მიზნით ასხვაფერებდა აკრძალულ მასალას და შეცვლილი სახელწოდებით ცდილობდა მის გამოქვეყნებას.



1883 წელს ილიამ გადაწყვიტა „ივერიაში“ დაებეჭდა საკუთარი ლექსი „ბაზალეთის ტბა“, მაგრამ ცენზურამ არ გაუშვა. მაშინ მან ნაწარმოებს სათაური შეუცვალა, „ხალხური თქმულება“ უწოდა და ავტორის ხელმოწერაც ჩამოაშორა. მიუხედავად ამისა, „ბაზალეთის ტბა“ მაინც აკრძალეს. მართალია, ილიას ეს ცდა მარცხით დამთავრდა, მაგრამ ზოგჯერ ასეთი ხერხი ჭრიდა და ცენზორის მიერ ერთხელ აკრძალული ნაწარმოები მცირედი ცვლილებით დღის სინათლეს ნახულობდა.

დ. როგორც ცნობილია, ილიას არ უყვარდა თხოვნა, იგი ყოველთვის გაურბოდა პირადი საქმისათვის სხვების შეწუხებას. მაგრამ საზოგადოების ინტერესებისათვის, განსაკუთრებით კი „ივერიის“ წარმატებისათვის, ის ამ საშუალებასაც მიმართავდა.

„ივერიის“ 1889 წლის 295-ე ნომრისათვის რედაქციას გამიზნული ჰქონდა მ. ნასიძის სატირული ლექსის „ახალი იავ-ნანას“ დაბეჭდვა. რაფიელ ერისთავმა (ამ დროს იგი უმცროსი ცენზორის მოვალეობას ასრულებდა) მასალეების გადათვალეირებისას ხსენებულ ლექსს მოაკვეცა ბოლო სტრიქონი — „მნოლოე ლეტა“. ილიამ ასეთი ოპერაცია ნაწარმოების დამახინჯებად ჩათვალა და რაფიელს სთხოვა, „ახალი იავ-ნანა“ უცვლელად გაეშვა. „თქვენი ჭირიმე, კნიაზო რაფიელ, ამ სტრიქონს ნუ ამოშლით. — „Многая лета“ ნუთუ აკრძალული სიტყვაა? გეფიცებით ამ ლექსს წაუშლელად თვითონ ლუკა სტეფანისძეც კი დაუბრკოლებრივ გაუშვებდა. თქვენი ჭირიმე, ლექსს ნუ წაახდენთ, პასუხის გება ჩემი იყოს, თუ ვინმე რამ შეჭნიშნოს“ ([1], 87).

რაფიელ ერისთავმა ანგარიში გაუწია ილიას თხოვნას და გადაშლილი სტრიქონი აღადგინა.

რედაქტორს ერთ შემთხვევაში თუ ბრძოლით გაჰქონდა ლელო, სხვა შემთხვევაში ტკბილ სიტყვას ამჯობინებდა.

მ. ხშირად როგორც გაცხარებული დავა ცენზორთან, ისე ხვეწნა რჩებოდა „ხმად მლაღადებლისა უდაბნოსა შინა“. სიტყვის ჯალათი გულდამშვიდებით ყრიდა აწყობილი ნომრიდან მასალებს. მდგომარეობა რთულდებოდა, საჭირო იყო დაწუნებული სტატიების სასწრაფოდ შეცვლა. დროის სიმცირის გამო ახალი მასალის მომზადება არ ხერხდებოდა, მაგრამ ილია გამოსავალს მაინც პოულობდა და გაზეთის ცარიელ ადგილს ასეთი შემთხვევისათვის შემონახული ლექსებით, წერილებით, ფელეტონებით ან თარგმნილი ინფორმაციებით ავსებდა.

7

ილია ჭავჭავაძის უდიდესი ნიჭი, გასაოცარი ენერჯია და პრინციპულობა თავს იჩენდა არა მარტო რთული პრობლემების გადაჭრისას, არამედ წვრილმანი საკითხების მოგვარების დროსაც. ილია იმ ადამიანთა კატეგორიას ეკუთვნის, რომლებიც მთელი გატაცებით ეძლევიან სამუშაოს და რომლებისთვისაც უცხოა „პატარა“ საქმისადმი ზერელე დამოკიდებულება.

ილიას არა ერთი და ორი ღამე გაუთენებია კორექტურის კითხვაში, გვერდების დაკაბადონება-გადაწყობაში და რიჟარჟს სტამბის საღებავით დასვრილი, ფიზიკურად დაღლილი, მაგრამ სულით მხნე და კმაყოფილი შეჰგებებია.

მეუღლესთან გაგზავნილ წერილებში იგი ხშირად ლაპარაკობს იმ სამუშაოზე, რაც ჟურნალის გამოცემას ახლდა.

ილია დიდ ჟურნალებას უთმობდა ჟურნალის გამოცემასთან დაკავშირებულ ტექნიკურ საკითხებს. მან „საქართველოს მოამბის“ აწყობა ყველაზე საუკეთესო შრიფტით მოინდომა. ამ მიზნით პეტერბურგიდან სპეციალურად გამოიწერა 1860 წელს გამოსული „ვეფხისტყაოსნის“ შრიფტი. გარნიტურით რედაქტორის ასეთი ძლიერი დაინტერესება გასაგებია. იმ ხანებში ჩვენი საზოგადოების საკმაო ნაწილი ჟურნალს ჯერ კიდევ მარცვალ-მარცვალ და ბორძკით კითხულობდა. ამიტომ განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა ასეთა გამოკვეთილობას, სწორ მოხაზულობას, ქართული პალეოგრაფიისათვის დამახასიათებელ სიცხადეს.

საგულისხმოა ისიც, რომ ილიამ „საქართველოს მოამბისათვის“ საუკეთესო ქაღალდი შეარჩია. ი. პოლტარაკვი შენიშნავდა: ჟურნალი ჩინებულ ქაღალდზე იბეჭდება, ისეთზე, როგორიც ზოგიერთი პირველხარისხოვანი რუსული პერიოდული გამოცემისთვისაც კი ხელმიუწვდომელიაო.

რედაქტორ-გამომცემლის ასეთმა საქმიანობამ, დაუღალავმა მოღვაწეობამ განაპირობა „საქართველოს მოამბის“ მაღალი დონე როგორც იდეურ-მხატვრული, ასევე ტექნიკური თვალსაზრისით. ხსენებული ჟურნალის პირველმა ნომერმა მკითხველებზე ბრწყინვალე შთაბეჭდილება მოახდინა. ღრმამინაარსიანი, კარგად აწყობილი და აკინძული სქელტანიანი ჟურნალი ხელიდან ხელში გადადიოდა.

თითქოს უბრალო საქმეა შრიფტის გამოყენება, მაგრამ რედაქტორს დიდი გემოვნება ესაჭიროება მისი შერჩევისას. ილია სხვადასხვა ზომისა და გარნიტურის შრიფტის მოშველიებით ახალ, თავისებურ ჟღერადობას ანიჭებდა საგაზეთო მასალებს. იგი წარმატებით სარგებლობდა „აკადემიური“, „ვენური“, „გოგებაშვილისა“ და სხვა შრიფტებით. ათვალიერებთ „ივერიის“ ნომრებს და ვაოცებთ ის დიდი გემოვნება, რომელსაც იჩენდა ილია — რედაქტორი სხვადასხვა შრიფტის გამოყენებაში.

მასალების განლაგებისას ილია ძირითადად იმ პერიოდის პრესაში გავრცელებულ წესს ემორჩილება. „ივერიაში“ ვხვდებით სხვადასხვა სიმაღლის სარდაფს, სტატიები თავისუფლად გადადის პირველი გვერდიდან მეორე-მესამეზე, განცხადებები და რეკლამები იბეჭდება პირველ გვერდზე, ხშირად უცხოეთის განყოფილება გადმოტანილია მეორეზე, ჟურნალ-გაზეთებიდან ამოკრეფილი ამბები — მესამეზე და ა. შ.

ილიას შემოქმედებითი ძიებისა და დაუღალავი შრომის შედეგად ქართული ჟურნალისტიკა სისხლსავსე და მრავალფეროვანი გახდა. მის მიერ დამკვიდრებულმა პუბლიცისტურმა ყანრებმა და განყოფილებებმა უფრო მეტი სიღრმე, შინაარსი და სიცოცხლე მიანიჭეს ჩვენს პრესას.

ილიამ ქართული პრესის საშუალებით ფართო გასაქანი მისცა ახალ სალიტერატურო ენას, აღზარდა ჟურნალისტთა საუკეთესო კადრები. დასასრულ, განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია ის, რომ მან, როგორც რედაქტორმა ხელი შეუწყო ეროვნულ-გამათავისუფლებელი მოძრაობის ჩამოყალიბებას მძლავრ მიმდინარეობად.

ლ ი ბ ე რ ა ტ შ რ ა

- 1 ი. ჭავჭავაძე თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, ტ. 10, თბ., 1961.
- 2 „საქართველოს მოამბე“, 1863, № 11.
- 3 ი. ჭავჭავაძე თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, ტ. 8, თბ., 1957.
- 4 ი. ჭავჭავაძის სიკვდილი და დასაფლავება (კრებული), თბ., 1907.
- 5 ი. ჭავჭავაძე (საიუბილეო კრებული პროფ. მ. ზანდუკელისა და დოც. ვ. კაკაბაძის რედაქტორობით), თბ., 1939.
- 6 ი. ვარტავაძე XIX საუკუნის ქართული ჟურნალ-გაზეთების გამოჩენილი რედაქტორები, თბ., 1957.

Н. П. ТАБИДЗЕ

РЕДАКТОРСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ИЛИИ ЧАВЧАВАДЗЕ

Резюме

Предлагаемый труд — первое исследование о редакторской деятельности И. Чавчавадзе.

И. Чавчавадзе дал новое направление грузинской журналистике. Он поставил прессу на службу народу и подчинил ее интересам национально-освободительного движения.

И. Чавчавадзе был редактором «Сакартвелოს მოამბე», «Иверии» и вместе с С. Месхи некоторое время руководил «Дроеба».

И. Чавчавадзе как редактор всегда выступал за высокую идейность и тематическое разнообразие периодических органов, сам составлял план выпускаемого номера и давал конкретные задания сотрудникам, писал передовицы и правил газетные материалы.

И. Чавчавадзе обогатил грузинскую журналистику жанром обозрения. Он же создал интересные отделы и рубрики, такие, как, например, «Дамакვირდი», «Схартула» и др.

Заслугой И. Чавчавадзе считается и то, что он внес в грузинскую журналистику метод коллективного редактирования материалов.

В труде показано, как боролся И. Чавчавадзе за привлечение и воспитание сотрудников газеты. Также проанализированы те приемы и методы, которые Илья-редактор применял против цензуры.

N. TABIDSE

ILIA TSCHAWTSCHAWADSES REDAKTEURTÄTIGKEIT

Zusammenfassung

Der hervorragende Schriftsteller des 19. Jahrhunderts Ilia Tschawtschawadse war auch als Redakteur der Zeitungen „Sakartwelos Moambe“ („Georgische Nachrichten“), „Iweria“ und „Droeba“ („Die Zeit“) tätig.

Als Redakteur stand Ilia Tschawtschawadse ständig im Kampf um den hohen Ideengehalt und die thematische Mannigfaltigkeit der Periodika. Er stellte den Plan der Zeitungsummer zusammen, verfaßte Leitartikel, redigierte Materialien usw.



Ilia Tschawtschawadse schenkte den brennendsten Problemen der Zeit eine besondere Aufmerksamkeit und beleuchtete sie konsequent. Er bereicherte die georgische Journalistik mit einigen neuen Genres.

In der Arbeit wird dargestellt, wie Ilia Tschawtschawadse dafür gekämpft hat, die Literaten zu gewinnen und seine Mitarbeiter zu erziehen. Es werden die Mittel und Methoden untersucht, die Ilia Tschawtschawadse gegen die Zensur verwendete.

სიკოლოგ ბარათაშვილის რომანტიზმისათვის

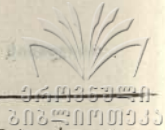
ოთარ ჯინორია

დღეს, როდესაც „მსოფლიო ლიტერატურის“ გოეთესეული ცნება უკვე განყენებულ-თეორიულ იდეას კი არ წარმოადგენს, არამედ ყოვლად მკვეთრად კრისტალიზებულ პრაქტიკულ, ცოცხალ რეალობად გვევლინება, ლიტერატურულ მოვლენათა განხილვა-შეფასება სრულიად შეუძლებელია ტიპოლოგიური ანალიზის გარეშე, რომლის წამყვან მეთოდოლოგიურ პრინციპად კომპარატიული თვალსაზრისი ქცეულა.

ხოლო ასეთი, — კომპარატივისტულ-ტიპოლოგიური — ანალიზი გამორიცხული რჩება იქ, სადაც, როდენ ძნელიც არ უნდა იყოს ეს, თუნდაც სამუშაო ტერმინთა სახით არაა დადგენილი და მიღებული ისეთი ზოგადი ცნებები, როგორცაა რეალიზმისა თუ რომანტიზმის, ანდა შემოქმედებითი მეთოდის, სტილისა და მანერის ან კიდევ მიმდინარეობისა და სხვა მსგავსი, თითქოსდა „ელემენტარული“, მაგრამ არსებითად „თავსატეხი“ ცნებები, როგორცაა, მაგალითად, კლასიციზმი და ბაროკო, კლასიკური და დეკადენტური, ტრადიციული და მოდერნისტული.

გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ ყველა ამ საკითხისა თუ პრობლემის გადაუჭრელობა დღევანდელი ლიტერატურისა-და, საერთოდ, ხელოვნებათმცოდნეობის მთავარ დაბრკოლებად იქცა, რომელიც მით უფრო ძნელად გადასალახავი ხდება, რაც უფრო იზრდება, ფართოვდება და ღრმავდება, სინამდვილის მხატვრული ათვისების ცალკეულ ასპექტთა თუ მომენტთა ფაქტოლოგიური ათვისება. კერძოდ, ხსენებული ტიპოლოგიური ანალიზისათვის აუცილებელ სამუშაო ტერმინთა, თუნდაც იმავე „რეალიზმისა“ და „რომანტიზმის“ ცნებათა დადგენა მით უფრო რთულდება, რაც უფრო მეტად ხდება ნათელი, რომ, ვთქვათ, ისეთი თითქოსდა დიამეტრულად დაპირისპირებული პოეტები, როგორც გოეთე და ნოვალისი ანდა პუშკინი და ტიუტჩევი ჩანან, არც ისე გამორიცხავენ ერთმანეთს, როგორც ჩვენ ადრე გვეგონა, არამედ, პირიქით, ზოგიერთ არსებით ასპექტში ერთმანეთს კიდევაც უახლოვდებოდნენ და ენათესავებოდნენ და, ყოველ შემთხვევაში, თავიანთ თავისებურებათა წინააღმდეგობრივ ერთიანობაში გვევლინებოდნენ თავისი დროისა და ხალხის ცოცხალ წარმომადგენლებად.

მაგრამ ამ სიძნელეებმა როდი უნდა აგვადებინონ ხელი მათი დაძლევის ცდებზე, როგორც ეს იმათ მოსდით, ვინც საკუთარი უმწეობის აღიარების ნაცვლად იმას ირწმუნებიან, თითქოს ე. წ. „იზმებში“ ჩხირკედელაობა სქემა-



ტიკოსთა თუ დოგმატიკოსთა მოგონილია და მხატვრული ფენომენის ესთეტიკურ აღქმას ცოტას შველის, ბევრს კი ვნებს.

ამ სიძნელეთა ძალას დიდ ხანს ზრდიდა ჩვენს ესთეტიკურ აზროვნებაში დამკვიდრებული სხვადასხვა ვულგარულ-სოციოლოგიკური და სქემატურ-დოგმატური წარმოდგენები, კერძოდ, მათ საფუძველზე წარმომდგარი „რეალიზმ-ანტირეალიზმის“ თეორია, რომლის თანახმადაც ესთეტიკურად ღირებულ ნაწარმოებად მხოლოდ ისეთი მხატვრული ქმნილება ჩაითვლება, „რეალისტური“ მეთოდისა თუ სტილის ან, სულაც, მიმდინარეობის ნიშანი რომ აზის, ხოლო ყველა სხვა ტიპის ნაწარმოები არა თუ მოკლებულია ესთეტიკურ სრულფასოვანებას, არამედ ლამის „ნამდვილი“ ხელოვნების მიღმა რჩება.

საგანგებო ზიანი ამ კონცეფციამ, უწინარეს ყოვლისა, რომანტიზმის პრობლემის გარკვევა-გადაწყვეტას და დიდ რომანტიკოს ხელოვანთა შემოქმედების გაგება-შეფასებას მიაყენა. სწორედ ეს კონცეფცია იმის ერთ-ერთი მიზეზი, რომ რომანტიზმის პრობლემა როგორც თეორიულ, ისე პრაქტიკულ ასპექტში იქცა ჩვენი ხელოვნებათმცოდნეობის ყველაზე სუსტად დამუშავებულ საკითხად, რომ ჩვენ, ერთის მხრივ, იმაზე ვერ ვაგვიცია ჯეროვნად ცხადი და დამაჯერებელი პასუხი, თუ რაა „რომანტიზმი“ (და, მაშასადამე, „რეალიზმიც“ მისი ჯუფთი და პრლარული ცნება), ხოლო, მეორეს მხრივ, ვცდილობთ რომანტიკოს დიდოსტატთა რომანტიზმისაგან გამიჯვნასა და „რეალისტებად“ წარმოჩენას ანუ ვიჩინოთ, მათს წინააღმდეგობრივ შემოქმედებაში „ნეგატიურ“-რომანტიკულ ელემენტთა მიჩქმალვისა და „პოზიტიურ“-რეალისტური საწყისის გაზვიადების ტენდენციას.

ამგვარი „მანიპულაციების“ საგნადაა უკანასკნელი ათეული წლების მანძილზე ქვეყნის ჩვენი ეროვნული სიამაყე — ნიკოლოზ ბარათაშვილი, — რომელიც ან შეფარვით წარმოიდგინება, ან აშკარად ცხადდება „რეალისტად“, არა „რომანტიკული“, არამედ „კლასიკური“ განწყობის პოეტად.

„მერანის“ შემოქმედის ზოგიერთ მკვლევარს ისე აენო ხსენებულმა კონცეფციამ, რომ, როგორც კი შენიშნავს მის რომელსამე ტიპიურ-რომანტიკულ ნიშანთვისებას ან, თუნდაც, შტრიხს, რომელიც ესთეტიკური მსოფლალქმის ამ სახეობას „უარყოფითად“, სახელდობრ, გოეთეს ცნობილი განსაზღვრისამებრ, „ავადმყოფურ“ მოვლენად სახავს, უყოყმანოდ აცხადებს მას (ამ ნიშანთვისებასა თუ შტრიხს) ჩვენი მგონისათვის „შემთხვევითად“ თუ „მეორადად“ ან, სულაც, ყურადღების უღირსად. ვთქვათ, რა მოხდა, რომ მისი ერთი პირადი წერილი საოცრად იუნგ-ნოვალისისებურ თემას შეიცავს: „...прекрасное изобретение кладбище“; ეს ხომ შემთხვევითი დაცდენილი ფრაზაა, ბარათაშვილის პოეზიის მთელს იდეურ მიმართებას რომ ეწინააღმდეგება, ვინაიდან მას არა თუ იუნგთან და, მით უფრო, ნოვალისთან აქვს რაიმე საერთო, — რა მოხდა, რომ ერთი „ცისფერ ყვავილს“ მიეღტვის, ხოლო მეორე „ცისა ფერს“ შესტრფის, — არამედ საერთოდ „რომანტიზმიც“ იმდენად თვითმყოფადი და განსხვავებული აქვს, რომ ბარემ შეიძლება „რეალისტიც“ ეწოდოს (რაც კაცს საკმაოდ დამაჯერებლადაც კი მოეჩვენება, თუკი „ანტირეალიზმის“ ასეთი შიში „სულო ბოროტოს“ ავტორში „მატერიალისტსაც“ თუ არა, ურწმუნო „რაციონალისტს“ მაინც დაანახვებს).

მაგრამ საქმე ისაა, რომ მსგავსი „კორექტივების“ შედეგად დიდი პოეტის შემოქმედებითი ხატის მხოლოდ ცალკეული შტრიხები კი არ მახინჯდება, არამედ თავად არსიც ირყვნება როგორც კონკრეტულ-ტიპოლოგიური, ისე ზოგად-ესთეტიკური თვალსაზრისით. სახელდობრ, ამ გზით მიღებული საბოლოო დასკვნის თანახმად, თითქოსდა სუბიექტურად „უწყლო“ მგოსანი ცხადდება მართოდენ გარეგანი „უამიდობით“ დამზრალ ყვავილად, რაც სინამდვილეში მხოლოდ ამცირებს მის ტრაგიკულ ინდივიდუალობას, რამდენადაც, სხვა არა იყოს რა, მას უფრო რომანტიკულ პიროვნებად წარმოგვიდგენს, ვიდრე რომანტიკოსს ხელოვნად, ხოლო საბოლოოდ ობიექტური სინამდვილის უფრო პასიურ „რეზონატორად“ სახავს, ვიდრე აქტიურ, „მქმნელ-გარდამქმნელ“ შემოქმედად.

წინამდებარე კრიტიკული ეტიუდის მიზანი, რასაკვირველია, ვერ იქნება ნ. ბარათაშვილის ტიპოლოგიურ-ესთეტიკური ხატის თავისი ისტორიული, ე. ი. ნამდვილი სახით აღდგენა; მისი დანიშნულებაა ასეთი აღდგენის აუცილებლობაზე მხოლოდ ყურადღების გამაზვილება და საამისო გზის ერთგვარი მინიშნებაც.

ნ. ბარათაშვილის პოეტურ სამყაროს რომ ღრმად პოზიტიური არსი აცოცხლებს, — კერძოდ, ადამიანის კეთილშობილი რწმენა, სიკეთის სიყვარული და სილამაზის ტრფიალი, მანკიერი არსებულთ ღრმა უკმაყოფილება და უკეთეს მომავალზე მაღალი ოცნება, მოყვასისათვის პასუხისმგებლობისა და ზრუნვის პათოსი, ბრძნული პატრიოტიზმი, მოკლედ, ჭეშმარიტად დიდ-კაცური სულისკვეთებები ახასიათებს, რომელთაც იგი, როგორც გოეთე იტყოდა, „მიუხედავად ყოვლისა“ თუ „ყოვლის საწინააღმდეგოდ“ (trotz alledem) ინარჩუნებს, — ამაზე ბევრი რამ თქმულა და მეც სიტყვას არ გავაგრძელებ.

ოღონდ მინდა აქ, თუმცადა მოკლედ, მაგრამ სავანგებოდ აღვნიშნო გიორგი გაჩეჩილაძის მიერ 1968 წელს (ნ. ბარათაშვილის დაბადების 150 წლისთავთან დაკავშირებით) გამოქვეყნებული სამი ნარკვევი, — „ქართლის ბედი და მერანი“ [1], „პოეზია სიყვარულის შესახებ“ [2] და „ზრუნვის“ ფაუსტური პრობლემა ბარათაშვილის ლირიკაში“ [3] — სადაც მოცემულია ჩვენი მთავარი რომანტიკოსის შემოქმედებითი სამყაროს აღნიშნული პოზიტიური არსის გოეთეს ფაუსტურ პრობლემატიკასთან ტიპოლოგიური ნათესაობის ასპექტში წარმოჩენის ერთობ საყურადღებო ცდა.

მკვლევარი მახვილგონიერი დაკვირვებებით აკონკრეტებს ფაუსტურ იდეებთან და სულისკვეთებებთან ნ. ბარათაშვილის ორგანული კავშირის მანამდე უკვე დიდი ხნის წინ, მაგრამ უპირატესად ზოგადად აღიარებულ ფაქტს, ცდილობს დაადგინოს „მაგისტრალური (ფაუსტური) სიუჟეტი“ პოეტის სულაერი ცხოვრების მოდელში, მის შემოქმედებით ევოლუციაში. იგი მხოლოდ ცალკეულ ფაუსტურ მოტივებსა და სახეებს კი არ წარმოაჩენს ჩვენი მგოსნის ამა თუ იმ შედეგში, — ვთქვათ, ისეთ მოტივს, როგორიცაა თავდაპირველად „იღუმალ ხმად“ ამეტყველებული, ხოლო საბოლოოდ „თვალბედიით შავი ყორნის“ სახით გაცხადებული „სული ბოროტი“, რომელშიც ტრაგიკული ხელოვანის მეორე, საბედისწერო, „დემონური“ (მე ვიტყვოდი: რომანტიკული!) „მე“ ანუ მეფისტოფელის ხატი ჩანს საცნაური, — არამედ თემათა მთელ „ფაუსტურ კომპლექსსაც“ აღგენს, ამ კომპლექსის ცენტრალურ ელემენტად „პოე-



ტის შემოქმედებითი პრობლემატიკის კვანძს (რომ) უკავშირდება, „მკვლევარი მიიჩნევს გოეთეს ცხოვრებისეული სიბრძნის გადამწყვეტ, უმაღლეს კომპონენტს, „ზრუნვის“ ცნებასა თუ კატეგორიას; მისი აზრით, ეს კატეგორია, რომლის ანტირომანტიკულ, კლასიკურ-რეალისტურ შინაარსსაც ადამიანის ქვეყნად „წილობის“ იდეა შეადგენს, ბარათაშვილმა, თავად გოეთესა და მისი გმირის მსგავსად, შეითვისა არა „უნებლიე და გულუბრყვილო რწმენის საფუძველზე“, არამედ „არსებობის იდემალებათა ნაპრალებში ძნელბედობის გამოვლანა“ შედეგად, რამაც მასაც, — ვაიმარელი ბრძენისა და ფაუსტის არ იყოს, — პრაქტიკული ქმედითობის და არა განყენებული წარმოსახვის პლანში შეაძლებინა როგორც ცხოვრების რომანტიკული, ყოველი ეგოცენტრიკოსისათვის სახეობა „ტკბილ უზრუნველყოფაზე“ დაფუძნებული წესის დაძლევა, ისე საერთოდ ყოფიერების ძირითადი პრობლემის, სიკვდილ-სიოცოცხლის მარადიული საკითხის პოზიტიურად გადაჭრა, სახელდობრ, memento mori-ს, რწმენის ამ ავადმყოფურ-რომანტიკული სიმბოლოს, არსებობის კლასიკურად საღი ფორმულით, memento vivere-თი მოხსნა ([3], 270—271, 275—276).

მაგრამ, რაოდენ საგულისხმოც არ უნდა იყოს ყველა ეს დაკვირვება, ვფიქრობ, მაინც არსებით კორექტივს საჭიროებს მათი გამჭოლგელი ძირითადი ტენდენცია, რომელიც იმ საბოლოო დასკვნისკენაა მიდრეკილი, რომ „ბარათაშვილის შემოქმედებითი მრწამსი... არ ვლინდება რომანტიზმის, როგორც იზმის მსოფლმხედველობრივ პათოსში“ ([1], 139), რამდენადაც „ბარათაშვილი კლასიკური მსოფლგანცდის პოეტია და გრძნობის რომანტიკული ეგზალტაცია მისთვის უცხოა“ ([2], 111).

საქმე ისაა, რომ ყოველივე, რაც ბარათაშვილის, — ისევე, როგორც ყოველი სხვა რომანტიკოსის, — შემოქმედების საღ, დიახ, „კლასიკურ“ ანუ ჰუმანისტურ-რეალისტურ სუბსტანციას შეადგენს, სულაც არ გამოირიცხავს და არც რაიმე საგანგებო თავისებურებას სძენს მის რომანტიზმს, არამედ ამ უკანასკნელის მოუცილებლად თვისებლად ანუ ატრიბუტად გვევლინება, რომელიც ერთდროულად მის ხარისხსაც საზღვრავს და თავადაც ყალიბდება მასში. სახელდობრ: საღი ტენდენციის, გონივრული მოთხოვნებისა თუ კეთილი მისწრაფების, ჭეშმარიტი პოტენციის სახით მის პოზიტიურ-რეალისტურ შინაარსს შეადგენს, მაგრამ კონკრეტულ-ცხოვრებისეულ სინამდვილესთან შეუთანხმებლობის გამო ნეგატიურ-რომანტიკული ფორმითაა რეალიზებული, რის შედეგადაც მეტ-ნაკლებად ქარწყლდება და თავის წინააღმდეგობადაც კი იქცევა ზოლმე. კონკრეტულად ეს იმას ნიშნავს, რომ მოთხოვნილება დაუკმაყოფილებელი, ხოლო მისწრაფება შეუსრულებელი, მიზანი მიუღწეველი რჩება, რწმენა დაეჭვებაში, იმედი კი უსასობაში გადადის, სიყვარულს მძულვარება ეზავება და აღტაცებას მწუხარება ენაცვლება, ქმედების წყურვილს დეპრესიული გარინდება, ბრძოლის ეინს კი გულგრილი ჭკრეტა აშთობს და ა. შ. თუმცაღა ეს ნეგაცია არამც და არამც სრული არ განლავთ, ისე რომ პოეტის სულში პოლარულ საწყისთა, — გრძნობასა და გონებას, სურვილსა და შეგნებას (გოეთეს თქმით: „ნებელობას“ და „აუცილებლობას“), „ცად“ აღმაფრენასა და „მიწაზედ“ დამკვიდრებას, ოცნებასა და საქმეს, — შორის შეუთრეგებლად მწვავე, მართალია, ტრაგიკულად ამღლებული ანუ გმირული, მაგრამ პიროვნების შიგნიდან დამწყვეტი და დამაძაბუნებელი ჭიდილი მძვინვარებს. თანაც ყოველი-

ვე ეს ანუ ბარათაშვილის რომანტიკული მსოფლალქმის ეს საბოლოოდ კრი-
ზისული ხასიათი მარტო მისდროინდელი საქართველოს სავალალო მდგომარე-
ობით, ე. ი. მხოლოდ ობიექტური ვითარებით კი არ იყო პირობადებული,
არამედ ამ ვითარებისადმი მისი მიმართების ხასიათითაც, სახელდობრ,
პოეტის ინდივიდუალობის იმ სუბიექტური თავისებუ-
რებებითაც ისაზღვრებოდა, რომელიც მას მძიმე ცხოვრების სწორედ
რომანტიკული და არა რეალისტური აღქმა-ათვისების უნარს სძენდა.

და „რეალიზმ-ანტირეალიზმის“ კონცეფციის მავნე ზეგავლენის ერთ-ერთ
ყველაზე ცუდ შედეგად, როგორც უკვე ითქვა, ის ფაქტია ჩასათვლელი, რომ
არაერთი უახლესი მკვლევარი ბარათაშვილის მემკვიდრეობისა, იმის შიშით,
რომ ამით „ჩვენი ეროვნული სიამაყე“ არ დაამციროს, ერიდება მისი რომან-
ტიზმის სპეციფიკურ-რომანტიკულ ანუ ნეგატიურ-კრიზისულ ხა-
სიათზე და, მეტადრე, ამ უკანასკნელის შინაგან, სუ-
ბიექტურ მიზეზებზე ლაპარაკს.

ხოლო ჩვენი ადრინდელი ლიტერატორები ამ კომპლექსით შებოჭილნი არ
არიან და სრულად, ყოველმხრივ, მის პოზიტიურ და ნეგატიურ ტენდენციათა
ერთობლიობაში წარმოგვიდგენენ ხოლმე ბარათაშვილს ვითარცა ტიპიურ, —
ვთქვათ, მიცვევიჩისა და ლერმონტოვის, ნოვალისისა თუ ბაირონის სადარ, —
რომანტიკოსს.

მოვიტან რამდენსამე მაგალითს.

გერონტი ქიქოძემ დიდებულად შენიშნა, რომ ქართული ლიტე-
რატურის ორი „ყველაზე ტრაგიკული“ ფიგურის, — გურამიშვილისა და ბარათა-
შვილის, — მსოფლმხედველობა დაახლოებით „მსგავსმა საზოგადოებრივმა
პირობებმა“ წარმოშვეს, მაგრამ თუკი პირველი „შინაგანად უფრო მთლიანია“,
მეორე უფრო „სულიერი კონფლიქტებითაა გათიშული“, ვინაიდან მას, ვითარ-
ცა „უნაზესი სულიერი აღნაგობის მქონეს“, აღნიშნულ პირობებში უნდა
რომანტიკული „ობლობა და მიუსაფრობა ეგრძნო ამ ქვეყანაზე“ ([4], 106).
მინდა დავსძინო, რომ ეს „უნაზესი სულიერი აღნაგობა“ ჩვეულებრივი სი-
სუსტე როდი გახლავთ, არამედ პოეტ-კაცის დიდ უპირატესობადაც გვევლი-
ნება, რამდენადაც მის სულს გარემოს უმგრძობიარეს ინსტრუმენტად,
ეოლოსის ქნარად აქცევს, რომელსაც დროის უმსუბუქესი ნიავიც კი აუღერებს.
ხოლო ცხოვრების სუსხიანი ქარი, ვიდრე გასწყვეტდეს, გულის შემზარავად
აკვნესებს.

ნ. ბარათაშვილის პოეტური ფენომენის რაობა-განვითარების ფრიად სა-
გულისხმო კონცეფცია წარმოადგინა დიმიტრი უზნაძემ. ამ კონცეფ-
ციის თანახმად: 1837—1842 წლებში „ობოლი სულის“ მგოსანი „სულით და
ხორცილ რომანტიკოსია“, რომელსაც ახასიათებს „მუდამ ხელის ფათური თა-
ვის დაკოდილ გულში, მუდამ გაზომვა თავისი იარების სიღრმისა, მუდამ ჩივი-
ლი განუკურნებელი სნეულების მოპოვების გამო“, „მწარე სევდიანობა, უსა-
ზღვრო უიმედობა და ამიტომ სრული უმოქმედობა და პასიურობა“, და მისი
„სულის ასეთი განწყობილება... გრძობის ასეთი ფერი და იერი მხოლოდ სი-
ნამდვილის სუბიექტურ და ობიექტურ სფეროთა განცალკევების ნიადაგზეა
გასაგები“, სახელდობრ, იმის შედეგია, რომ ჭაბუკი პოეტი არასათანადო „სი-
ფხიზლით“ უკვირდებოდა და განიცდიდა „სინამდვილის რაობას“ და ქვეყნად

წად დამკვიდრებასა და კაცთა შორის დავანებას, რაც უფროა მათგან მოწყობილი ვეტილ-გაუცხოვებული.

დაბოლოს, ბარათაშვილის სულიერი ძალთანმევის ტიპიურ-რომანტიკული, ერთდროულად კრიზისული და ამბლლებული ხასიათი ყველაზე კარგად შეიქნო მისმა დიდმა რეალისტმა მემკვიდრემ: ილია ჭავჭავაძემ.

აქი „მერანის“ მხედარიც უსახღვრო აბსოლუტში გაუბრბოდა დასახლვრულ კონკრეტულს: მას „ქვეყნად ბინა არსად ეგულებოდა, რომ ჭკუა-გონებისათვის ეთქო: „აჰა, დასდექ და შეისვენეო“. ილია ასე წარმოგვიდგენს პოეტკაცის იმ სულიერ ოდისეას, „მერანს“ რომ უსწრებდა: „მინამ „მერანს“ იტყოდა, მისი ჭკუა-გონება თავის მყუდროების სადგურიდამ უკვე დაძრული იყო და სასვენს ბინას ველარ პოულობდა დედამიწაზედ... ერთხანს ეგონა, რომ იქნება სიყვარულმა, ტრფიალებამ მაინც შემიხიზნოს და დამიწყნაროს დუღილი სულისაო... მერე მიჰმართა სარწმუნოებას... მაგრამ ვერც აქ იპოვა იგი სადგური მყუდროებისა, რომელსაც ეძებდა, და იმედდაკარგულს მოესია „შავად მღელვარი ფიქრები“ სულისა და გულის უბინაობისა“. ხოლო მერანის ის ქროლვა, რასაც ქვეყნად უადგილოდ შთენილი მგოსანი მიწებდა, ილიას თანახმად, სულის მარტოოდენ გმირული აღმაფრენა კი არაა, არამედ აწყვეტილი სრბოლაც გახლავთ, რომელსაც არც დასაბამი და არც ბოლო უჩანს კეთილი. „აშკარაა, სახღვარ-დადებული სიგრძე-სიგანე ადამიანის აზროვნებისა ჩვენის პოეტის „სულის კვეთებას“ ვერ იტევსო“, — დასძენს ამ ქროლვის გამო ილია, ხოლო ამის პირველმიზეზს „ჭკუით ურწმუნო, გულით უნდო, სულით მახვრალი“ პოეტის იმ სასოწარმკვეთ მარტოობაში ხედავს, რომელმაც თავისი დასრულებული გამოხატულება მის „სულო ბოროტოში“ ჰპოვა. რასაკვირველია, აქაც ჩვეულებრივ-ადამიანურ სისუსტესთან კი არა გვაქვს საქმე, არამედ უმაღლეს დონეზე დატრიალებული ტრაგედიის წინაშე ვდგავართ: ასეთი სულიერი განწყობილება „ხვედრია მარტო მისი, „ვისაც ცეცხლი სული აქვს და ზღვა გული“, როგორც თვით ნ. ბარათაშვილი ნაპოლეონზედ ამბობს“, მაგრამ ამავე დროს იგი ფაუსტური რწმენის ნაკლებობამაც იცის ანუ იმ „მსუსხავმა და მწვავმა ეჭვმა“, რომელმაც დაუკარგა ჩვენ პოეტს „სულის მშვიდობა“. ილიას აზრით: „ქვეყნად ზოგი იმისთანა საგანია, რომ თუ არ დაინახე, ვერ ირწმენ, და ზოგიც იმისთანაა, რომ თუ არ ირწმუნე, ვერ დაინახავ... ჩვენს პოეტს ციეს რწმენა დაკარგული ჰქონდა, როგორც მისი „სულო ბოროტო“ გვიმტკიცებს“ და „სწორედ ამისთანა ყოფას მოსდევს ის საშინელი კივილი გულისა, ის საშინელი სულის კვეთება, ის თავგანწირული გიჟური ლტოლვა და სრბოლა უგზო-უკვლოდ „კლდეებსა და ღრეებსზედ, რომელნიც მან თავის „მერანში გამოთქვა“ ([7], 213—219).

როგორ ენათესავება და ემსგავსება აქ ჩვენი განმანათლებელი ბრძენ გოეთეს, რომელიც მის „აულაგმაობაში“, „თვითდასახლვრის“ უუნარობაში ხედავდა იმის მიზეზს, რომ ბაირონს არა მარტო ინგლისში, არამედ „ყველგან ეხუთებოდა სული“, „მთელი ქვეყანა ესახებოდა დილეგად“, რასაც კიდევაც

წად დამკვიდრებასა და კაცთა შორის დავანებას, რაც უფროა მათგან მსიყვეპეტილ-გაუცხოვებული.

დაბოლოს, ბარათაშვილის სულიერი ძალთანმევის ტიპიურ-რომანტიკული, ერთდროულად კრიზისული და ამაღლებული ხასიათი ყველაზე კარგად შეიცნო მისმა დიდმა რეალისტმა მემკვიდრემ: ილია ჭავჭავაძემ.

აქი „მერანის“ მხედარიც უსაზღვრო აბსოლუტში გაურბოდა დასაზღვრულ კონკრეტულს: მას „ქვეყნად ბინა არსად ეგულებოდა, რომ ჭკუა-გონებისათვის ეთქო: „აჰა, დასდექ და შეისვენეო“. ილია ასე წარმოგვიდგენს პოეტკაცის იმ სულიერ ოდისეას, „მერანს“ რომ უსწრებდა: „მინამ „მერანს“ იტყოდა, მისი ჭკუა-გონება თავის მყუდროების სადგურიდამ უკვე დაძრული იყო და სასვენს ბინას ველარ პოულობდა დედამიწაზედ... ერთხანს ეგონა, რომ იქნება სიყვარულმა, ტრფიალებამ მაინც შემიხიზნოს და დამიწყნაროს დუღილი სულისაო... მერე მიჰმართა სარწმუნოებას... მაგრამ ვერც აქ იბოვა იგი სადგური მყუდროებისა, რომელსაც ეძებდა, და იმედდაკარგულს მოესია „შავად მღელვარი ფიქრები“ სულისა და გულის უბინაობისა“. ხოლო მერანის ის ქროლვა, რასაც ქვეყნად უადგილოდ შთენილი მგოსანი მინებდა, ილიას თანახმად, სულის მარტოოდენ გმირული აღმაფრენა კი არაა, არამედ აწყვეტილი სრბოლაც გახლავთ, რომელსაც არც დასაბამი და არც ბოლო უჩანს კეთილი. „აშკარაა, საზღვარ-დადებული სიგრძე-სიგანე ადამიანის აზროვნებისა ჩვენის პოეტის „სულის კვეთებას“ ვერ იტევსო“, — დასძენს ამ ქროლვის გამო ილია, ხოლო ამის პირველმიზეზს „ჭკუით ურწმუნო, გულით უნდო, სულით მახვრალი“ პოეტის იმ სასოწარმყვეთ მარტოობაში ხედავს, რომელმაც თავისი დასრულებული გამონახატულება მის „სულო ბოროტოში“ ჰპოვა. რასაკვირველია, აქაც ჩვეულებრივ-ადამიანურ სისუსტესთან კი არა გვაქვს საქმე, არამედ უმაღლეს დონეზე დატრიალებული ტრაგედიის წინაშე ვდგავართ: ასეთი სულიერი განწყობილება „ხვედრია მარტო მისი, „ვისაც ცეცხლი სული აქვს და ზღვა გული“, როგორც თვით ნ. ბარათაშვილი ნაპოლეონზედ ამბობს“, მაგრამ ამავე დროს იგი ფაუსტური რწმენის ნაკლებობამაც იცის ანუ იმ „მსუსხავმა და მწვავემა ეჭვმა“, რომელმაც დაუკარგა ჩვენ პოეტს „სულის მშვიდობა“. ილიას აზრით: „ქვეყნად ზოგი იმისთანა საგანია, რომ თუ არ დაინახე, ვერ ირწმენ, და ზოგიც იმისთანაა, რომ თუ არ ირწმუნე, ვერ დაინახავ... ჩვენს პოეტს (კი) ეს რწმენა დაკარგული ჰქონდა, როგორც მისი „სულო ბოროტო“ გვიმეტკიცებს“ და „სწორედ ამისთანა ყოფას მოსდევს ის საშინელი კივილი გულისა, ის საშინელი სულის კვეთება, ის თავგანწირული გიჟური ლტოლვა და სრბოლა უგზო-უკვლოდ „კლდეებსა და დრეებზედ, რომელნიც მან თავის „მერანში“ გამოთქვა“ ([7], 213—219).

როგორ ენათესავება და ემსგავსება აქ ჩვენი განმანათლებელი ბრძენ გოეთეს, რომელიც მის „აულაგამობაში“, „თვითდასაზღვრის“ უუნარობაში ხედავდა იმის მიზეზს, რომ ბაირონს არა მარტო ინგლისში, არამედ „ყველგან ეხუთებოდა სული“, „მთელი ქვეყანა ესახებოდა დილეგად“, რასაც კიდევაც



შეეწირა, რამეთუ „დაუსაზღვრელი ქმედება, რა სახისაც არ უნდაა, საბოლოოდ აკოტრებს ადამიანს“.

ანდა იქნებ ამ ანალოგიამ ის აფიქრებინოს ვინმეს, რომ ბარათაშვილის ილიასეული რეცეპციაც უცხოური „მოდელის“ მიხედვითაა ჩამოყალიბებული, რაც უთუოდ „დაამცირებს“ ამ ეჭვნიერი პატრიოტის თვალში „ჩვენს ეროვნულ სიამაყეს“. მაგრამ თავად ილია, რომელსაც თითქოსდა წინასწარ ეგოდნოს ასეთი შესაძლებლობა, სხვა აზრს გამოსთქვამს ამ საკითხის თაობაზე.

გასაოცარი სიმახვილით აღნიშნავდა რა, რომ ნ. ბარათაშვილმა სწორედ იმ სულიერი შეჭირვების „სარბიელზედ მიუშვა სადავე თავის მერანსა“, რომლის ისეთი „მაგალითები“, როგორც „დღევანდელი სპირიტობა, ბუღიზმობა, გრაფ ტოლსტოის „სულის კვეთება“... და ბევრი სხვა ამისთანა“ იმას „მოწმობს, რომ დღევანდლამდე ყოფილ ბინას ადამიანის მყუდროებისას ფუძე დაენგრა და თვით თალიც მთელი შენობისა გაირღვა და ჰლამის გადმოქცევას, ... რომ დღესაც მოუსვენარი გონება ადამიანისა ხან რას ეკიდება, ხან რას, რომ სადგური რამ მყუდროებისა სადმე და რამიმე ებოვოს უბინაო სულსა, რომელიც დღეს ნაცარტუტასავით ჰდუღს“, დიახ, ასე ვიზიონერულად წარმოადგენდა რა ჩვენს დიდ მგოსანს იმ საყოველთაო სულიერი კრიზისის ერთ-ერთ შორეულ წინამორბედად, რომელიც „დასაველეთში“ სწორედ „მოდერნიზმის“ სახით განიმუხტა საბოლოოდ, „აჩრდილის“ ავტორმა ესეც შენიშნა:

„ეს ჩვენი აზრი ნიკოლოზ ბარათაშვილის შესახებ იქნება მეტისმეტა ეჩვენოს ვისმე, ხოლო ამაზედ კი ყველა დაგვეთანხმება, რომ ეს, ჩვენდა საუბედუროდ უდროოდ ჩვენთვის დაკარგული პოეტი, ერთადერთი მწერალია, რომელიც სხვაზე უფრო მეტად, სხვაზედ უფრო მკაფიოდ და თვალნათლად ატრიალებს ჩვენს აზრს და ცნობის წყურვილს იმ თვალგაღუწვდენელ სფეროში, საცა ზოგად-კაცობრიობის დაუსრულებელი საჭირობოტო კითხვა-პასუხისა რწმენისა და არ-წმენისა, მყოფობისა და არ-მყოფობისა, საცა დაღადებაა ყოველგვარ სულის-კვეთებისა და ვნებათა ღელვისა. თ. ნ. ბარათაშვილის დიდი მნიშვნელობა, ჩვენის ფიქრით, ამაშია: ამიტომაც მართალი სთქვა, რომ მის ნიერ გავლილი გზა ჩვენში ჯერ უვალი იყო, მან თავის მერანს გადაათელინა და ნავალიც დააჩნევინა, ვინ იცის, ვისთვის და საროდოდ? ამის პასუხს ჩვენი აზრთა ზრდა შემდეგ როდისმე იტყვის“ ([7], 218, 219).

ჯერჯერობით კი, მგონი, ამის თქმა ძალგვიძს თამამად: მშობლიური კულტურის წინაშე „მერანის“ შემოქმედის მთავარი დამსახურება ის ჩანს, რომ მისმა „უგზო-უკვლიდ ღტოლვამ და სრბოლამ“ სწორედ ილიას სიბრძნეს შეუმზადა ნიადაგი. რა თქმა უნდა, დაუსრულებლივ ჩვენმა მტერმა იქენოს უგზო-უკვლიდ, რამეთუ დაღუპულია ყველა, ვინც თავის მერანს დროზე ვერ აღაგმავს. მაგრამ ისიც უდავოა, რომ სიჭარბაგის სიბრძნეს აუცილებლად სიყმაწვილის სიშმაგე უსწრებს და განვითარების, — წინსვლისა და სრულქმნის, — ამ დიალექტიკის ძალით ჩვენ არც მეგზური ილია გვეყოლებოდა, მანამდე გზისუპოვარი ტატო რომ არ გვეყოლოდა.

ყოველივე აღნიშნულით, ვფიქრობ, ამოიწურა წინამდებარე ეტიუდის ამოცანა და დანიშნულება.

ჩატარებულმა ექსკურსმა, ვგონებ, ის პრინციპული, თეორიულ-მეთოდო-

ლოგიური მნიშვნელობის მქონე ფაქტი ცხადყო, რომ ნ. ბარათაშვილის რომანტიკული მსოფლხედვის კლასიკურ-რეალისტური არსი თუ პირველსაწყისი ისეა რეალიზებული, რომ სულაც არ გამოირიცხავს და კიდევაც განაპირობებს მისი, — ამ მსოფლხედვის, — საბოლოოდ რომანტიკულ ხასიათს.

ოღონდ რაიმე გაუგებრობის თავიდან ასაცილებლად, მინდა შემდეგიც დავსძინო.

ჯერ-ერთი: როდესაც რომანტიზმის სპეციფიკურ ნიშნად „ავადმყოფურობა“ წარმოიდგინება, იმდენად ამა თუ იმ კონკრეტული სენის აუცილებლობა კი არ იგულისხმება, რამდენადაც შემოქმედი ინდივიდის გარესამყაროსაგანის გამოთიშვა და საკუთარ „მე“-ში ის ჩაკეტვა, რასაც „ხორცისა“ და „სულის“ ურთიერთისაგან შეურიგებელი გაყრა, ფიზიკურ-ვიტალური უნარის მოღუწება და დაშრეტა, ხოლო სულიერ-გონისეული პოტენციის „მეტასტაზირება“ მოყვება ხოლმე და რაც, როგორც ცნობილია, მეტ-ნაკლებად ყველა რომანტიკოსს მოსდის.

მეორეც: რამდენადაც ასეთი არანორმალური ვითარება თუ მდგომარეობა სხვადასხვა მძიმე, — უბირატესად ნერვულ და ფსიქიკურ, — დაავადებათა მიზეზიც ხდება, არც ეს უბედურებაა რაღაც „სააუვო“ მანკად აღსაქმელი; მით უფრო, რომ, თ ი მ ა ს მ ა ნ ის მოსწრებული შენიშვნისა არ იყოს, ესა თუ ის მძიმე დაავადება, რომელიც „ჩვეულებრივ“ მოკვდავს მარტოოდენ უბედურებად ატყდება, მაგალითად, დოსტოევსკისებური გენიოსის მიმართ შემოქმედებით ფაქტორადაც, იმპულსად, კატალიზატორად იჩენს თავს.

და ესეც არ იყოს, სნეულების, ვითარცა საერთოდ ადამიანური და, მეტადრე, ხელოვანისათვის ნიშანდობლივი თვისების ეს ძველი კონცეფცია ღრმად სოციალურ-მამხილებელ შინაარსსაც შეიცავს: იმ უკუღმართ და გადაბრუნებულ „საზოგადოებაში“, რომელსაც ჩვენ კლასობრივ ვეძახით, აკი შეუძლებელი გამხდარა საღი, ნორმალური ადამიანი ანუ მისთვის ადამიანის ავად-მყოფობა^{*} ქცეულა დამახასიათებელ, ტიპურ მოვლენად, ისე რომ მწარე, დიახ, ტრაგიკული ჭეშმარიტების დიდი წილი ძვეს, ვთქვათ, ადამიანისა და, მით უფრო, ხელოვანის, ვითარცა „სნეული ცხოველის“ ნიცმესეულ განსაზღვრებაში, ანდა ფროიდის თეზისში, რომ ადამიანი, როგორც „საზოგადოების“ წევრი, აუცილებლად ნევრო—თუ, სულაც, ფსიქო-პათი უნდა იყოს.

და ვფიქრობ, რომ ჩვენ ყოველივე ამის შესაბამისადაც ვერავითარნაირად ვერ დავამცირებთ ნიკოლოზ ბარათაშვილს, თუ კი მას მხოლოდ გარეგან „პირობათა“ მსხვერპლად კი არ ჩავთვლით, არამედ ნ ა მ დ ვ ი ლ და ტ ი პ ი უ რ რომანტიკოსად ანუ ისეთ პოეტად ვაღიარებთ, რომელიც თ ა ვ ა დ ა ც ისაზღვრავს თავის „მკაცრ ბედსა“, რამდენადაც მარტო კანცელარიაში კი არ ეხუთება სული, სადაც მუშაობა მამის ფანტიაშვილობამ და, საერთოდ, მაშინდელი საქართველოს სავალალო ბედმა არგუნა,^{*} არამედ აგრეთვე ამ სავსე და ვრცელ

* რაკი სიტყვამ მოიტანა, გაკვირთ იმასაც შევნიშნავ, რომ ჩვენი მკვლევარები, სამწუხაროდ, არ უღრმავდებიან ტატოს „მამის პრობლემას“; აკი მელიტონის, დაქინებული ქართველი თავად-აზნაურობის ამ დამახასიათებელი წარმომადგენლის ყოფა-ცხოვრება და თავის გენიალურ პირმშოსთან დამოკიდებულება ისევე შეიცავს ღრმა სოციალურ აზრს, როგორც, მაგალითად, ფ რ ა ნ ც კ ა ფ კ ა ს ან უ ი ლ ი ა მ ტ ე ნ ე ს ის თავიანთ მამებთან, კაბიტალისტური ბიზნესის ამ ტიპურ მესვეურებთან, კონფლიქტები.



„სოფელშიც“ გრძნობს თავს ეულ ტუხსადად და რომელსაც, ამდენად, ერთიანად „ოხერ“ და „საძაგელ ქვეყნად“ აღქმულ სინამდვილესთან აშლილ ინდივიდს, — ბევრი რამ უნდა ჰქონდეს საერთო როგორც „ჩაილდ ჰაროლდის“ შემოქმედთან, ვის რევოლუციურობასაც ჩვენ, შესაძლოა, ვაჭარბებთ ხოლმე, ისე „ცისფერი ყვავილის“ მგოსანთანაც, რომლის რეაქციულობაც, ჩანს, აგრეთვე გვაქვს გაზვიადებულ.

და, დასასრულ, კიდევ ერთხელ მინდა ხაზგასმით აღვნიშნო, რომ ყოველივე „უარყოფითი“, რაზედაც ასე თავისუფლად წერდნენ ჩვენი დიდი წინაპრები, მხოლოდ ერთ „მხარეს“ თუ ასპექტს შეადგენს ბარათაშვილის რთული, მრავალწახნაგოვანი, წინააღმდეგობრივი, მაგრამ ამავე დროს ღრმად ერთიანი ფენომენისა, — ასპექტს, რომელსაც ჩვენი ლიტერატურული მამები და პაპები სრულიადაც არ წარმოადგენდნენ ერთადერთ ან თუნდაც გადამწყვეტ ფაქტორად და რომელზედაც აქ მხოლოდ იმიტომ გავამახვილე ყურადღება, რომ იგი უკანასკნელი ათეული წლების ჩვენს ლიტერატურისმცოდნეობაში აშკარად მიჩქმალული ჩანს.

ანუ, დასკვნის სახით, იმას მინდა ასევე მკვეთრად გავუხვა ხაზი, რომ ჩამდვილი, ცოცხალი ბარათაშვილი მთელი სისრულითა და სიდიდით მხოლოდ წინააღმდეგობათა ამ ერთიანობაში, სახელდობრ, ურთერთის გამომრიცხველ, მაგრამ აგრეთვე გამანაყოფიერებელ ტენდენციათა მთლიანობაში გამოჩნდება და რომ ამგვარად მისი წარმოჩენა მომავლის საქმეა, თუმცაღა, ამ მხრივაც ნიმუშის მომცემებად ჩვენი იგივე წინაპრები, — მეტადრე დიდი ილია, — გვევლინებიან.

წარმოადგინა გოეთეს საზოგადოების
საქართველოს განყოფილებამ

ლიტერატურა

1. „მნათობი“, 1968, № 8.
2. „ცესკარი“, 1968, № 9.
3. საიუბილეო კრებული: ნიკოლოზ ბარათაშვილი, თბილისი. 1968.
4. გ. ქიქოძე. რჩეული თხზულებანი სამ ტომად. I ტომი. თბილისი. 1963.
5. დ. უზნაძე. ნ. ბარათაშვილის შემოქმედების განვითარება. კრებულში: ნ. ბარათაშვილი. ლექსები. ბედი ქართლისა. წერილები. თბილისი. 1922.
6. კ. აბაშიძე. ეტიუდები XIX საუკუნის ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, თბილისი. 1962.
7. ი. ჭავჭავაძე. თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად. ტ III. თბილისი. 1953.

О. Г. ДЖИНОРИЯ

О РОМАНТИЗМЕ НИКОЛАЯ БАРАТАШВИЛИ

Резюме

Романтизм является, можно сказать, наиболее слабо разработанной в нашем литературоведении проблемой, что следует, главным образом, приписать еще недостаточно изжитому влиянию схематическо-догматической концепции т. н. «реализма-антиреализма». Поскольку

согласно этой концепции, все те явления искусства, которые не могут быть определены в качестве «реалистических», должны быть признаны не только внутренне неполноценными, но и вовсе «порочными», возникла тенденция отмежевания отдельных великих романтиков от романтизма и «преобразования» их в «реалистов», т. е. затушевывания присутствия их противоречивому творчеству «негативно»-романтических элементов и преувеличения «положительно»-реалистической первоосновы.

В предмет подобных «манипуляций» за последние десятилетия превращен наш великий романтик, — Николай Бараташвили, — который то скрыто, то явно превращается в «реалиста», в художника не «романтического», а «классического» склада, в соответствии с чем будто бы субъективно «безупречный» поэт оказывается жертвой исключительно внешнего «ненастья», что в действительности лишь упрощает и умаляет его трагический образ, поскольку, не говоря об ином, представляет его более пассивным «отражателем» объективной действительности, чем воплощающим и перевоплощающим ее творцом.

А между тем наши «старые» литераторы, не страдавшие указанным методологическим предрассудком, отлично видели и различали в типично-романтическом мире Бараташвили органически присущие ему как «здоровые», так и «болезненные» качества и, тем самым, великолепно воспринимали этот мир в его живой динамике, т. е. со всей сложностью и во всем величии. Образцы подобной его рецепции дали в свое время, — если перечислить их в ретроспективном порядке, — Геронтий Кикодзе, Димитрий Узнадзе, Кита Абашидзе и, в особенности, Илья Чавчавадзе.

O. DSHINORIA

ZUR ROMANTIK VON NIKOLOS BARATASCHWILI

Zusammenfassung

Die Romantik ist, sozusagen, das in unserer Literaturwissenschaft am wenigsten erarbeitete Problem, was hauptsächlich dem noch nicht vollkommen überwundenen Einfluß der schematisch-dogmatischen „Realismus-Antirealismus“ — Konzeption zuzuschreiben ist. Da laut dieser Konzeption alle diejenigen Erscheinungen in der Kunst, die nicht als „realistisch“ bezeichnet werden können, nicht nur für innerlich unvollgültig, sondern für ganz und gar unzulänglich gelten, entstand eine Tendenz der Abgrenzung einzelner großen Romantiker von der Romantik und ihrer Umwandlung zu „Realisten“. Es wurden also die ihrem widerspruchsvollen Schaffen eigenen „negativ“-romantischen Elemente bemäntelt und der „positiv“-realistische Urgrund desselben stark übertrieben.

In einen Gegenstand derartiger „Manipulationen“ ist im Laufe der letzten Jahrzehnte unser großer Romantiker Nikolos Barataschwili verwandelt worden, der bald verkappt, bald offen zu einem „Realisten“ gestempelt wird, zu einem Dichter nicht „romantischer“ Prägung, sondern vom „klassischen“ Schlage, im Einklang womit sich der subjektiv „makellose“ Künstler als ein Opfer des ausschließlich äußeren Milieus erweist,



was in Wirklichkeit seine tragische Gestalt bloß vereinfacht und herab-
 setzt, da er, abgesehen von allem anderen, eher als passiver „Lichtspie-
 gel“ der objektiven Wirklichkeit dargestellt wird als ihr „gestaltender
 und umgestaltender“ Schöpfer.

Indessen erkannten und unterschieden unsere „alten“ Literaten, die
 nicht an derartigen methodologischen Vorurteilen litten, in Barataschwilis
 typisch romantischer Welt die ihm organisch eigenen, sowohl „gesunden“
 als auch „krankhaften“ Eigenschaften, die ihnen diese Welt in ihrer gan-
 zen Kompliziertheit und Größe wahrnehmen ließen. Musterbilder solcher
 Rezeption gaben jeweils,—wenn sie in retrospektiver Reihenfolge aufge-
 zählt werden sollen,—Geronti Kikodse, Dimitri Usnadse, Kita Abaschidse
 und insbesondere Ilia Tschawtschawadse.

О ПЕРВОМ ПЕРЕВОДЕ ПРОЗЫ А. С. ПУШКИНА НА ГРУЗИНСКИЙ ЯЗЫК

Л. Д. ХИХАДЗЕ

«Значительная национальная литература немислима без хорошей переводной литературы. Создание высокой культуры перевода способствует росту данной национальной литературы и осознанию ею своего национального характера» ([1], 63).

Поскольку переводная литература отвечает тем же запросам духовной жизни, что и национальная, то естественно сделать вывод, что и изучаться она должна как частица литературно-общественной жизни народа, в литературный процесс которого произведение вошло в виде перевода, в тех сложных соотношениях, которые существуют между переводной литературой и развитием самой национальной литературы. Напомним, что эту необходимость отмечал еще Н. Г. Чернышевский.

«...Историко-литературные сочинения только тогда не будут страдать очень невыгодной односторонностью, — писал он, — когда станут на переводную литературу обращать гораздо больше внимания, нежели как это обыкновенно делается теперь» ([2], 503).

Изучение переводного произведения в связи с литературным процессом той страны, на язык которой оно переводится, представляет двойной интерес. С одной стороны, расширяется наше представление о литературе, которая произведение «усвоила» (термин Белинского), вовлекла в круг своих национальных задач. С другой — глубже и всестороннее познается само оригинальное произведение.

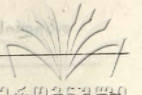
Плеханов сказал, что на идеи, переходящие из одной страны в другую, «уже на границе налагалось клеймо того общества, среди которого ему приходилось распространяться» ([3], 658).

С меньшей непреложностью этот закон действует в процессе восприятия литературного явления в инациональной среде. Отвечая на запрос воспринимающей литературы, оно зачастую яснее и четче проявляет какие-то свои качества, нежели на родной почве и в привычной среде.

В этом аспекте я пытаюсь рассмотреть первый перевод прозы Пушкина, — повести «Выстрел», — осуществленный в 60-х годах прошлого века известным грузинским писателем и общественным деятелем Антоном Николаевичем Пурцеладзе и опубликованный в 1861 году в 12-м номере единственного в то время грузинского периодического органа — журнала «Цискари».

Особенностью эстетического восприятия Пушкина в Грузии до 60-х годов XIX в. было то, что им интересовались исключительно как поэтом.

Проза и поэзия Пушкина, так же как и Лермонтова, воспринима-



лись на грузинской почве раздельно, с интервалом в несколько десятков лет.

Это любопытное явление нуждается в объяснении, и потому, хотя бы в порядке гипотезы, попытаемся объяснить его.

Здесь, думается, следует учитывать принципы и задачи перевода, их конкретную историческую обусловленность, их связь с социально-эстетической системой момента.

В данном конкретном случае речь идет о том месте, которое занимал стихотворный перевод в поэтическом процессе первой половины XIX века и о той активной роли, которую он в ходе этого процесса сыграл.

Интенсивность переводов Жуковского, Пушкина, Лермонтова совпадает с утверждением в грузинской литературе европеизма.

«Европеизм» — понятие, сформулированное Ильей Чавчавадзе, и он, как известно, обозначал им вполне определенное явление, возникшее уже в поэтическом мышлении Д. Гурамишвили, А. Чавчавадзе, Гр. Орбелиани, получившее блистательное выражение в творчестве Н. Бараташвили.

В творчестве названных поэтов грузинский стих освобождался от влияния восточной поэзии и возвращался к своим национальным истокам, к мудрой и ясной поэзии Руставели, преодолевая, вместе с тем, национальную изолированность, обогащаясь причастностью к общеевропейскому развитию.

Переводы Пушкина и Лермонтова, выполненные мастерами грузинской поэзии, помимо того значения, которым обладает перевод как необходимый способ знакомства с культурой другого народа, имели еще и особую ценность. Они были важны именно как овладение поэтическим опытом, и в этом плане собственно художественные элементы воспроизводились, возможно, в целях экспериментальных, как художественное воплощение определенных эстетических установок. Эти переводы способствовали выявлению возникающей в отечественной литературе эстетической тенденции и конкретных художественных средств, на которые она опиралась: новых течений, характеризующихся усилением психологизма, новых принципов гармонизации, тяготеющей к медиативной интонации, в отличие от восточной орнаментальности и живописности — новой функции «простоты» в поэзии. Эти переводы неотъемлемы от собственного оригинального творчества поэтов-переводчиков, их цель — не столько передача в точности смысла оригинала, сколько еще один действенный способ разработки поэтических форм, в которых назрела необходимость. Потому, видимо, к переводам стихов Пушкина обращались и случайные, и малодаровитые переводчики, и такие блестящие мастера, как А. Чавчавадзе, Г. Орбелиани и Акакий Церетели. Переводили многие, в том числе и сам А. Пурцеладзе.

Перевод повести «Выстрел» в 60-х годах можно считать своего рода открытием Пушкина-прозаика. Вопросов сразу возникает множество. Чем вызвано обращение к переводу пушкинской прозы? Случайно ли, что этот первый и единственный в XIX веке перевод прозы Пушкина был осуществлен именно в 60-ых годах? Почему из белкинского цикла была выбрана именно повесть «Выстрел»? И, наконец, вопрос, закономерно возникающий, когда исследуется соотношение переводной и национальной литератур — вопрос о творческой личности переводчика, человека, заставившего служить иноязычное произведение родной литературе.

60-е годы в Грузии проходили под знаком усиления социальной и национально-освободительной борьбы.

Усилившийся политический элемент окрасил в особый цвет возрождающееся в борьбе с эпигонами романтизма грузинское реалистическое искусство слова.

Если прибегнуть к аналогии — происходят процессы, однозначные с теми, которые происходили в литературно-общественной жизни России 40-ых годов, когда вопрос о романтизме, тесно связанный с вопросами социальными, классовыми, превратился в важную общественную проблему*.

С позиции защиты демократического искусства, выражающего интересы народа, с позиций материализма и реализма осуждает «бездейственный», реакционный романтизм и Илья Чавчавадзе. У молодого грузинского деятеля, «вооруженного как щитом томами Белинского» (так язвили его идейные противники), так же как у Белинского, критика эпигонского романтизма связывается с борьбой за социальное переустройство общества. Именно этими задачами определяются характер и цель обращения грузинских шестидесятников к переводам. Поток sentimentalno-романтической переводной продукции, в изобилии и неразборчиво представленной в журнале «Цискари», они противопоставили свой принцип отношения к переводу, в котором преобладал интерес самый непосредственный, даже, не побоимся этого слова, утилитарный.

Напомню выразительный факт. Когда в № 10 «Цискари» за 1860 год был опубликован перевод «Безумной» Козлова, сделанный князем Р. Ш. Эристави, И. Чавчавадзе гневно обрушился на переводчика: «Удивительно! Человеку, пожелавшему перевести что-нибудь с русского языка, забыть о Пушкине, Лермонтове, Гоголе и накинуться на слезливого Козлова!» [5]. Статья вызвала ожесточенную полемику, в ходе которой перевод поэмы Козлова стал поводом для обсуждения путей развития национальной литературы и, в частности, задач перевода. Одним из острых моментов полемики было появление в журнале, наводненном переводами sentimentalno-романтических произведений, перевода повести из белкинского цикла «Выстрел».

Несколько слов о переводчике. Антон Николаевич Пурцеладзе — один из активных деятелей поколения грузинских шестидесятников. Известно, что сознательная враждебность грузинских шестидесятников самодержавно-крепостническому режиму делала их чрезвычайно восприимчивыми к идеологическим влияниям, шедшим со стороны Белинского, Чернышевского, Добролюбова. А. Пурцеладзе в этом смысле не составлял исключения. В частности, сочувствие его идеям Чернышевского так сильно, что уже в 1863 году, то есть спустя всего несколько месяцев после опубликования романа «Что делать?», А. Пурцеладзе пишет повесть «История трех», явно отмеченную следами влияния знаменитого романа. Но одновременно и в отличие от других шестидесятников, взгляды Пурцеладзе, их крайний радикализм и эстетический утилитаризм обнаруживают отпечаток и писаревского воздействия. Среди грузинских деятелей Пурцеладзе первый и, пожалуй, единст-

* «По смерти Лермонтова, — писал тогда Белинский, — русская поэзия снова начала двигаться назад, — возвратилась к нравственному индифферентизму, и из мира действительности переселилась снова в сферу отвлеченных идей, населенную мечтами и девами и освещаемую луной вместо солнца» ([4], 139).



венный в такой сильной степени испытал влияние эстетической доктрины Писарева. Я упоминаю здесь об этом потому, что представляется исполненным н/е/случайного смысла сам факт обращения «утилитариста» и «писаревца» Антона Пурцеладзе к Пушкину, столь строго судимому самим Писаревым.

Антона Пурцеладзе с группой грузинских «тергдалеулни» связывают сложные отношения дружбы-вражды. Не вдаваясь в подробности этих отношений (они достаточно полно освещены в соответствующих трудах, [6]), я хочу здесь особо подчеркнуть, что несогласия не носили принципиального характера, что главные, кардинальные вопросы он неизменно решал с позиций революционной мысли 60-ых годов, с позиций борьбы с национальным и социальным гнетом. Время определило и многогранность его деятельности (он был и поэт, и журналист, и критик, и историк, и публицист, и агроном) и ее, в конечном итоге, несмотря на все ошибки и отклонения, несомненную целенаправленность, подчиненность одной задаче — служению нуждам страны.

Перевод пушкинской повести — любопытное и несомненное выражение отношения переводчика к культурно-историческим процессам эпохи.

Прежде всего надо сказать, что эстетическая концепция А. Пурцеладзе (а она, несомненно, повлияла на выбор произведения для перевода) тесно связана с его общественно-политическими воззрениями.

Антон Пурцеладзе выступает в это время как ниспровергатель sentimentalno-романтического направления в литературе, как борец за утверждение критического реализма. Речь не о том, насколько прав был он в оценке тех или иных отдельных литературных явлений (известно, что он высказывал иногда и крайне неверные суждения). Здесь нас интересует только принципиальная сторона вопроса, исходная точка зрения, а она у Пурцеладзе несомненно одна — демократизм искусства, защита тенденции, мысли, идеи в искусстве.

Эти взгляды на литературу определили отношение А. Пурцеладзе и к переводу. Передовые грузинские литераторы стремились использовать перевод для утверждения своих социальных и эстетических принципов. Так, спустя два года после первого перевода прозы Пушкина, в журнале «Сакартвелос моамбе», основанном в 1863 году И. Чавчавадзе, публикуется перевод «Героя нашего времени» (переводчик — один из ближайших соратников редактора Михаил Кипиани).

Обращение к переводу лермонтовской прозы в самом начале боевых 60-х годов — знаменательный факт. Литературе пробудившегося общественного сознания, литературе, занятой уже не только пассивным отражением, но и исследованием общественной жизни, была не чужда аналитическая и глубоко интеллектуальная стихия лермонтовского прозаического языка. «Если есть идеи времени, то есть и формы времени» — говорит В. Г. Белинский. Обращение к строгой и изысканной лермонтовской прозе было не только симптомом роста реализма, — оно означало еще и полемическую противопоставленность стиля, который утверждался в новой грузинской литературе, sentimentalno-романтической традиции, столь щедро представленной в переводных произведениях, публикуемых на страницах журнала «Цискари». Полемичен сам факт появления в новом журнале перевода романа, в прозаическом стиле которого Белинский видел «противоядие» чтению sentimentalno-романтических повестей. Общеизвестен отзыв великого русского критика о «Бэле»:

«Простота и безыскусственность этого рассказа — невыразимы, и каждое слово в нем так на своем месте, так богато значением».

Вот такие рассказы о Кавказе, о диких горцах и отношениях к ним наших войск мы готовы читать, потому что такие рассказы знакомят с предметом, а не клеветают на него. Чтение прекрасной повести Лермонтова многим может быть полезно и как противоядие чтению повестей Марлинского» ([7], 12).

(Бестужев-Марлинский был представлен в «Цискари» с особенной щедростью. В частности, переводы его «кавказских» повестей «Аммалат-Бек» и «Мулла-Нур» печатались в №№ 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 за 1852 год).

Против переводов сентиментально-романтических и классицистических произведений возражал и А. Пурцеладзе. Он посвятил этому вопросу свою первую же критическую статью «Вечный жид» (перевод кн. Алексеева-Месхиева), (ж. «Цискари» 1962 г., № 11). Грузинский перевод романа Эжена Сю, по мнению А. Пурцеладзе, — «непростительная ошибка» кн. Алексеева-Месхиева. Это дело в современных условиях «для нас совершенно пустое», говорит он.

Перевод для него — проблема, почти равная по своему значению оригинальной литературе. В этой же статье он пишет о том, что переводчик ни в коем случае «не должен упускать из виду... положение народа и... нужды народа и литературы» [8]. «Обязанность литературы сегодня ...отображать народную жизнь... Прошло время сказок и сладких стихов, пора расстаться с младенчеством и шалостями», — утверждает он ([9], 15).

В свете вышесказанного, думается, становится ясна неслучайность обращения А. Пурцеладзе к переводу пушкинской прозы. Творческий эксперимент великого русского поэта закономерно привлек его внимание — ведь по существу те же вопросы стояли перед возрождающейся грузинской прозой. Требовательно стоял вопрос о приспособлении литературы к общенациональным задачам, и не только в области художественного восприятия и воспроизведения действительности, но и в области критики и публицистики. Это соответствовало духу времени, новым социальным условиям, усложнившейся духовной жизни грузинского народа, росту его национального сознания.

Известно, что работа над выражением мысли являлась для Пушкина художественной задачей. Это был новый литературный принцип, основа новой поэтики, стилевая установка которой — господство мысли и «прелесть нагой простоты» [10].

Известно также, что сам Пушкин ставил перед прозой утилитарные задачи: «У нас употребляют прозу как стихотворство: не из необходимости житейской, не для выражения стужной мысли, а токмо для приятного проявления форм». Что касается А. Пурцеладзе, то он в такой степени настаивал на «выражении мыслей», что это оборачивалось иногда прямым пренебрежением к «проявлению форм».

Пушкинский прозаический стиль привлекал его, видимо, этим господством мысли и полным отказом от всяческих украшений, спокойной чистотой неярких красок, сдержанностью определений, отсутствием картинных сопоставлений, существенным, точным, трезвым словарем, простотой и демократичностью тона. Одновременно, как писатель и просто как человек со вкусом, он чувствовал, какое большое и утонченное искусство лежит в основе этой простоты, — об этом свидетель-



ствуют его немногие высказывания о Пушкине, полные восторженных восхищения.

Но индивидуально выраженную художественную мысль переводчик должен не только понять, но и «услышать», и не просто передать, а заново «воссоздать» на другом языке. Трудность, помимо всего прочего, состояла в том, что переводимым автором был Пушкин, а переводчик не был писателем большого художественного дарования. Свои недостатки он знал сам и иногда прямо о них заявлял. Так, в авторецензии, написанной по поводу одной своей повести, он пишет, что «идея повести хороша, но ей не хватает художественной законченности, завершенности». (Авторецензия так и называется — «Незавершенная картина»). Оригинальные произведения А. Пурцеладзе нередко прешат неряшливостью, иногда — непродуманностью лексики. «Собственные» недостатки отразились и на переводе. Но я хотела бы заострить внимание не на этих слабостях первого перевода пушкинской прозы, безусловно, признавая их грубое наличие.

Работы переводчиков прошлого, даже не самых талантливых, сохраняют значительный историко-культурный интерес. Искусство перевода, как и всякое другое искусство, можно понять только, если мы будем изучать его как явление историческое.

В данном случае важно то, что эскизные, «незавершенные» создания Антона Пурцеладзе отмечены элементами нового типа художественного мышления, которое гораздо рельефнее выразилось в его теоретических суждениях и которое отозвалось и в переводе. Перевод этот, в целом, отмечен печатью натуралистической дословности. В нем нередки синтаксические конструкции, построенные по принципу калькирования, что, как известно, отнюдь не характерно для реалистического метода перевода. Но есть в этом переводе и такие черты, как бы внезапные прорывы в другую, реалистическую эстетику, которые заставляют нас со вниманием отнестись к этому несовершенному опыту и считать, что здесь закладывалась традиция грузинского перевода пушкинской прозы.

Интересно, что переводчик — грузин, привыкший к музыке отечественной поэзии, ее интонационной основе, изяществу, артистизму, подчеркнутой живописности, красочности описаний, не внес в перевод аскетической пушкинской прозы ни одной яркой частности, которая могла бы излишне приковать внимание, ни одного эпитета, ни одной метафоры. Очевидно, что пушкинский закон «нагой простоты» — непререкаемый закон и для него.

Как известно, для пушкинской прозы характерны нейтральная лексика и фразеология. Его словарь включает в себя и простонародные выражения, но пользуется ими он очень умеренно, чаще всего в диалоге. Архаизмы в прозе Пушкина встречаются, но для нее не характерны. Наоборот, в ней намеренно использованы внешне простые, обычные речевые формы.

Перевод носит более книжный, архаический характер и одновременно отягощен варваризмами. Правда, если сравнить повесть с общей переводной продукцией журнала, то употребление архаизмов покажется умеренным. Временами они даже не неуместны и вносят оттенок старомодного достоинства, свойственный и пушкинскому тексту.

Но, с другой стороны, если сравнить перевод А. Пурцеладзе с переводом «Героя нашего времени», который появился всего два года спустя и в котором переводчик М. Кипиани пользуется грузинским сло-

варем во всем его объеме, щедро раздвигая пределы доступа в литературу разговорного живого языка, — разница очевидна.

Близость перевода к пушкинскому тексту часто оборачивается наивной буквалистической точностью, излишней приверженностью синтаксическим конструкциям оригинала.

Так, в частности, А. Пурцеладзе переводит конструкции, отмеченные следами галлицизмов.

«Опытность давала ему перед нами многие преимущества»... или «Имея от природы романтическое воображение, я всех сильнее прежде сего был привязан к человеку, коего жизнь была загадкою».

Тут переводчик становится в тупик, фраза приобретает отпечаток откровенного калькирования, а то и косноязычия.

Удачи, как это ни странно на первый взгляд, встречаются чаще всего там, где Пушкин более всего Пушкин, то есть там, где его стиль стремителен и быстр, где фраза светла, мужественна и динамична.

Для грузинского языка характерны обилие спрягаемых глагольных форм, минимальное употребление местоимений, сравнительно несложные синтаксические конструкции.

Эти возможности языка (далеко не вполне реализованные первым переводчиком) оказались очень подходящими для перевыражения отчетливой и синтаксически несложной фразы Пушкина с большим богатством и разнообразием глаголов.

Говоря о переводе А. Пурцеладзе, считаю совершенно необходимым подчеркнуть особенно одно обстоятельство: переводчик чувствует пушкинский ритм. М. Кипиани в переводе «Героя нашего времени» великолепно воспроизвел ритмический строй лермонтовской прозы, с тем же явлением мы встречаемся, анализируя гораздо более слабый в целом перевод А. Пурцеладзе. Порой беспомощный в передаче лексики, он неожиданно точно воспроизводит ритмический рисунок пушкинской повести. Трудно дать исчерпывающее объяснение этому повышенному вниманию к воспроизведению ритма в переводческой практике в то время, когда в немногочисленных статьях, касающихся теории перевода, вопрос о передаче ритма прозы, естественно, еще совсем не ставился. Чуткость грузинского переводчика «Героя нашего времени» к инструментовке оригинала объясняется, мне думается, теми сложными соотношениями, которые обнаруживаются между эстетикой грузинского реализма и грузинского романтизма. Став фундаментом новой реалистической литературы, творчество грузинских романтиков не исчезло, не растворилось в ней, а вошло в нее, определив ее особый стилистический оттенок, в виде мощной романтической струи. Но ведь и Лермонтов-реалист впитал в себя немало художественных завоеваний романтической поэтики [11]. Так, от романтизма в лермонтовской прозе — явное тяготение к стиховой мелодике, звуковые образы, наполненные почти стиховой музыкой, затаенный лиризм, легкая инверсия фразы.

Но объяснить легкость усвоения и передачи ритма сугубо «прозаической» прозы Пушкина я затрудняюсь. Возможно, не последнюю роль играла в этом случае высоко развитая в стране стиховая культура: грузин в буквальном смысле рос на стихах, ощущение ритма прививалось с детства.

Короткая и энергичная фраза, короткая, но четкая пауза, разграниченность синтаксических единиц, определенность и ясность каждой отдельной мысли, выражающаяся в обособленности периодов, — все



06193530240

это составляет основу ритма пушкинской прозы. Для него характерно контрастное соединение быстрого, стремительного темпа и сдержанной интонации. Оно вносит какую-то внутреннюю взволнованность, сдерживаемую тревогу, и это особенно чувствуется в повести «Выстрел», «тревожное начало» которой обращало на себя внимание подавляющего большинства критиков после Белинского.

«Он всегда шутит, графиня, — отвечал ей Сильвио, — однажды дал он мне шутя пощечину, шутя прострелил мне вот эту фуражку, шутя дал сейчас по мне промах; теперь и мне пришла охота пошутить».

Простые строки, очень трудные для перевода именно в силу видимой простоты, содержащей огромный смысловой и эмоциональный подтекст.

Построение периода и его звучание волнует, пожалуй, не меньше слов. Ощущается внутреннее напряжение; создается эффект отрывистого ритма с ударением на каждом слове. Это учащенное биение ритма, проступающее сквозь сдержанность тона, выдает, именно, как бы невольно выдает и давнюю боль, и незажившую обиду, и горькое желание мстить.

Переводчиком все это учтено. А ведь для того, чтобы нарушить мужественные и твердые черты пушкинского ритма достаточно было бы пустяка — слегка изменить протяженность предложений, характер их взаимосвязей, фраза делается рыхлой и слабой, теряет свой быстрый и частый ритм.

Все вышесказанное вплотную подводит нас к вопросу о том, почему из белкинского цикла А. Пурцеладзе выбрал для перевода повесть «Выстрел». Ответ на этот вопрос открывает перед нами любопытные вещи, которые должны быть объяснены в контексте известной полемики вокруг имени Пушкина, развернувшейся в России в 60-х годах. Вожди революционной демократии, Чернышевский и Добролюбов, как известно, глубоко ценили творчество Пушкина, не отрывали самого Гоголя от пушкинских традиций и в творчестве Пушкина видели зачаток тех критических элементов, которые получили свое дальнейшее развитие в гоголевском направлении. Правда, в их статьях встречаются высказывания в том роде, что Пушкин по преимуществу — поэт-художник, а не поэт-мыслитель. Но эти замечания, несправедливость которых сейчас очевидна, объясняются условиями социальной борьбы 50—60-х годов и не снимают их правильной исторической оценки пушкинского творчества.

Грузинские шестидесятники оценили творчество А. С. Пушкина аналогично тому, как его оценивали русские революционные демократы ([12]; [13]; [14]). Более того, думается, что их восприятие действительного, революционного духа пушкинского творчества было в какой-то степени более безоговорочным и острым. Ни в одной из литературно-критических статей грузинских шестидесятников нет противопоставления Пушкина Гоголю, и, наоборот, о них упоминают неизменно в одном ряду, как о писателях в одинаковой мере нужных современности и современной грузинской литературе в свете ее насущных задач.

Нет, не до упоения красотами слога было грузинам в условиях драматически трудных и своеобразно героических 60-х годов. Показательно, что И. Чавчавадзе, любивший Пушкина и не раз его переводивший, в 60-х годах считает возможным напечатать только одно стихотворение «Пророк» («Цискари», 1861, № 1), в чеканных строках которого находит отзвук и своему стремлению «глаголом жець сердца лю-

дей». А. Н. Пурцеладзе переводит из белкинского цикла «Выстрел», и этот выбор тоже, несомненно, связан с тем «тревожным началом» повести, о котором мы говорили выше.

«Сказывают, что Сильвио во время возмущения Александра Ипсиланти предводительствовал отрядом этеристов и был убит в сражении под Скулянами».

В ответе этой лаконичной концовки прочитана переводчиком и вся повесть о короткой и странной жизни, исполненной борьбы за личную честь, окончившейся борьбой за национальную честь чужого народа.

«Тревожное начало» повести «Выстрел» в Грузии 60-х годов прозвучало сильнее, чем в русской последекабрьской действительности. Один из мотивов повести сделался мотивом главным. Скрытый контекст стал реальным текстом.

Один любопытный факт из творчества самого А. Пурцеладзе. Через 10 лет после перевода пушкинской повести он пишет повесть «Горе правым», героя которой отправляет на парижские баррикады, где он и падает со знаменем в руках.

Естественно, возникают литературные реминисценции — пушкинский Сильвио, тургеневский Рудин. Но современники вспоминают, что в Тифлисе существовал в то время кружок (в него входил и А. Пурцеладзе), члены которого до того прониклись идеями французской революции, что решили отправиться в Париж на помощь коммунарам. А. Пурцеладзе заставил своего героя совершить то, о чем они мечтали и чего не сумели практически осуществить [15].

Социальная и освободительная борьба, образы ее участников и героев в творчестве А. Пурцеладзе тесно соприкасаются с его раздумьями о роли положительного героя и положительного примера в литературе.

«Видя в обществе равнодушие к какому-то делу и желая разбудить внимание к нему, писатели заставляют своих героев совершить это дело и тем стараются внедрить в общество соответствующие мысли» [16], — пишет А. Пурцеладзе и продолжает:

«С этим именно намерением написал совсем недавно один знаменитый писатель свой роман, который сейчас с наслаждением читается и переходит из рук в руки» [16]. Это писал А. Пурцеладзе о романе Чернышевского «Что делать?» в авторецензии на свою повесть, отмеченную, как мы уже сказали, явными следами воздействия знаменитого романа. О герое этой повести он пишет, что хотел им «представить обществу некий пример». «Его ждет гибель? Что ж? Как сказал поэт «Пусть я умру, порыв не пропадет» [16].

Здесь не случайно приведены строки великого романтика Н. Бараташвили, в мятежном творчестве которого впервые в грузинской литературе было четко определено конкретно-историческое значение положительного примера. В этом плане воспринят Антоном Пурцеладзе и герой Пушкина. «Гул романтического моря» (выражение Дм. Дм. Благого), вольнолюбивый пафос, высокая героика молодого Пушкина, органически включившиеся в его реалистические создания зрелых лет и определившие «тревожное начало» повести «Выстрел», вдруг оказались необыкновенно близкими, поставленными на службу злобе дня. А если вернуться к той закономерности, которая действует в процессе интерпретации произведения в инонациональной среде, не случайным представляется, что раздумья над романом «Что делать?» и работа над собственной повестью, внушенной этим романом, шли в одной пло-



სკოსტი и почти одновременно с переводом повести «Выстрел». Гущкин, перенесенный на грузинскую почву, воспринимаемый в конкретно-исторических условиях грузинской действительности 60-х годов, с особенно зримой наглядностью обнаруживает тенденции, которые действительно были заложены в нем и которые в перспективе развития русской общественной мысли вели к революционно-демократической идеологии.

Кафедра истории русской литературы

ЛИТЕРАТУРА

1. Иоганнес С. Бехер. В защиту поэзии. Изд. «Иностранная литература», 1959.
2. Н. Г. Чернышевский. Полное собрание сочинений в 15 томах, т. 4, М., 1948, стр. 503.
3. Г. В. Плеханов. Избранные философские произведения, т. I, Госполитиздат, М., 1965, стр. 658.
4. В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. 13, Госполитиздат, 1934.
5. И. Чавчавадзе. Несколько слов о переводе кн. Р. Ш. Эристави «Безумной» Козлова, ж. «Цискари», 1861, № 4.
6. Д. Гамезардашвили. Грузинский критический реализм, Тбилиси, 1967 (на груз. яз.).
7. В. Г. Белинский. Полное собр. соч. в тринадцати томах, т. III. М., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 188.
8. А. Пурцеладзе. «Вечный жид». Перевод князя Алексева-Месхиева, ж. «Цискари», 1862, № 11.
9. О нашей литературе и печати. Сборник «К истории грузинской литературной критики». Тбилиси, 1956, стр. 15 (на груз. яз.).
10. А. Лежнев. Проза Пушкина, М., 1937.
11. В. В. Виноградов. Стиль прозы Лермонтова. Литературное наследство, тт. 43 и 44. Изд. АН СССР, М., 1941.
12. Т. Буачидзе. Пушкин в грузинской критике. Из истории литературных взаимоотношений. Тбилиси, 1968 (на груз. яз.).
13. Е. Чарквиани. Восприятие творчества Пушкина в 60-х годах в Грузии. Труды Тбилисского государственного педагогического института им. А. С. Пушкина. Тбилиси, 1949.
14. В. Шадури. Пушкин и грузинская общественность, «Литература და ხელოვნება», Тбилиси, 1967.
15. З. Чичинадзе. Парижская коммуна и грузинская общественность, «Дроша», 1924, № 10.
16. З. Моенидзе. Незавершенная картина, «Дროშა», 1867, № 35.

ლ. ხიხაძე

ა. პუშკინის პროზის პირველი ქართული თარგმანის შესახებ

რეზიუმე

ნაშრომში განხილულია ა. პუშკინის მოთხრობის „გასროლა“ პირველი ქართული თარგმანი, შესრულებულია ა. ფურცელაძის მიერ („ცისკარი, 1861, № 12). ავტორს დასახელებული თარგმანი აინტერესებს, ერთი მხრივ, როგორც ქართული ლიტერატურული აზრის განვითარებაში საყურადღებო მოვლენა; ხოლო, მეორე მხრივ, როგორც ა. პუშკინის მოთხრობის ა. ფურცელაძისეული გაკება — გააზრება.

L. CHICHADSE

ÜBER DIE ERSTE ÜBERSETZUNG EINES PUSCHKINSCHEN PROSAWERKS
IN DIE GEORGISCHE SPRACHE

Zusammenfassung

Das Studium der Übersetzungsliteratur im Zusammenhang mit dem literarischen Vorgang des Landes, auf dessen Sprache sie übersetzt wird—ist von doppeltem Interesse.

Einerseits wird unsere Vorstellung über die Literatur, die das Werk angeeignet und in den Kreis ihrer eigenen nationalen Zwecken und Aufgaben aufgenommen hat, erweitert.

Andererseits wird manchmal, durch die Äußerung der verborgenen potentiellen Möglichkeiten, selbst das originale Werk noch tiefer und vielfältiger erkannt.

In der vorliegenden Arbeit sind diese Fragen auf Grund des Übersetzungsstoffes (des im 19. Jahrhundert ersten und einzigen Puschkinschen Prosawerks — „Der Schuß“) erörtert.

СОВЕТСКИЙ НАРОД И ВОЙНА

(по публицистике А. Толстого)

Б. А. МИҚАДЗЕ

«Две вещи скажутся в этой войне... величие советской исторической стра-тегии и ожесточение народа. Стра-шен русский человек в ожесточении, страшен! Лихо придется немцу, ой лихо!...»

Толстой.

Великая Отечественная война всколыхнула всю многомиллион-ную страну Советов. Весь народ, все от мала до велика поняли и по-чувствовали серьезную угрозу врага. Еще вчера веселые, счастливые, радостные, мечтающие о мирном созидательном труде, люди Совет-ского Союза сплотились в единую монолитную семью, полную мести и ненависти. Они осознали грозную и смертельную опасность, которая таилась в фашистской армии и для уничтожения которой необходимо было полное напряжение духовных и физических сил.

Любовь к советской Родине, преданность той земле, которая вскормила и воспитала, грозной мстительной силой подняла весь народ. Все советские люди нашли себе место в общем деле защиты Родины.

Великий патриот своей страны, Алексей Толстой не мог оставаться в эти трагические для Советского Союза дни в стороне. Он горячо любил свою Родину, всегда жил одной жизнью с ней, откликался на все ее изменения. В годы Великой Отечественной войны любовь к Родине стала для народного писателя еще более осязаемой; он шел в ногу с ней, радовался ее успехам и победам и вместе с ней переносил все тяготы войны. Толстой не пропускал ни одного события войны, ни одной детали из жизни фронта; он на все откликался живым словом пи-сателя-публициста. В его статьях и выступлениях, как в живом днев-нике Отечественной войны, нашли отражение все этапы войны: пи-сательская деятельность Толстого на поприще публицистики развива-лась соответственно ходу военных действий, поэтому в ней как бы на-мечаются две основные линии, два периода, связанные с положением на фронте: первый период — это период временного отступления Со-ветской Армии до переломного этапа войны у стен Сталинграда: вто-рой период — это победоносное шествие армии свободы и мира.

В тяжелые дни 1941—1942 годов, когда враг был на подступах к Москве, когда решалась судьба всего прогрессивного человечества, пламенный патриот своей Родины, Алексей Толстой призывал весь многомиллионный народ Советского Союза на защиту страны, на за-щиту Отечества, «где сладок дым и сладок хлеб» ([1], 81). «Ни шагу дальше!... Встанем стеной против смертельного врага» ([1], 150).



Простыми, доступными для понимания широчайших масс волнующими словами выразил А. Толстой свою любовь к Родине. Он говорил: «...моя родина, моя родная земля, мое отечество, — ...в жизни нет горячее, глубже и священнее чувства, чем любовь к тебе...» ([1], 83). «...родина возобладала над всеми нашими чувствами... Все наши мысли о ней, весь наш гнев и ярость — за ее поругание, и вся наша готовность — умереть за нее. Так юноша говорит своей возлюбленной: «Дай мне умереть за тебя» ([1], 159).

Без Родины для Толстого, выразителя чаяний и дум народа, нет жизни. В прозные для Родины дни 1941 г. по всей стране прозвучал мощный голос писателя: «Черная тень легла на нашу землю. Вот подняли теперь: что жизнь, на что она мне, когда нет моей родины?.. Нет, лучше смерть в бою! Нет, только победа и жизнь» ([1], 152).

Горячая любовь Толстого к Родине опиралась на глубокое знание родного народа — «сильного, свободолюбивого, правдолюбивого ...и не обиженного талантом» ([1], 164), на знание его истории, правильном понимании коренных узлов истории, трагических и творческих эпох ее.

В тяжелые дни войны Толстой острее, чем когда-либо раньше, ощущает всю тысячелетнюю историю Российской государственности. По Толстому, «ощущение Родины — это сознание связи своей с историей своего народа» ([1], 356). В исторических достижениях писатель видит основу моральной силы и духовной стойкости народа. Ему важно подчеркнуть, что многовековое стремление народа к свободе, к справедливости никогда не угасало, а, наоборот, росло с каждым годом. В исторической борьбе, отмечает Толстой, выковывался национальный характер русского человека — его стойкость, его любовь к Родине, его способность к возвышенному подвигу.

В своих статьях писатель не раз обращается к прошлому, не раз вызывает в памяти читателя славные деяния русского народа, «который много раз за свою тысячелетнюю историю мечом и штыком изгонял с просторов родной земли наезжавших на нее хазар, половцев и печенегов, татарские орды и тевтонских рыцарей, поляков, шведов, французов Наполеона и немцев Вильгельма... «Все промелькнули перед нами» ([1], 81). Толстой подымает как знамя историческую традицию русского народа, мучительные превратности и величие его прошлого. Волнующими словами, исполненными патриотической гордости, Толстой воспекает воинскую доблесть русского народа, его немеркнущие в веках военные победы.

В статье «Стыд хуже смерти» картину за картиной рисует Толстой походы князя Игоря, ратные подвиги Александра Невского и Дмитрия Донского, борьбу Ивана Грозного за то, чтобы «земля стала единой и отечество единым» ([1], 114), героические битвы русского народа на реке Одере и под Кунерсдорфом против «непобедимого доселе короля Фридриха» ([1], 115), сражение на Бородинском поле; русского солдата, который «ходил за Суворовым через Альпы, за Румянцевым в Париж, со Скобелевым на неприступные высоты Плевны»; и, наконец, братской могилой героев у проволочных заграждений Перекопа «заканчивается столько веков жданная победная борьба великорусского, украинского, белорусского и всех народов Советского Союза за светлую и человеческую, новую и справедливую жизнь, за свое отечество отныне и навеки.

И вот — снова в бой с исконным и смертельным врагом всего славянского племени, с врагом всех народов, строящих мирно, как золотые пчелы, жизнь свою, — с врагом человечества...

Снова поднялся на великое ратное дело весь народ, как в былые времена, но уже не в тегилеях, с топорами и рогатинами, а закованный в стальную броню, ошетиленный грозными русскими штыками, крылатый и грозный, ведомый в бой отцом, чьи замыслы — победа, чья воля — победа» ([1], 116—117).

В статье «Родина», которая стоит во главе военной публицистики Толстого, он также воскрешает прошлое героического народа.

Со страниц этой статьи сходит пращур, — «силен и бородат, в посконной длинной рубахе, соленой на лопатках, смышлен и нетороплив» и, подняв к глазам ладонь, глядит по солнцу, тогда раскрывается перед ним величие русского государства, его настоящее и будущее. Плывут перед ним «красные щиты Игоря в половецких степях, и стоны русских на Калке, и установленные под хорупвями Дмитрия мужицкие копыя на Куликовом поле, и кровью залитый лед Чудского озера, и Грозный царь, раздвинувший единые, отныне нерушимые пределы земли от Сибири до Варяжского моря» ([1], 160), державные успехи русской государственности, XVIII век, великие писатели земли Русской, ученые, весь народ, ставший со времен Октября хозяином своей земли. Здесь же Толстой говорит о богатстве русского языка, о мудрости и блеске изустной литературы, которая не «была лишь плодом народного досуга. Она была достоинством и умом народа. Она становила и укрепляла его нравственный облик, была его исторической памятью... наполняла глубоким содержанием всю его размеренную жизнь» ([1], 161); о звезде Пушкина, о великих деяниях русской науки и искусства, о средоточии правды — Москве, обо всем наследии русского народа.

И горячая речь писателя по-новому пробуждала чувство национальной гордости, волновала сердца советских людей.

Так средством публицистики Толстой беседовал с народом в черные дни, помогая ему вспомнить и осознать источник своей национальной силы. Воспроизводя прошлое России, Толстой напоминал, что «все, что есть на земле, и в памяти твоей, все народом создано».

Родина, по Толстому, — «это движение народа по своей земле из глубин веков к желанному будущему, в которое он верит и создает своими руками для себя и своих поколений. Это — вечно отмирающий и вечно рождающийся поток людей, несущих свой язык, свою духовную и материальную культуру и непоколебимую веру в законность и неразрушимость своего места на земле» ([1], 159).

Воскрешая историческое прошлое, Толстой обращается не только к историческим документам, многое Толстой видел сам на своем веку и в тяжелые дни войны как-бы пересматривает свою собственную жизнь и снова с особой остротой переживает впечатления, накопленные десятилетиями: «Вот уже больше полвека я вижу мою родину в ее борьбе за свободу, в ее удивительных изменениях. Я помню мертвую тишину Александра Третьего, бедную деревню с ометами, соломенными крышами и ветлами на берегу степной речонки. Вглядываясь в прошлое, и в памяти встают умные, чистые, неторопливые люди, берегущие свое достоинство», хотя им приходилось «сто верст шагать в метель за возом пшеницы, везя в город весь свой скудный годовой доход» ([1], 83).



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
ИЗДАТЕЛЬСТВО

Толстой помнит голод 1891 г., помнит 1914 год.

Но вот прошло 25 лет после Великой Октябрьской революции, 25 лет творческого труда свободного народа: «От океана до океана зашумели золотом колхозные нивы, зацвели сады и запушился хлопок там, где еще недавно лишь веял мертвый песок. Задымили десятки тысяч фабрик и заводов... Тысячетонные молоты, сотрясая землю, начали ковать оружие Красной Армии — армии освобожденного народа, армии свободы, армии — защитнице на земле мира, высшей культуры, расцвета и счастья» ([1], 83).

Такой стала Родина Толстого, Советская Родина, которой он отдал свой ум, свое сердце, свой талант.

Советский народ, который Толстой наблюдал и изучал в течение десятилетий, в дни Великой Отечественной войны проявил такие невиданные и небывалые дотоле качества Человека с заглавной буквы, явился в той замечательной новизне, которая поразила весь мир.

Война распахнула душу русского народа, «раскрыла, развернула силы русского человека». Вопрос о русском характере, об истоках этого характера, давно занимавший Толстого, стал особенно интересным для него в дни Отечественной войны.

Свободолюбивую, творческую природу русского народа, корни национального русского характера Толстой ищет и находит в далекой старине. «Чтобы понять тайну русского народа, его величие, нужно хорошо и глубоко узнать его прошлое: нашу историю, коренные узлы ее, трагические и гворческие эпохи, в которых завязывался русский характер» ([1], 88). Вся история России, — говорит Толстой, — «это тысяча лет тяжелой борьбы за отеческую землю... в русском народе от столетия в столетие крепнет дивная сила исторического сопротивления... Русский характер воспитывался в вечной борьбе с врагами, с суровой природой, в огромных просторах земли». В русском народе искони жило желание свободной, счастливой, человеческой жизни. От природы русский народ добр, благодушен и беспечен, человекен и широк в жизненном размахе, любит свободу и любит жизнь, но больше собственной жизни дорога для него его Родина, счастье его земли; «даже в самые трудные и тяжелые времена своей истории русский народ никогда перед врагом-захватчиком шапки не ломал, но уж на крайний случай брал навозные вилы и порол ему брюхо. За святыню — русскую землю — наш народ не щадил жизни своей. Жизнь нам дорога, мы — народ веселый, но дороже нам жизни родина, склад наш и обычай, язык наш, стать наша» ([1], 85—86).

Любовь к Родине и свободе — основные движущие силы русской истории, русского человека — «неисчерпаемого и бездонного, человека невероятных возможностей» ([1], 352).

Счастье Родины для русского народа немыслимо без свободы, без справедливости, без правды. «Народ искал правды, то уходя в дебри лесов, где теплилась лучина в отшельничьей келье и согнутый старичок водил пальцем по строкам книги; то в исступлении от несправедливости, царившей над миром, тысячами заживо сжигал себя в сараях и бревенчатых церковках; то потрясал государство жестокими восстаниями во имя справедливого устройства народной жизни; то вставал в защиту родины на смерть, уперши копые перед собой...» ([1], 262).

Прямой, мужественный путь русского народа к свободе, к всенародному счастью, к установлению справедливости и правды на своей суверенной земле привел его к желанной цели, к долгожданному,

выкованному и проверенному в кровопролитных боях государству освобожденного народа.

В своих статьях Толстой говорит о великих силах народа, нашедших свое выражение в революции, о гигантской творческой работе, предпринятой по плану, который «был начертан гением Ленина» ([1], 264). Толстой пишет о том, как Советская Россия, «силами партии и народа, силами, превышающими воображение западного мира» ([1], 264), создала в короткие исторические сроки мощную промышленность, которая противостояла промышленности Германии и всей захваченной ею Европы; преобразовала сельское хозяйство, объединила в братский союз разноязычные народы бывшей царской России, сделала науку и искусство достоянием народа. И вот на эту землю, удобренную прахом великого пращура, усеянную героическими могилами славных воинов, не пощадивших жизни за свободу Родины, на эту землю, омытую и увлажненную горькими слезами русских женщин, — на эту землю посягнул дерзкий и жестокий враг, эту землю захотел он превратить в место своего дикого, пьяного разгула, захотел уничтожить то, что веками создавалось «золотыми руками наших предков». Но никогда «земля не будет вертеться вокруг фашистской оси» ([1], 296), — с уверенностью говорит писатель. Весь многомиллионный советский народ встал стеной на защиту своего отечества. И если прежде горячая любовь к неласковой земле и неугасаемая вера в то, что настанет день, когда земля русская будет его землей, поднимала русский народ на борьбу, за которую он знал, ему спасибо не скажут «ни царь, ни псарь, ни боярин», то сейчас, когда неосозримые просторы великой счастливой Родины стали достоянием всего освобожденного народа, русский народ вместе со всеми народами Советского Союза воюет за свою преобразенную социалистическим строительством землю. Поэтому и патриотизм советского человека, замечает Толстой, глубже, содержательнее, иного свойства, чем патриотизм дореволюционный. Советский человек сочетает в себе привязанность к родному краю с преданностью великой идее социализма. Его любовь к родине стала любовью не только потому, что — «это мое», а потому еще, что это — самое лучшее, самое достойное.

Патриотизм советского человека, по Толстому, — «это не значит только одна любовь к своей Родине. Это гораздо больше. Это — беззаветный, во имя Родины, тяжелый труд всего народа в дни войны... Это — сознание своей неотъемлемости от Родины и неотъемлемое переживание вместе с ней ее счастливых и ее несчастных дней» ([1], 352).

Для Толстого любовь к Родине — это любовь к общественному идеалу Советского Союза. Толстой изучает советского человека на войне. Герой публицистики Толстого «...не на всякую Россию согласен». Советская ему Россия нужна.

Положительного героя, к которому стремился Толстой, он нашел в советском человеке, в котором во всей полноте раскрылись исторически сложившиеся черты русского характера.

Современный русский человек, свободный пражданин своей социалистической Родины, и похож на своего пращура и вместе с тем не похож. От прошлого он унаследовал лучшие черты, но в нем появились и новые, воспитанные в годы революции, пятилеток, в годы Отечественной войны. «В Советской России, — пишет Толстой, — созрел и закалился человек борьбы — смелый, выносливый, переимчивый, бесстрашный в ярости — русский воин... сын народа, уверенный, что какие



бы ни поставлены были перед ним трудности, придется их преодолеть и он преодолевает...» ([1], 188—189).

Советский воин — это правнук того славного русского воина, который презирал смерть, отстаивал в веках, как драгоценную святыню, честь и независимость Родины.

В ряде статей Толстой раскрывает психологию народа, ведущего справедливую войну за свободу и независимость своей Родины, за освобождение других народов от фашизма. «Люди с профилями римских императоров» не учли «Неизвестную Величину», которая расшифровалась, раскрыла свое таинственное имя в годы Отечественной войны. «Она оказалась психологией советского и, в первую голову, русского человека, который, крепко хлебнув от нацистка свободы, познал, что, помимо человекоубийственных цифр германского империализма, под живоносным солнцем существует высшая справедливость... и существует советская родина — страна отцов и дедов, уготованная для счастья сыновьям нашим и внукам. Психология советского человека изменила весь ход мировой войны, и она и есть то чудо под Москвой, на которое была способна только наша страна, наш народ и Красная Армия» ([1], 186).

Моральная стойкость, высокая нравственная сила советского народа сцементировали фронт и тыл. Нравственный свет никогда не угасал в душе советского народа. По Толстому, Великая Отечественная война — «это война моторов. Это так, но это не точное определение, — моторов и силы преодоления страданий, нравственной силы.

В этой войне не счастье, не случай и не только талант полководца принесут победу; победит та сторона, у которой больше моторов и тверже нравственный дух народа.

Нравственные категории приобретают решающую роль в этой войне» ([1], 346).

За время войны глубоко изменилась психология всего советского народа. В борьбе с врагом советский человек стал нравственно чище, серьезнее, проще и глубже. Каждый боец Красной Армии хорошо знал, что бьется за свою свободу, за право быть единственным хозяином своей страны. Чувство ответственности за судьбу родины удесятерило его силы. «Бесстрашие и героическая доблесть стали повседневным делом красного воина... Не оглядываясь на опасность, он всегда спешит на помощь товарищу... С бесстрашной ненавистью он глядит в глаза врагу... Если он один против десяти врагов, — он не отступит никогда — уничтожит их или сам погибнет... Красный воин предпочитает смерть фашистскому плену» ([1], 140).

Война воспитала и закалила воинов Красной Армии, укрепила в них сознание своей гордости, своего национального чувства, укрепила в них моральную стойкость и нравственную силу и зажгла в их душе лютую ненависть к врагу за попанную родину.

Красный воин полон отваги, полон гордости за свой народ, за вскормившую и воспитавшую его землю. Но гордость русского человека скромная, «без шума и лишних слов... Он бестолку вперед не полезет; он знает, что черед все равно до него дойдет, — и тогда, засучив рукава, ввоздь вобьет крепко» ([1], 188). Русский человек — «серьезный человек, и, если его рассердить как следует, то способен на поступки фантастические...» ([1], 360). «В русском человеке есть черта: в трудные минуты жизни, в тяжелые години легко отрешаться от всего привычного, чем жил изо дня в день. Был человек так себе, потребовали



от него быть героем — герой... А как же может быть иначе?» ([1], 81) — восклицает Толстой.

В своей художественной публицистике Толстой раскрывает тайные, до толе неведомые сокровища духовного богатства советских людей, которые затмили собой античных героев, обессмертивших величием духа свой народ. «...пусть статуи древних покоятся в музеях; — говорит Толстой, — живые герои среди нас: воины Красной Армии с возвышенной душой и львиным сердцем» ([1], 264—265), простые советские люди, завоевавшие бессмертие в самой смерти, воздвигшие себе памятник своим беззаветным служением отчизне.

Никогда не сотрутся из благодарной памяти народа бессмертные имена двадцати восьми героев-панфиловцев, перекинувших своими телами мост Красной Армии к победе и славе; никогда не померкнет слава комсомольцев, которые своими разорванными сердцами гасили огонь фашистов; олицетворением самоотверженности и величия духа будет стоять перед поколениями Зоя Космодемьянская.

Дух Красной Армии и всего советского народа — это беззаветный героизм и разгневанная гордость народа, — замечает Толстой.

Раскрывая в своих статьях героические образы советских людей с фронта, Толстой с неменьшей гордостью и любовью рисует единство нашего тыла, жившего одной мыслью и одними стремлениями с фронтом. «У нас одна родина, один фронт и один тыл, — говорит Толстой, — их не поразит семи отравленными стрелами из колчана Гитлера...» ([1], 169). «Единение и братство — наша несокрушимая броня» ([1], 169). «Война дала нам одно дыхание, одно биение сердца, одну волю» ([1], 174).

Советские люди в тылу понимали, что путь к свободе и счастью ведет только через победу, путь к победе — только через преодоление невероятных трудностей и испытаний. И советские люди, не дрогнув, не испугавшись предстоящих лишений и трудов, требующих самоотверженности и героизма, нахмурясь, уверенно и с полной готовностью на любые подвиги пошли «по горячей дорожной пыли... к скрежещущим сталью станкам, ...к ...рабочим столам» ([1], 178).

С таким же самоотвержением, с отдачей всего себя, с упорством, как это делала Красная Армия, работали и трудились наши герои тыла. Рассказывая о необъятной силе народного труда, рисуя образы людей советского тыла — старых рабочих, подростков и женщин, ставших за станки на место своих сражающихся братьев, отцов и сыновей, Толстой показывает будничные, незаметные тыловой фронт, где «...не кровь льется, но пот», где «не наносят жгучих или смертельных ран», но где «не меньше нужно величия души, чтобы день за днем, ночь за ночью, преодолевая изнеможение», отдавать все силы на вооружение и снабжение Красной Армии, «веря священной всенародной верой, что победит и отомстит она разорителям родины нашей» ([1], 223).

Наблюдая великий подъем, охвативший весь советский народ, видя, как жертвуют собой советские люди, Толстой восклицал:

«Да, вот они, русские характеры! Кажется, прост человек, а придет суровая беда, в большом или в малом, и поднимается в нем великая сила — человеческая красота» ([1], 49).

* * *

Многочисленны и разнообразны по форме своего содержания и по стилю написания публицистические статьи Толстого. Наряду с чисто



публицистическими статьями, богато документированными («Русские люди и немецкая неволя», «Коричневый дурман»), можно встретить и такие, которые напоминают беллетристический очерк («Смельчаки», «Таран» и др.), описывают лирические переживания автора; некоторые из статей Толстого стоят между прозой и поэзией, такова статья «Родина» — эта маленькая поэма в прозе.

Такое разнообразие публицистики было вызвано особенностями писательского облика самого Толстого. Историческое дарование, фольклоризм и эпичность определили своеобразие его публицистики. Эти достоинства ставят военную публицистику Толстого в ряду лучших достижений русской художественной литературы. Поистине, статьи и выступления писателя военных лет высоко художественны. Публицистика для Толстого становится искусством, художественным творчеством. Как в прозе и драматургии, писатель и здесь остается эпиком. Даже в маленьких по размеру публицистических статьях Толстой широко охватывает жизнь народа в различных ее проявлениях в трагическую эпоху Отечественной войны.

Эпичность публицистики сказывается в наличии больших исторических картин и обобщений.

«...в публицистике (Толстого—Б. М.) слышна поступь писателя-эпика... И в ...маленькой статейке («Родина».—Б. М.) тоже вылился весь Толстой, с его пониманием истории и современности и их взаимосвязи, со своей верой в торжество советского народа — такой ясной и крепкой, что вера эта воспринимается как знание» ([2]).

Эпическое дарование Толстого не мешало ему быть гневным и страстным, когда он выступал против врагов.

Другими свойствами творчества Толстого, а также и его публицистики, являются историзм и фольклоризм.

Почти во всех статьях Толстой дает широкую историческую картину о былых подвигах русских богатырей, о славных деяниях советского народа.

Толстой очень часто обращается к сокровищнице русского народного творчества. Для раскрытия характера Отечественной войны, для показа особенностей русского национального характера Толстой обращается к русским сказкам, песням, былинам, русской литературе.

Так, пользуясь сказочными образами, писатель раскрывает характер Отечественной войны — Советский Союз Толстой выводит в образе богатыря, олицетворением вражеской силы являются — Лихо одноглазый, Чудо-юдо двенадцатиглавый; Отечественная война — это поединок сказочного богатыря с чудовищем Лихом одноглазым, с Чудом-юдом двенадцатиглавым. «Как Иван в сказке, схватился весь русский народ с чудом-юдом двенадцатиглавым на калиновом мосту...» «Разъехались они три прыска лошадиных и ударились так, что земля застонала, и сбил Иван чудо-юду все двенадцать голов и покидал их под мост» ([1], 164—165).

Образ Ивана из русской сказки является источником образа народного героя, побеждающего чудо-юдо — фашизм. Иван в народных сказках всегда смелее, ловче врага своего и всегда неизбежно побеждает чудо-юдо. Сказки эти оптимистичны. Их оптимизм звучит в статьях как уверенность, что придает им в целом эпичность и доказательность.

В статье «Армия героев» Толстой рисует Гитлера, как волка из народной сказки, который, успокаивая Европу, пел тонким голосом:

«Козлятушки, ребятушки, отворитесь, отомкнитесь, ваша мать пришла, молочка принесла» ([1], 84).

Волк в народных сказках — это олицетворение всегда голодного и жадного хищника. Но хищнические проделки волка никогда не кончаются удачно.

Толстой обращается и к былинному образу народа — богатырю. В статье «Стыд хуже смерти» Толстой через лермонтовскую «Песню про купца Калашникова» дает образ советского человека, вышедшего на мировой поединок.

«Горят очи его соколиные...

Боевые рукавицы натягивает,
Могутные плечи распрямливает:

Не шутку шутить, не людей смешить
К тебе вышел я теперь, бусурманский сын,
Вышел я на страшный бой, на последний бой»... ([1], 117).

Здесь же автор приводит и историческую песню:

«Ох вы гой еси, товарищи, люди новгородские,
Покидайте ваших жен, детей, продавайте злато, серебро,
Накупите себе вострых копиев,
Вострых копиев, булатных ножей,
Выбирайте себе воеводою удалого добра молодца...
Пойдем-ка мы биться да на смертный бой
За матушку, за родную землю,
За родную землю, за славный город — Москву» ([1], 114).

Для характеристик советского летчика и фашиста Толстой пользуется народными сравнениями: советские летчики — это крылатые люди, это соколы, а фашисты — вороны. Противопоставляя фашиста советскому летчику, Толстой опять-таки обращается к народным сравнениям: «Ворон соколу не товарищ» и далее: «Нет, господа гитлеровские вороны, — «Богатыре не вы!» ([1], 125).

Художественная публицистика Толстого по стилю — это большею частью речь писателя, поэтическая дума о русском народе, о его историческом прошлом и настоящей, о его роли и месте в истории всего человечества.

Сидя у памятника Валерию Чкалову на берегу Волги, Толстой предается размышлению о судьбе своего народа: «Здесь ум бродит по видениям шумного и богатого прошлого и мечтает о безграничных возможностях будущего» ([1], 144).

Поэтическая дума о русском народе — это лейтмотив всего творчества Толстого, а в период войны она становится одной из характерных особенностей его публицистики.

В своих статьях Толстой часто прибегает к форме обращения, к противопоставлениям. Обращаясь непосредственно к советскому читателю: «Товарищ; друг, дорогой человек, на фронте и в тылу...» ([1], 209), к родине: «Родина моя, тебе выпало трудное испытание...» ([1], 153), к советскому народу, к воинам Красной Армии: «Дорогие и любимые товарищи, воины Красной Армии...» ([1], 84), Толстой придает своей речи взволнованность, усиливает патриотическое воздействие и патетичность статей.

Противопоставление — одна из особенностей толстовского стиля —



также усиливает значение сказанного, укрепляет веру в силу советского народа, увеличивает агитационную мощь. «Столкнулись в ожесточенной борьбе два государства, глубоко различных по своему характеру, историческому пути, различных по своим стремлениям: злобный и беспощадный агрессор, мечтающий стать всемирным паразитом, и — народ, строитель человеческого счастья; одно сбесчеловечило свою армию и для импульса войны предоставило ей право грабежа, насилия и убийства, другое — благословило свою Красную Армию на святой подвиг защиты Родины и свободы человечества» ([1], 289).

Характерной чертой публицистики Толстого является также сила ее доказательности: «И вот — примите уверения, что Москвы вам не взять. Красная Армия и русский народ Москвы немцам не отдадут» ([1], 156).

«Сдюжим», — утверждает Толстой и читатель не сомневается, что это так и будет.

Статьи Толстого выделяются особой ритмичностью прозы, что иногда дает возможность отнести некоторые из них к стихотворениям в прозе. Таковы статьи «Разгневанная Россия», «Родина».

«Ничего, мы сдюжим», — сказал он (пращур—Б. М.) и начал жить. Росли и множились позади него могилы отцов и дедов, рос и множился его народ. Дивной вязью он плел невидимую сеть русского языка: яркого, как радуга, — вслед весеннему ливню, меткого, как стрелы, задушевного, как песня над колыбелью, певучего и богатого. Он назвал все вещи именами и воспел все, что видел и о чем думал, и воспел свой труд. И дремучий мир, на который он накинуд волшебную сеть слова, покорились ему, как обузданный конь, и стал его достоянием и для потомков его стал родиной — землей отчич и дедич» ([1], 161).

Во всех статьях А. Толстого чувствуется какая-то особенная, свойственная писателю, лирическая проникновенность, одухотворенность высокой идеей.

Своеобразие публицистики Толстого определяется и ее необычайностью. Толстой — большой мастер лепить образ. И если, как крупнейший художник, писатель в своих исторических романах достигал полного совершенства в обрисовке образа, поразительно то, что не менее удачно двумя-тремя штрихами даже в маленьких публицистических статьях он давал полноценные образы советских людей. Так, в статье «Таран» Толстой дает собирательный тип русского летчика: «...в глазах его, устремленных на врага — ясность и гнев, твердость и расчетливая ярость умного бойца» ([1], 133).

Статьи Толстого богаты художественными зарисовками, он вводит в свою речь описания, характеристики, портреты, сцены, эпизоды как бы для иллюстрации и доказательности мысли, однако, помимо этого они имеют и самостоятельное значение, самостоятельную ценность, что придает им особый эмоциональный характер и усиливает их патетичность.

Например, рассказывая о «высоком, похожем на коня старике с вытекшим глазом» ([1], 83), Толстой так изображает этот образ, что старик живым предстает перед нами.

Нарисовав в статье «Фашисты в Ясной Поляне» портрет Льва Толстого, автор достигает высокой патетичности статьи, делает более наглядными злодеяния и преступления фашистов: «Сидя на низеньком стуле за неудобным столиком, он работал здесь, маленький, с морщинистым бородатым лицом, с седыми бровями, нависшими над непримиримым, блестящим от старой молодости, холодным взглядом его серых:

глаз. В комнате не было ни произведений искусства, ни скульптур, ни картин, ни ковров. В углу — садовые инструменты, да несколько уздечек висело на стенах, да на подоконнике бумажка с сухими семенами, да шкаф с книгами.

Здесь расправлял крылья его гений, для которого был тесен самый мир, с неправдой, ложью и беззаконием — несправедливого закона. Здесь его юношески пылкое сердце билось любовью к прекрасному человеческому, — чему он посвящал свои вдохновенные строки. Здесь его совесть негодовала на несправедливость и диктовала пламенно обличительные слова; здесь рождались страницы, над которыми мы смеялись и плакали и учились быть лучше, чем мы были.

Здесь же стояла причуда его русской совести — крестьянская соха, за которой в поле, в ветренный день — его увековечил великий художник Репин.

Все это разрушено, растоптано, сожжено солдатами Гитлера» ([1], 183—184).

Часто писатель пользуется описаниями. Иногда Толстой бегло зарисовывает интересующие его картины, иногда дает широкую, развернутую панораму. Ярко и наглядно предстают перед взором читателя картины налета на Москву, картины воздушного боя, работа эвакуированных заводов и др.

Полноценно описание Ферганы, которым доказывается мысль о том, что Гитлер просчитался на национальной политике Советского Союза, что в Узбекистане крестьяне работают для победы и все силы отдают на снабжение фронта.

«Цвели необозримые яблоневые и грушевые сады. Повсюду, до горизонта — сады и прямоугольники взбороненных площадей, обсаженных невысокими деревьями... повсюду кучки колхозников и колхозниц взмахивают тяжелыми мотыгами над головой; ползут... тракторы, медленно идут волы в высоком ярме, волоча древний среднеазиатский плуг. Несутся по дорогам грузовики, семят ножками ослики, плывут нагруженные тюками верблюды; жаркое марево стоит над этой благословенной землей, где круглый год без отдыха трудится человек» ([1], 198—199).

В статьях Толстого часто публикуются письма, включаются рассказы очевидцев о подвигах и геройстве советских людей. Это усиливает доказательность и глубоко волнует, разжигая ненависть к врагу, пожелавшему отнять у нас свободу, радость и красоту жизни. Так, статья «Русские люди и немецкая неволя», «Коричневый дурман» — целиком посвящены письмам советских людей, томившихся в немецкой неволе, и рассказам свидетелей фашистских злодеяний.

Великолепен рассказ летчика о воздушном бое: «Как рой пчел, так вертелись вокруг меня самолеты противника. Шея заболела — крутить головой. Азарт такой, что кричу во все горло. Сбил трюк, ищу прицепиться к четвертому. Сверху — то небо, то земля, солнце — то справа, то слева; кувыркаюсь, пикирую, лезу вверх, беру на прицел одного, а из-под меня выносятся истребитель, повис на тысячную секунды перед моим носом, — вижу лицо человека, сильное, бородатое, в глазах ненависть и мольба о пощаде... Он кувырнулся и задымил. Вдруг у меня нога не действует, будто отсидел, значит — ранен. Потом в плечо стукнуло. И пулеметная лента — все, стрелять нечем. Начинаю уходить — повисла левая рука. А до аэродрома далеко. Только бы, думаю, в глазах не начало темнеть от потери крови! Все-таки задернуло



მნე глаза пленкой, но я уже садился на аэродром, без шасси на ду-30» ([1], 82).

Искусно пользуясь интонацией речи летчика, Толстой создает живой образ советского воина, в основу характера которого легли исторически развитые особенности русского человека: бесстрашие, отвага, азарт в бою, хладнокровие.

Особенностью толстовской публицистики является и то, что в ней выводятся живые лица, персонажи. Лишь в публицистике Отечественной войны наблюдается эта новая литературная форма, вызванная потребностями времени. Толстой одним из первых ввел персонажи в свои статьи.

Язык толстовской публицистики — точный, ясный, меткий, и в то же время поэтический и музыкальный. «В красочной живописности, энергии и тонкости языка А. Толстого, его гибкости и восприимчивости раскинулась широта русского характера, историческое богатство нашего развития» [3].

Кафедра истории
русской литературы

ЛИТЕРАТУРА

1. А. Толстой. Полное собр. соч., т. 10, Госиздат худ. лит-ры, М., 1950, стр. 81.
2. Дроздов. Умер А. Толстой, «Новый мир», 1945, № 2.
3. К. Зелинский. А. Толстой, «Знамя», 1944, № 7—8.

ბ. მიქაძე

საბჭოთა ხალხი და ომი

(ა. ტოლსტოის პუბლიცისტის მიხედვით)

რეზიუმე

სამამულო ომის პერიოდის ლიტერატურის ისტორიაში მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა ა. ტოლსტოის სამხედრო პუბლიცისტის, რომელიც გამოირჩევა თავისი მაღალმატერულობით.

ფორმით მრავალფეროვანი და სტილით ორიგინალური ა. ტოლსტოის პუბლიცისტის გამსჭვალულია საბჭოთა პატრიოტიზმის, ჰუმანიზმის, მტერზე გამარჯვების უსაზღვრო რწმენის სულისკვეთებით.

ა. ტოლსტოის სამხედრო პუბლიცისტის დიდი წვლილი შეიტანა საბჭოთა ხალხის ისტორიული გამარჯვების საქმეში.

B. MIKADZE

THE SOVIET PEOPLE AND THE WAR

(According to the publicism of A. Tolstoy)

Summary

In the history of the Soviet literature of the Great Patriotic War period the war publicism by A. Tolstoy holds, owing to its mastership of high artistic value, an important place.

УДК 62(02) 74(02) 003.3

Various in form and original in style the publicism of A. Tolstoy is notable for its high-principled patriotic contents. It reflected the subjects and ideas of its time: Soviet patriotism, humanism, infinite belief in victory, genuine hatred of the enemy. etc.

The war publicism of A. Tolstoy helped the Soviet people to fight and win a victory, affirmed the justice of the Soviet people in the struggle with fascism, recalling the meaning and sense of the events.

ЯН ПОТОЦКИЙ И ГРУЗИЯ

Н. К. ОРЛОВСКАЯ

В описаниях путешествий на Восток, опубликованных на европейских языках в XVII—XVIII веках, имеется не мало сведений о Грузии, которые и сейчас представляют значительный интерес для исследователей. Такие сведения обращают на себя тем больше внимания, если они встречаются в работах людей эрудированных и специально интересовавшихся историей восточных стран. Именно таким автором является Потоцкий, ученый и писатель, совершивший путешествие на Кавказ в 90-х годах XVIII века.

Ян Потоцкий (1761—1815) принадлежал к одному из знатнейших польских родов, но образование получил в Швейцарии, подолгу жил в Париже и писал свои труды и художественные произведения на французском языке. В молодости он принимал участие в политической жизни своей родины, а после раздела Польши находился в России, был избран почетным членом Российской Академии наук, но не занимал никаких официальных должностей. Свою жизнь он посвятил научным занятиям. Сфера его интересов была очень широка. В молодости он усиленно занимался математикой и естественными науками, посещал в Вене инженерную академию, особенно увлекался философией, литературой и историей древнего мира. «Любознательность Потоцкого не знает пределов, — пишет С. С. Ланда. — Он увлекается астрономией, химией, биологией, в Париже беседует с уже прославленным актером Ф. Ж. Тальма о судьбах классической трагедии, в Марокко знакомится с рассуждениями местного знатока и почитателя Аристотеля. Узкие улицы восточных городов, быт испанских цыган, нравы и обычаи кавказских племен — все привлекало внимание Потоцкого, обладавшего редким по широте восприятия и непосредственной отзывчивости чувством прекрасного» [5], [8].

Историк и географ, этнограф и археолог, Потоцкий совмещал эрудицию ученого с пытливым умом и острым взглядом человека, который не удовлетворяется книжными источниками, но любит все проверить на месте, увидеть различные страны и народы собственными глазами. Он объездил бассейн Средиземного моря и многие страны Западной Европы, ездил по югу России, а в 1805 г. был направлен из Петербурга на Дальний Восток в качестве научного руководителя дипломатической миссии. При этом, где бы он ни странствовал — по сухим степям или по холодному северу — он в любых условиях продолжал работать, составляя карты, собирая материалы и делая заметки обо всем интересном, что он встретил на своем пути.

По своей вере в силу разума и могущество науки Потоцкий был подлинным сыном своего времени. Человек энциклопедических знаний, посвятивший свою жизнь научным изысканиям, он предстает как один из лучших выразителей эпохи Просвещения, на идеях которой он воспитывался.



Главным предметом научных изысканий автора являлась древняя история славянских народов. Он стремился отделить подлинные исторические факты от вымыслов и поставить изучение прошлого на научную основу¹. Занятия в этой области сталкивают его с историей соседних со славянами народов и углубляют его интерес к Востоку. На это указывают путешествия, которые он совершал, и наблюдения, которые он делал на своем пути.

В этом отношении особый интерес для нас представляет описание поездки Потоцкого на Кавказ в 1797—1798 годах. В нем содержится ряд интересных сведений о Грузии того времени, хотя сам путешественник в Грузии не побывал. Из Москвы он поехал в Астрахань, отсюда на Северный Кавказ, где подолгу останавливался в Кизляре, Моздоке, Екатеринограде, Георгиевске и др. местах, а затем через Тамань отправился на запад.

При жизни автора описание этого путешествия не было издано. В 1827—1828 годах отдельные его части появились на французском, русском и польском языках, а в 1829 г. известный ориенталист Юлиус Клапрот издал в Париже полный текст записок Потоцкого [19]. Кроме того, поскольку со времени его путешествия прошло много времени, Клапрот снабдил это издание своими, в некоторых местах довольно обширными комментариями. Эти комментарии тоже представляют интерес для современного читателя, ибо показывают, какими данными пополнилось кавказоведение на Западе за прошедшие после поездки Потоцкого тридцать лет. Надо принять во внимание, что сам Клапрот совершил в 1807—1808 годах поездку на Кавказ, однако побывал не только на Северном Кавказе, как Потоцкий, но и в Грузии. Поэтому он имел больше данных и мог внести некоторые уточнения или расширить сведения, представленные в работе его предшественника.

Путевой дневник польского ученого представляет собой любопытное сочетание научных изысканий и непосредственных, живых наблюдений. Писатель и ученый, человек, легко владевший пером, Потоцкий в своих художественных произведениях, наряду с занимательными приключениями, затрагивал серьезные проблемы, а свои научные изыскания писал в яркой и легкой для восприятия форме. Пушкин в своем «Путешествии в Арзрум» ссылается на книгу Потоцкого, описывая Дарьяльское ущелье и связанные с ним сведения древних авторов: «Смотрите путешествие графа И. Потоцкого, коего ученые изыскания столь же занимательны, как и испанские романы» ([7], 652).

Большой знаток древней истории, Потоцкий в описании своего путешествия сравнивает античные источники с современностью, хочет уточнить географические названия, определить местонахождение различных народностей. Ссылки на труды ученых древности проходят через всю книгу. Кроме того, Потоцкий ехал на Кавказ, имея ясное представление и о более современных материалах. В книге мелькают имена европейцев, писавших о Кавказе, указаны работы, изданные как на Западе, так и в России.

Но начитанность ученого и прекрасное знание материалов сочетались у Потоцкого с умением живо реагировать на современные явления и с большим вниманием относиться ко всем встречам, которые он

¹ И. Ф. Белза называет Потоцкого «подлинным основоположником славистики» ([6], 575); по мнению М. А. Подиевктова, «научные труды Потоцкого сохраняют значение до настоящего времени по богатству собранного им материала» ([4], 163).

имел на своем пути. К числу таких интересных для автора собеседников относится ряд грузин, от которых он получил много полезных сведений о Грузии и соседних с нею народах. О некоторых из них он пишет более подробно, о других лишь мельком упоминает, не называя их имен. Однако для современного читателя эти живые, непосредственные впечатления путешественника представляют значительный интерес, раскрывая условия жизни Грузии конца XVIII века. Так, например, в нескольких фразах автор представляет читателю судьбу своего собеседника Давида Эристави, который был послан царем Имерети в Восточную Грузию, в пути был захвачен в плен осетинами и пробыл у них три года, после чего перебрался в Россию ([19], 106). Подобный факт говорит о напряженном положении в стране и об опасностях передвижения в условиях беспрестанных набегов и войн.

Находясь в Кизляре, Потоцкий встретился с грузином священником, который собирал деньги на восстановление сожженной персами церкви. Если сопоставить, что описанная встреча произошла в октябре 1797 г., т. е. через два года после нападения на Грузию персов во главе с Ага-Магомет-ханом, то подобный эпизод служит живым свидетельством тяжелых последствий этого опустошительного нашествия. Имени своего собеседника Потоцкий не называет, но пишет, что старый священник имел вид уважаемый и патриархальный и что он уже и раньше, в царствование императрицы Елизаветы, побывал в России ([19], 115).

В заметках от 5.XI.1797 г. автор лаконически вписал в свой путевой дневник полученные о Грузии сведения: «Приехавший из Тифлиса путешественник рассказал мне, что авары похищают людей и скот в трех верстах от города; эти нападения вызваны тем, что царь уже несколько лет перестал выплачивать дань, которую он раньше давал аварскому хану» ([19], 130).

В данном случае Потоцкий ничего не пишет о приехавшем из Грузии путнике, но лишь пересказывает его сообщение. Однако в передаче этих новостей чувствуется, что автор ориентируется в обстановке, создавшейся в стране, ибо он тут же приводит мнения по этому поводу, как он пишет, «кавказских политиков» и дает некоторые сведения о грузинском царствующем доме. Имя царя здесь не названо, но совершенно ясно, что речь идет о царе Ираклии и о Восточной Грузии.

В своем путевом дневнике Потоцкий пишет и о правителях других частей страны. Так, в заметках от 9.X.1797 г. он помещает сведения о Западной Грузии, которые ему сообщил правитель Рачи — Давид Эристави. Здесь назван царствовавший в то время в Имерети царь Соломон и говорится о его предшественниках — Давиде и Соломоне I. Своего собеседника Потоцкий называет «принцем Рачи в Имерети» ([19], 107), т. е. он совершенно правильно представляет себе Рачу как определенную часть страны, но входящую в пределы Имеретинского царства¹.

¹ В работе Потоцкого заметно стремление правильно передать услышанные им термины и названия *Iméréthi* (იმერეთი), *Radja* (რაჯა), *merhé* (მერხე). Однако в иных случаях повторяется принятая в европейской литературе того времени неправильная транскрипция отдельных мест. Так, столица Имерети названа «Cotatis». Конечно, собеседник Потоцкого — Давид Эристави не мог подобным образом произносить название Кутаиси.



Касаясь Западной Грузии, Потоцкий упоминает Мегрелию как отдельную политическую единицу, причем пишет, что во главе нее «как и в прежние времена» ([19], 107) стоит Эристави. Из этого видно, что в беседе с Давидом Эристави Потоцкий сравнивал уже известные ему данные с современным положением вещей. Поскольку на той же странице путевого дневника упоминается имя Ламберти, то становится очевидным, что труды этого итальянского миссионера XVII века явились для польского ученого одним из источников сведений о Грузии.

В пересказе беседы с Давидом Эристави внимание современного читателя привлекают комментарии самого Потоцкого, из которых видно, какие деятели Грузии были в то время известны в Европе. Так, упоминая о царствующем в Имерети царе Соломоне II, автор тут же оговаривает, что его не надо смешивать с прежним царем Соломоном, «о котором часто шла речь в Европе» ([19], 107). Подобная фраза ясно показывает, что деятельность Соломона I вызвала отклик на Западе и освещалась в европейской прессе XVIII века.

Особый интерес в книге Потоцкого представляют те места, где автор пишет уже не о случайных и неизвестных собеседниках, но передает свои впечатления от встреч с Мирианом Багратиони и архиепископом Гайозом. Эти деятели конца XVIII и начала XIX века хорошо известны в истории грузинской литературы. Но живые свидетельства о них современника, впечатления от встречи с ними иностранца и при этом человека высоко образованного и наблюдательного несомненно дополняют имеющиеся о них данные.

С Мирианом Багратиони наш путешественник познакомился во время пребывания в Екатеринограде. В записи от 1.XII.1797 г. он отмечает следующее: «Меня принял и поместил у себя царевич Мириан, сын царя Грузии и генерал-майор русской службы» ([19], 173).

Как известно, царевич Мириан еще в 1784 г. приехал из Грузии в Петербург, а в последующие годы побывал в разных местах России. Служебную деятельность он совмещал с литературными интересами и в более поздние годы занимался переводами. В истории грузинской литературы его имя тесно связано с судьбой творческого наследия Давида Гурамишвили: находившийся вдали от родины поэт в 1787 г. передал рукопись своих стихов приехавшему на Украину царевичу Мириану, который сумел оценить их значение и бережно сохранил для потомства.

Записки Потоцкого помогают раскрыть образ Мириана Багратиони как человека образованного и подлинного ценителя родной культуры. От него получил путешественник ценные сведения о народах Кавказа и о самой Грузии. Поэтому в своем дневнике он прямо пишет, что «молодой принц очень хорошо знает языки и историю Азии». Как видно из записей Потоцкого, любезный хозяин не только беседовал с ним относительно народов Кавказа, но и ознакомил его с некоторыми образцами грузинской письменности. «Сегодня царевич сделал мне любезность, — пишет автор 9.XII.1797 г., — и объяснил несколько мест из «Картлис цховреба», что означает «Жизнь Грузии» или история Грузии, которая была написана в середине века царевичем Вахушти» ([19], 179).

В своих заметках Потоцкий всегда дает точные данные и умеет в нескольких словах правильно охарактеризовать встретившихся ему людей. В его впечатлениях от царевича Мириана чувствуется уважение к

познаниям этого молодого человека, в котором знатное происхождение и высокое положение в обществе совмещалось с широкими познаниями и литературными интересами. Показательно, что, хотя царевич находился вдали от родины, у него в руках оказались материалы грузинской письменности, с которыми он ознакомил Потоцкого.

Наиболее подробно освещает путешественник в своих заметках беседы, которые он имел во время пребывания в Моздоке с архиепископом Гайозом. Он дает самую высокую оценку познаниям своего собеседника и подчеркивает, как много полезного извлекает он из этих встреч. «Каждое слово, которое он мне говорит, расширяет горизонт моих исследований, — пишет автор, — поэтому я не упускаю возможности и провожу с ним все вечера» ([19], 167). О самом Гайозе, о его карьере и прошлом Потоцкий ничего не пишет и указывает только, что он «по рождению грузин» ([19], 146).

Однако об этом идет речь в примечаниях, помещенных в книге ее издателем Клапротом. Нужно сказать, что в тексте работы таких комментариев довольно много и сделаны они максимально тщательно. Клапрот пишет об отдельных упомянутых автором именах, народах, географических названиях. Он делает длинные примечания относительно сванов; при описании встречи Потоцкого с царевичем Мирианом Клапрот указывает в сносках, что это четвертый сын царя Ираклия, а мать его — царица Дарья, дочь Дадиани — владетеля Мегрелии ([19], 173).

Учитывая такую точность в передаче исторических данных, следует обратить внимание на сделанные в отношении Гайоза примечания Клапрота. Основные моменты биографии грузинского архиепископа переданы в примечаниях верно, а именно, годы учения в России, возвращение в Грузию, основание семинарии в Телави и ее значение, отъезд Гайоза в Россию в 1783 году, а позднее пребывание в Кременчуке, в Яссах и вплоть до его назначения в Моздок, где встретился с ним Потоцкий. Правда, некоторые даты указаны здесь не совсем точно: Гайоз учился в России не двенадцать лет, как пишет Клапрот, и вернулся в Грузию не в 1780, а в 1778 году. Но самое интересное в примечаниях Клапрота заключается в том, что он указывает фамилию этого видного грузинского деятеля. «Имя этого епископа Кайус, по-грузински Гай; он был из семьи Vakhakhachwili» (очевидно, автор с пропуском одной буквы записал фамилию Вахвахишвили). Здесь же Клапрот отмечает, что семья Вахвахишвили «принадлежит часть города Телави в Кахетии» ([19], 147).

Сведения о том, что Вахвахишвили родом из Кахети совершенно правильные и, конечно, не придуманы Клапротом, но, к сожалению, он не указывает, основываясь на каких данных, причисляет он архиепископа Гайоза к семье Вахвахишвили.

В критической литературе вопрос происхождения архиепископа Гайоза до сих пор остается спорным. Многочисленные авторы, писавшие о нем, придерживались различных точек зрения и причисляли его то к семье Бараташвили, то Такайшвили, а то и Нацвлишвили. А. А. Цагарели пытался связать воедино все эти данные. А именно, он опирается на свидетельство царевича Теймураза, который как современник должен был располагать точными данными и по сведениям которого Гайоз был из князей Бараташвили, сын Така (отсюда Такашвили). Что касается более поздних сведений, будто Гайоз был дворянином



Нацвлишвили, то Цагарели в этом не видит противоречия, «ибо эта фамилия может быть прибавлена по должности предков» ([8], LIV)¹.

В противоположность такой точке зрения К. Кекелидзе в своей «Истории древнегрузинской письменности» отрицает все вышеназванные варианты происхождения Гайоза. Он обращает внимание на то, что его воспитатель католикос Антоний не только не называет его князем, но сомневается в его дворянском происхождении и в своем письме в синод относительно Гайоза вовсе не указывает его фамилии. Это приводит К. Кекелидзе к выводу, что Гайоз был человеком бедным и из простого звания ([11], 361)².

Что можно сказать относительно сведений Клапрота по этому вопросу? Определить их источник не представляется возможным, но серьезный ученый, востоковед, делая в книге подобное примечание, должен был опираться на какие-то свидетельства и указания. Сведения эти исходили, видимо, от кого-либо из грузин. Это можно заключить из того, что в описании деятельности Гайоза, как ее передает Клапрот, звучит недовольство тем, что русское правительство вызвало его из Грузии в Россию и из-за этого он не смог продолжить работу в Телавской семинарии, на которую возлагали большие надежды ([19], 147). Поэтому надо думать, что эту версию вместе с объяснением местонахождения владений семьи Вахвахишвили Клапрот получил или во время своего путешествия в Грузию, или позже от кого-либо из своих информаторов-грузин³.

Конечно, все возражения, которые выдвигались исследователями в отношении княжеского происхождения Гайоза, остаются в силе и при рассмотрении сведений Клапрота. Если, исходя из письма католикоса Антония в синод, нельзя признать, что он мог быть князем Бараташвили, то в такой же мере отпадает и его связь с семьей князей Вахвахишвили. Но, во всяком случае, при рассмотрении данных о биографии Гайоза-ректора следует учитывать, что, кроме известных в критической литературе трех вариантов его фамилии, существует еще одна версия, о которой мы знаем по примечанию Клапрота в путевых заметках графа Потоцкого.

Записки Потоцкого дают представление о тех вопросах, по которым он имел беседы с архиепископом Гайозом. Путешественника интересовало отношение кавказских народов к христианской религии, от своего собеседника он получил сведения о положении церкви в Сванети и Абхазии. «В епископской библиотеке, — пишет он, — мне показали грузинскую рукопись, которая имеет семисотлетнюю давность» ([19], 162). Этот древний образец грузинской письменности произвел

¹ В новейших материалах версия фамилии Нацвлишвили решительно отвергается, но другие версии и сейчас поддерживаются некоторыми исследователями. Т. Рухадзе пишет о нем: გაიოზ თაყაბ ძე ბარათაშვილი ([12], 4).

² М. Дарчия в своей монографии о Гайозе-ректоре излагает все существующие точки зрения и делает вывод, что подлинная его фамилия так и осталась неизвестной ([10], 65).

³ Следует заметить, что о Гайозе-ректоре как о составителе книги на осетинском языке Клапрот знал уже во время своего путешествия на Кавказ в 1807—1808 годах. Примеры из этой работы он приводит в своем описании кавказских языков, изданном на немецком языке в 1814 г. ([18], 189), и в описании путешествия, напечатанном в Париже в 1823 г. ([15], 460—461). Эти материалы помещены в разделах, посвященных осетинскому языку, и о биографии Гайоза в них ничего не говорится.

на него большое впечатление, он заинтересовался характером его написания и особенностями языка.

Подобные замечания, показывающие широту кругозора самого Потоцкого, должны были представлять интерес и для европейских читателей того времени. В 20-х годах прошлого века, когда только началась деятельность Парижского Азиатского общества и на Западе материалов о Грузии было еще мало, сведения о древних грузинских рукописях, о работе по грузинской историографии и т. д. должны были привлечь к себе внимание.

Однако помимо таких данных, которые имеют сейчас лишь историческое значение, в книге Потоцкого и, в частности, в описании его пребывания в Моздоке, есть некоторые указания, которые представляют ценность и для современного исследования: помимо общей характеристики архиепископа Гайоза, следует обратить внимание на некоторые указания в дневнике, освещающие его познания в области осетинского языка.

Относительно народов Кавказа во время своего путешествия Потоцкий наводил всевозможные справки. Об этом, как видно из его записок, шла речь в беседах со всеми грузинами, которые повстречались на его пути — с Давидом Эристави, с царевичем Мирианом и особенно с архиепископом Гайозом. От них он получил много ценных для себя сведений, которые внес в свой путевой дневник. Чаще всего возвращается Потоцкий к вопросу об осетинах, стараясь уяснить для себя как их прошлое, так и их современное состояние. Именно в этом вопросе архиепископ Гайоз оказался для него особенно ценным консультантом.

Как известно, в 1793 году Гайоз был назначен епископом в Моздок, в то же время он возглавил ранее созданную осетинскую комиссию, задачей которой было распространение христианства среди народов Кавказа. Гайоз, хорошо знакомый с особенностями местной жизни и народов¹, мог оказать в этом деле большую помощь. Деятельный по своей натуре, он принялся за работу и вскоре издал катехизис на осетинском языке. Для этого Гайоз составил осетинский алфавит, положив в его основу славянскую азбуку.

В критической литературе указывается, что в составлении этой работы принимал участие осетин Генцауров ([10], 83), но очень важно иметь сведения, в какой мере сам Гайоз был знаком с осетинским языком².

Разбираемая книга помогает осветить этот вопрос. Находясь каждый вечер у архиепископа, Потоцкий не только получал от него полезные сведения, но принялся за составление осетинского словаря «вместе с представителем этой нации, который говорит по-русски и по-грузински» ([19], 167). Имя этого осетина он не называет, но очень вероятно, что здесь речь идет именно о Генцаурове, который переводил материалы для осетинского катехизиса. Эта книжка была издана в Москве в

¹ Знаком горских языков и народов называют Гайоза А. А. Цагарели ([9], 37), М. Г. Джанашвили ([2], 41) и другие авторы.

² Мамия Дарчия в своей книге о Гайозе-ректоре касается вопроса об изданной им осетинской книге и приводит высказывания некоторых осетинских исследователей, которые предполагают, что он слабо, а может быть и вовсе не владел осетинским языком ([10], 80).



1798 г.¹ а Потоцкий был в Моздоке в ноябре предыдущего года. Наш путешественник знал об этой работе, которая составлялась под руководством Гайоза и должна была печататься в Москве ([19], 167).

Поскольку Потоцкий, составляя свой словарь, имел дело с тем же автором, который делал переводы для вышеуказанной книжки, то сведения о процессе работы над его осетинским словарем и об участии в ней Гайоза представляются особенно ценными, раскрывая и процесс составления катехизиса. Заметки Потоцкого показывают, что Гайоз владел осетинским языком и принимал активное участие в работе. Как он пишет, словарь составлялся «под руководством епископа, который говорит на этом языке» ([19], 167).

Это свидетельство достойно полного доверия, ибо наш автор — это ученый, который не записывает ничего без достаточного основания. А в данном случае он имел возможность убедиться в познаниях Гайоза, получая от него соответствующие указания при составлении своего осетинского словаря.

Вопросами осетинского языка Потоцкий продолжал интересоваться и много лет спустя: когда в 1807 году Юлиус Клапрот выезжал на Кавказ, то он просил его навести справки — имела ли успех напечатанная архиепископом Гайозом книга на осетинском языке ([16], 9).

Это упоминание о Гайозе помещено в той инструкции, которую Потоцкий составил для Клапрота перед его отъездом на Кавказ². Указания и вопросы в ней довольно многочисленны. Некоторые из них касаются непосредственно Грузии, ее отдельных частей, населения и языка. Сам Потоцкий интересовался языками, особенно бесписьменными и мало известными. Во время своих путешествий он собирал языковые материалы, старался разобраться в соотношении языков различных народов. Так, в своем описании путешествия он делает указание, что «мегрельский язык — это язык, отличающийся от грузинского» ([19], 107), но, что тушины, которые живут в горах, говорят по-грузински ([19], 128).

Из картвельских языков предметом особого внимания Потоцкого явились лазские диалекты. Этому вопросу ученый придавал большое значение не только в плане лингвистики, но особенно для исторического сопоставления с прошлым. «Теперь я подхожу к тому пункту, который я считаю главным по его историческому значению, — пишет Потоцкий в своих инструкциях Клапроту. — Если путешественник будет иметь возможность приблизиться к границе Турции, он должен найти представителей нации лазов и составить словарь их языка, который затем он должен сравнить с народным языком Мегрелии. Язык лазов нам представит язык древней Колхиды, в чем можно будет убедиться по различным примерам у Прокопия и др.» ([16], 13).

¹ Эта книжка привлекла внимание Клапрота, который, как было выше указано, цитирует ее в своих работах; ею интересовались все ученые, работавшие в области осетинского языка. По мнению С. К. Булича, «она сохраняет до сих пор научное значение, как один из самых древних образчиков осетинского языка» ([1], 512).

² Надо отметить, что Потоцкий сыграл значительную роль в научной карьере Клапрота. Именно по его рекомендации Российская Академия наук отправила Клапрота в научную экспедицию на Кавказ и в Грузию. В 1823 г., опубликовав в Париже описание своего путешествия [14], Клапрот посвятил его памяти Потоцкого, а в предисловии писал о нем с большой теплотой и уважением.

Так писал Потоцкий в 1807 году, однако лазским языком он заинтересовался значительно раньше этого времени и не только заинтересовался, но пытался сам собрать материалы в этой области. В 80-х годах во время своего пребывания в Константинополе Потоцкий собирал сведения о языке лазов, а затем через посредство ориенталиста итальянца Дж. Б. Тодерини, который жил в Константинополе, получил образцы слов двух лазских диалектов. Эти материалы Потоцкий послал известному в то время ученому-филологу Лоренсо Эрвасу¹. Испанец, проживавший в Италии, Эрвас издавал многотомный свод научных знаний и усиленно занимался каталогизацией языков, стараясь составить полный свод языков и диалектов, на которых говорят народы мира. Сведения о лазском языке Эрвас включил в свой «Многоязычный словарь», изданный в 1787 г. ([13], 65—71). Он пишет, что получил их от Потоцкого и приносит ему благодарность.

Таким образом, благодаря деятельным разысканиям Потоцкого, впервые в научной европейской литературе появились образцы кемерского и хопского диалектов языка лазов.

Однако Эрвас допустил в отношении этих материалов ошибку: очевидно, не очень хорошо разбираясь в народностях Кавказа, он спутал лазов с лезгинами, представляя себе, что это разные произношения названия одного и того же народа. Раздел этот озаглавлен у него в книге: *Lingua Lesga, detta ancora Laza, e Lassa* ([13], 65).

На это заблуждение Эрваса указывает Клапрот ([17], 15), который, выполняя указание Потоцкого, собрал во время своего путешествия образцы лазских диалектов и опубликовал их во втором томе описания своего путешествия ([17], 15—18).

Работы Клапрота, получившие широкий отклик в научных кругах, ознакомили специалистов с этими еще вовсе не изученными в то время диалектами. Много позднее в своей работе о языке лазов Н. Я. Марр писал о Клапроте, что «он первый обратил внимание на наш язык» ([3], XXIV).

Однако в это высказывание надо внести дополнение, ибо в истории изучения лазского языка еще до Клапрота должно стоять имя Яна Потоцкого, который, действительно, первым из известных нам ученых обратил внимание на этот язык. Задолго до Клапрота он сумел получить образцы лазских диалектов, которые были опубликованы в сборнике Эрваса еще в 1787 г. И именно Потоцкий обратил внимание Клапрота на этот вопрос, разрешение которого считал особенно необходимым для науки. Не случайно в 1807 г. среди других пунктов в инструкции отъезжающему на Кавказ Клапроту задачу собрать лексические материалы лазского языка Потоцкий называет «главной по ее историческому значению» ([16], 13).

В этом высказывании заметен широкий кругозор ученого, который

¹ Лоренсо Эрвас-и-Пандуро (1735—1809), испанский аббат, филолог, посвятивший свою жизнь кропотливым изысканиям, издал в двадцати двух томах энциклопедический труд под названием «Идея Вселенной». Потоцкий лично познакомился с ним во время пребывания в Риме. Под впечатлением этого знакомства и всей деятельности Эрваса, в своем романе «Рукопись, найденная в Сарагосе» Потоцкий вывел образ ученого, носящего ту же фамилию. Диего Эрвас сделан в романе одним из отдаленных предков современного ученого ([5], 466, 473), он губит свою жизнь, стремясь потрясти мир сводом всех человеческих знаний, которые он изложил в ста томах.



საქართველოს
ხელნაწილების
სამეცნიერო ცენტრი

умеет ставить задачи научных изысканий. В работах Потоцкого немало смелых для своего времени мыслей и наблюдений. Но судьба его творческого наследия сложилась своеобразно. В начале прошлого века его имя было известно и пользовалось авторитетом в научных кругах. Однако позднее он был забыт и лишь в последние десятилетия вновь вызвал к себе интерес и как писатель, и как исследователь: его драматические произведения нашли себе путь на сцену, его роман «Рукопись, найденная в Сарагосе» был издан в переводе на разные языки, а его научные изыскания, не потерявшие своего значения и в наши дни, привлекли к себе внимание как показатель передовых устремлений научной мысли своего времени.

Кафедра английской филологии.

ЛИТЕРАТУРА

1. С. К. Булич. Очерк истории языкознания в России, т. I, СПб., 1904.
2. М. Г. Джанашивили. К материалам по истории и древностям Грузии и России. Тифлис, 1912.
3. Н. Я. Марр. Грамматика чанского (лазского) языка. СПб., 1910.
4. М. А. Полиевктов. Европейские путешественники XIII—XVIII вв. по Кавказу, Тифлис, 1935.
5. Ян Потоцкий. Рукопись, найденная в Сарагосе. Предисловие С. С. Ланды. Москва, 1971.
6. Ян Потоцкий. Рукопись, найденная в Сарагосе. Предисловие И. Ф. Белзы, Москва, 1968.
7. А. С. Пушкин. Путешествие в Арзрум. Полное собрание сочинений в десяти томах, т. VI, Изд-во АН СССР, М.-Л., 1950.
8. А. А. Цагарели. Сведения о памятниках грузинской письменности, т. I, вып. III, СПб., 1894.
9. А. А. Цагарели. Сношения России с Кавказом в XVI—XVIII столетиях, СПб., 1891.
10. მ. დარჩია. გაიზ რექტორი. თბილისი, 1972.
11. კ. კეკელიძე. ძველი ქართული მწერლობის ისტორია, ტ. I. თბილისი, 1951.
12. ტ. რუხაძე. გაიზ რექტორი. „სახალხო განათლება“, 1956, № 39.
13. L. Hervas. Vocabolario Poligloto. Cesena, 1787.
14. J. Klaproth. Voyage au Mont Caucase et en Géorgie, t. I, Paris, 1823.
15. J. Klaproth, Voyage au Mont Caucase et en Géorgie, t. II, Paris, 1823.
16. J. Klaproth, Reize in den Kaukasus und nach Georgien, I. Band. Halle und Berlin, 1812.
17. J. Klaproth, Reize in den Kaukasus und nach Georgien, II. Band. Halle und Berlin, 1814.
18. J. Klaproth. Kaukasische Sprachen, Halle und Berlin, 1814.
19. J. Potocki. Voyage dans les steps d'Astrakhan et du Caucase, Paris, 1829.

6. ორლოვსკაია

იან პოტოცკი და საქართველო

რეზიუმე

წერილში განხილულია ცნობები საქართველოს შესახებ პოლონელი მეცნიერისა და მწერლის იან პოტოცკის ნაშრომებში. იგი პირველი უცხოელი მკვლევარია, რომელმაც ყურადღება მიაქცია ლაზების ენას და შეაგროვა ორი ჭანური დიალექტის ლექსიკური ნიმუშები.

1797—98 წლებში პოტოცკი იმყოფებოდა კავკასიაში. ამ მოგზაურობის აღწერა დაიბეჭდა 1829 წელს პარიზში, ფრანგულ ენაზე, ცნობილი ორიენტალისტის ჟიულ კლაპროთის ვრცელი კომენტარებით.

მოგზაურობის აღწერაში გვხვდება საინტერესო ცნობები მე-18 საუკუნის დასასრულის საქართველოზე. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მასალები მირიან ბაგრატიონისა და გაიოზ რექტორის შესახებ, რომელთაც პოტოცკი შეხვედრია ჩრდილოეთ კავკასიაში.

N. ORLOVSKAIA

JEAN POTOCKI ET LA GEORGIE

Résumé

Le présent ouvrage traite des renseignements sur la Géorgie tirés des oeuvres de l'écrivain et savant polonais J. Potocki qui, le premier, fixa son attention sur la langue des lazès et tira plusieurs modèles lexicaux de deux dialectes de cette langue.

C'est dans les années 1797—98 que J. Potocki accomplit au Caucase le voyage qu'il décrit dans son livre „Voyage dans les steps d'Astrakhan et du Caucase“, écrit en français, comme d'ailleurs, toutes ses autres oeuvres.

L'ouvrage fut édité à Paris en 1829 et suscite un intérêt assez considérable comme par son sujet, de même par les commentaires de son éditeur—le savant orientaliste Jules Klaproth.

Dans la description du voyage on trouve des détails sur la Géorgie de la fin du XVIII^e siècle parmi lesquels les plus intéressants sont les renseignements sur Mirian Bagrationi et l'archevêque Gaïoz que J. Potocki fréquenta lors de son séjour dans le Caucase du Nord.

ჯადოსნური ზღაპრის მხატვრული მთლიანობა

თეიმურაზ ქურდოვანიძე

ნაწარმოების მხატვრული ერთიანობის, მთლიანობისა და დასრულებულობის აუცილებლობას მოითხოვდა ჯერ კიდევ კლასიკური ესთეტიკა და ხელოვნების თეორია. მხატვრული ნაწარმოებისათვის, ყველა დიდი ბელეტრისტიკისათვის უცილობელ საჭიროებად ითვლება ეს თავისებურებანი დღესაც. ეს მოთხოვნა იმავე ხარისხით ვრცელდება ხალხურ შემოქმედებაზეც. ხალხურ სიტყვიერების ნიმუშთა, განსაკუთრებით პროზაულ ნაწარმოებთა მხატვრულ მთლიანობას უძველეს ხანაში მიეცა გაფორმება, რის შემდეგაც ხდებოდა მთლიანობის შემქმნელ კომპონენტთა დახვეწა-გამდიდრება. ხალხური შემოქმედების ჟანრებს შორის ზღაპარი წარმოადგენს იმ მხატვრულ მოვლენას, რომელსაც ახასიათებს არა მარტო გარეგნული მთლიანობა, რაც მის ფორმაში ვლინდება, არამედ თვით მის „საფუძველში“ ძვეს შინაგანი ერთიანობა“ ([1], 15).

ჯადოსნური ზღაპარი წარმოადგენს რთულ მთელს. მისი მხატვრული მთლიანობა მიიღწევა ერთმანეთთან ლოგიკურ ურთიერთობაში მყოფ სხვადასხვა კომპონენტის ურთიერთკავშირით. ჯადოსნური ზღაპრის მთლიანობის შემქმნელ კომპონენტთაგან დღეს ჩვენ შევვხებით ადამიანისა და სინამდვილის ხატვის პრინციპებს, რომელიც გაფორმდა უძველეს ხანაში და დღესაც ცოცხლობს გარკვეული ტრანსფორმაციის შემდეგ; ზღაპრის კომპოზიციას, რომელიც ყურადღებას იპყრობს თავისი სირთულითა და მრავალეფემენტურობით; ზღაპრის მხატვრულ სტილს, რომლის თვითმყოფადობა და განუმეორებლობა ქმნის ჯადოსნური ზღაპრის დასრულებულ მხატვრულ მოვლენად აღიარების საფუძველს.

როგორ ხდება ზღაპარში ადამიანისა და სინამდვილის გამოხატვა? პრინციპები, რომელიც საფუძვლად უდევს ზღაპარში ადამიანისა და სინამდვილის ხატვას, თავისებურებათა მთელ კომპლექსს შეიცავს. იგი, პირველ რიგში, დაკავშირებულია შეხედულებებთან გარესამყაროზე, ადამიანებზე, იმ სოციალურ გარემოზე, რომელშიც შექმნილია ან ზეპირ ბრუნვაშია ეს მხატვრული ნაწარმოები. ზღაპარში ადამიანის ხატვის პრინციპების გარკვევის გასაღებს ისევ საზღაპრო სიუჟეტის გმირი იძლევა. ზღაპრის მთავარი გმირი ქმნის არა მხოლოდ სიუჟეტის კომპოზიციურ მდინარებას, არამედ განახორციელებს მის იდეურ-მხატვრულ ჩანაფიქრს. მასთანვეა დაკავშირებული გამომსახველობითი საშუალებების სისტემის თავისებურებანი, მთელი ნაწარმოების ხასიათი და ტონი.

მართებულია თვალსაზრისი, რომ ზღაპრის გმირის ხასიათი მზამზარეული ხასიათია. ტიპოლოგიური სიუჟეტების მთავარი გმირების მხატვრულ სახეთა



„უცვლელობა“ ქმნის პირობას მათი „კლიშეებად“ გადაქცევისა, რაც უკვე ვეულად აფერხებს სახეთა შინაგანი განვითარების შესაძლებლობას. მიუხედავად ამისა, მხატვრული სახე მაინც ვითარდება, ყალიბდება და იძენს სინამდვილის თავისებურად გადმოცემის უნარს. ჩვეულებრივ, ზღაპრის გმირის მხატვრული სახე ექვემდებარება წინასწარ აღებულ აზრს. მხატვრული სახე ზღაპარში არის გარკვეული იდეის გახსნის საშუალება. ამდენად, გმირის ხასიათი ყალიბდება იმ ლოგიკით, რომ მის მოქმედებაში რაც შეიძლება სრულად გამოიხატოს სიუჟეტის იდეური ამოცანა. საგულისხმოა ის ფაქტი, რომ საერთოდ, გმირის მხატვრული სახე ვაცილებით უფრო ღრმა და ფართეა, ვიდრე ის იდეა, რომლის განხორციელებასაც გმირი ემსახურება. გმირის მხატვრული სახე ადამიანის სულიერი სამყაროს, მისი გრძნობებისა და აზრების ქიდილის, გარესამყაროსთან წინააღმდეგობრივ ურთიერთობათა აღქმა-შეფასების საშუალების მნიშვნელოვანი წყაროა.

ჯადოსნურ ზღაპარში მოქმედებს პერსონაჟთა ოთხი ძირითადი ჯგუფი. ესენია: გმირი, გმირის დამხმარე, ობიექტი, რომლისათვისაც მიმდინარეობს ბრძოლა და გმირის მოწინააღმდეგე. გმირი, ტრადიციულად, დაჯილდოებულია იმ საუკეთესო თვისებებით, რომელთა ფასი და მნიშვნელობა კარგად იცის მშრომელმა მასამ. ეს თვისებებია — ფიზიკური სიძლიერე, გამბედაობა, სილამაზე, ვაჟკაცობა, პატიოსნება და სხვ. ამ თვისებათა მატარებელი პერსონაჟი, რაგინდ ფანტასტიკურ გარემოშიც არ უნდა მოქმედებდეს, და რა სასწაულებრივი გარდაქმნების ავტორიც არ უნდა იყოს, მაინც ცოცხალ, რეალური ადამიანის თვისებების მქონე პერსონაჟად გვევლინება ხოლმე. მოქმედები მას ადვილად მიაწერენ ჩვეულებრივ, ადამიანურ თვისებებს. ადამიანური, ცხოვრებისეულია მათი აზროვნება, მოქმედების იმპულსები. ამიტომ არ არის გასაკვირი, რომ მოქმედები, განსაკუთრებით ჩვენი თანამედროვენი, ცდილობენ საზღაპრო პერსონაჟთა მოქმედება დაუახლოვონ თავიანთი ცხოვრების მომენტებს, ყოფითი დეტალებით წარმოადგინონ ფანტასტიკური მოთხრობა.

მსგავსი თვისებებით ხასიათდებიან გმირის ადამიანი — დამხმარეები, ოღონდ ზღაპარში განსხვავებას მათი როლისა და დანიშნულების გარდა ისიც ქმნის, რომ მათ უფრო ხშირად შესწევთ ყოვლისშემძლეობის უნარი. გმირის ცხოველი — დამხმარეები ჯადოსნურ ზღაპარში გამოირჩევიან გონიერებითა და მოხერხებულობით. ისინი მოწოდებულნი არიან გაჭირვებაში ჩავარდნილი გმირის საშველად, რასაც გასაოცარი ოსტატობით აღწევენ.

საზღაპრო ობიექტი წარმოდგენილია მზეთუნახავის ან ჯადოსნური საგნის სახით. მზეთუნახავი, როგორც სახელიც მიგვანიშნებს, უჩვეულო გარეგნული ბრწყინვალეების მქონეა. ხშირად ქართულ ზღაპარში მზეთუნახავის გონებრივი მონაცემები და სიკეთე ტოლფასია მისი გარეგნული მშვენიერებისა. მზეთუნახავთა მეორე ტიპს ახასიათებს სიავე, გმირისადმი მტრობა, ორგულობა. მრავალრიცხოვანი და მრავალფეროვანი ჯადოსნური საგნები ზღაპარში ადამიანებივით მოქმედებენ. მათი მოპოვების სირთულე ზღაპრის გმირის ვაჟკაცობის საუკეთესო დასტურია.

რაც შეეხება გმირის მოწინააღმდეგეთა ჯგუფს (ადამიანები, მითიური არსებანი), მათ ახასიათებთ ვერაგობა, შური, სიავე. მითიური არსებები ადამიანებივით აზროვნებენ და მოქმედებენ. მშრომელი მასის ინტერესების დამცვე-

ლის, გმირის მოწინააღმდეგეთაღმი მთქმელების სიძულვილით არის განხორბებული მათი ხატვის თავისებური მანერა.

ჯადოსნურ ზღაპარში მოქმედება განსაკუთრებული, თავისებურებებით აღბეჭდილი სინამდვილის ფონზე ვითარდება. იგი ერთი შეხედვით აბსოლუტურად დაცილებულია ისტორიულ სინამდვილეს, თუმცა ნამდვილად კი შეიცავს როგორც ისტორიამდელ, ასევე შუასაუკუნეების, ფეოდალიზმისა და კაპიტალიზმის ეპოქების ისტორიული სინამდვილის ელემენტებს ([2],64).

ჯადოსნური ზღაპრის სინამდვილის ისტორიული სინამდვილისაგან განსხვავება განპირობებულია ზღაპრის იდეურ-მხატვრული მიზანდასახულობით. საზღაპრო ეპოსში ამ ამოცანის გადაწყვეტა ხორციელდება სინამდვილეს მიმსგავსებული გამონაგონის მეშვეობით. საქმე გვაქვს ნაწარმოებთან, რომელიც დაფუძნებულია მხატვრულ ფანტასტიკაზე, სადაც ყოველივე დაცილებულია რეალურ სინამდვილეს. შეგნებული მხატვრული გამონაგონი მოქმედებისა და იდეათა განვითარების განუსაზღვრელ შესაძლებლობას იძლევა. ფანტასტიკა, გამონაგონი არის ის საშუალება, რომელიც ხსნის გზას რეალურ ყოფაში გადაუჭრელ კონფლიქტთა ლიკვიდაციისათვის. ადამიანთა აზროვნება „ხელახლა ქმნის“ სამყაროს, არარეალურს, განუმეორებელს, რომელშიც მოქმედებენ იმ სამყაროსავით მომხიბვლელი, სიკეთისა და სიმართლის გამარჯვებისათვის ბებრძოლი გმირები. აქ ეძლევათ მათ შესაძლებლობა ფრთა შეასხან თავიანთ ცხოვრებისეულ ოცნებებს.

გმირთა ფანტასტიკურ სამყაროში მოქმედებითაა შეპირობებული თხრობის განსაკუთრებული მანერა, განუმეორებელი სტილი ზღაპრისა. მასში აშკარად იგრძნობა შეუსაბამობა მოთხრობილ ამბებსა და სინამდვილეს შორის, მაგრამ მას ანგარიში არ ეწევა, რადგან ოსტატურად მოწოდებული მხატვრული გამონაგონი ესთეტიკურ ტკბობას გვანიჭებს.

რა ელემენტების ერთობლიობა განაპირობებს ზღაპრის კომპოზიციისა და სტილის ერთიანობასა და მთლიანობას?

სიუჟეტის მთლიანობის საჩვენებელ მასალად შეგვიძლია გამოვიყენოთ თ. რაზიკაშვილის ჩაწერილი ზღაპარი „მზის ქალი“ ([3],98—108), რომელიც ჯადოსნური ზღაპრის პოეტიკის საერთო სურათს გვითვალისწინებს.

„მზის ქალის“ პრეამბულას ქმნის სამმაგობის პრინციპით გამართული ისტორია გმირის ბუნებასთან დაპირისპირებულობისა. ძირითადი საზღაპრო კვანძის შეკვრამდე ხუთი ეპიზოდია სახეზე. ესენია: ელიასაგან ვაჟის ყანის განადგურება; მზის ჩასვლის მიზეზით ვაჟისაგან პირობის დარღვევა; მგლისგან ცხვრის მოტაცება და ვაჟის უარი ცხვრის გაყოფაზე; გმირის მიერ მზის ქალის მოტაცება და ცოლად შერთვა; მზის ქალის მნახველი ხელმწიფის ნაზირ-გეზირების გაოცება და ხელმწიფის შურის აღძვრა.

კვანძის კრავს „ნაკლებობა“ (ტერმინი ვ. პროპისაა), რაც ვლინდება ხელმწიფის მიერ მზის ქალის დასაკუთრების სურვილში. აქედან ამოქმედდება ერთმანეთთან დაპირისპირებულ პირთა ორი ჯგუფი. მათი დაპირისპირებულობა (ხელმწიფის მიზანი და გმირის წინააღმდეგობა) განაპირობებს მოქმედების განვითარების ხასიათს. მოქმედების განვითარების პირველ ეტაპს დასაბამს აძლევს ხელმწიფისაგან გმირისთვის მიცემული პირვე-

ლი რთული დავალება — მზისგან მოუყვანოს ოქროს ერკემალი¹. მოქმედების განვითარების დანიშნულებისა ხელმწიფის მეორე დავალებაც — საიქიოდან მოუტანოს დედის ბეჭედი. ამ დავალებით გმირსა და ხელმწიფეს შორის ურთიერთობა უფრო მეტად იძაბება, რასაც ხელს უწყობს თვით დავალების სირთულე და საერთოდ სიუჟეტში გმირისთვის შექმნილი მდგომარეობა. ხელმწიფისათვის გმირის მიერ საიქიოდან ბეჭდის მოტანის აუცილებლობა ბუნებრივად უკავშირებს სიუჟეტს გმირის საიქიოს გზაზე მოგზაურობის ვრცელი მოცულობის ტიპოლოგიურ მოტივს. გმირის საიქიოს გზაზე მოგზაურობა გარკვეულად აღუნებს სიუჟეტის დინამიკას, მაგრამ ეს მოდუნება ოსტატურადაა კომპენსირებული მთქმელის მოთხრობაში წარმოდგენილი საოცრებებით.

კლასიკურ ფეოდალურ ეპოქაში ჩამოყალიბებულ ამ ზღაპარში ([4], XI) ფანტასტიკურის გვერდით ჭარბად შეიგრძნობა რეალისტური ნაკადი, რაც იმაზე მიგვანიშნებს, რომ ხალხს უკვე მოძალებული აქვს ნამდვილი ადამიანური ყოფის აღწერის სურვილი. თავისი არსებით გვიანდელი წარმოშობის საზღაპრო კონფლიქტი ძირითადად ცხოვრებისეული გადაწყვეტისაკენ იხრება. მზის სიძის მიერ საიქიოს გზაზე მიღებული შთაბეჭდილებებიც ამიტომაც რეალური და ადამიანური. ამიტომაც აქ „ყველა ცოდვა და სიმართლე ტიპიური გლეხური“ ([5], 395).

ხელმწიფის დედასთან გმირის შეხვედრა, ბეჭდის მიღება და დედის მიერ შვილის დაწყევლა „წაიღე [ბეჭედი], მიეც ჩემ შვილს და უთხარ: დედამ დაგიბარა: რადგანაც აქაც არ მაძლევ მოსვენებას და მაშფოთებ, შენამც იქნები წყეული-თქო. შენი საქმე ისე მოვიდეს, რომ შენმა ვეზირებმა შეგჭამონ-თქო!“ ([3], 106), სიუჟეტში ამზადებს კვანძის გახსნას, მაგრამ ამ მომენტის დადგომამდე ზღაპარში წარმოდგენილი გვაქვს საიქიოდან გმირის დაბრუნების შესახებ მოთხრობა. დედის წყევლის გადაცემის შემდეგ „იქცა ხელმწიფე კურდღლად, ნაზირ-ვეზირები მგლებად და შეჭამეს“ ([3], 108). კვანძი გაიხსნა, რასაც უშუალოდ მოსდევს მთქმელის ბოლოთქმა, რომელშიც ვეცნობით მზის სიძის გახელმწიფების ამბავს.

საანალიზო ზღაპარში სახეზეა მხატვრული ნაწარმოების კომპოზიციის მთლიანობისათვის აუცილებელი ყველა ელემენტი. ზღაპარში ასახულ კონფლიქტს აქვს დასაწყისი, განვითარება და დასასრული. მასში მოქმედება ლოგიკური თანმიმდევრობითაა ასხმული. ზღაპრის კომპოზიციურ-სიუჟეტური განვითარება ბუნებრივი და ძალდაუტანებელია, თვითეული მოტივი წარმოადგენს წინას გაგრძელებას და ნიადაგს ამზადებს მომდევნო მოტივის გამოსაჩენად. უფრო მეტიც, პრეამბულაში გადმოცემული ისტორიაც კი ორგანულად ერწყმის ზღაპრის ძირითადი ნაწილის ქსოვილს, რაც საერთოდ ნაკლებად გავრცელებული მოვლენაა და მთქმელის ოსტატობას წარმოაჩენს.

ვ. პროპის მიერ ჩადოსნური ზღაპრის სტრუქტურის შესწავლისას გამოვლენილი მოქმედების დროისმიერი თანმიმდევრობა, რაც ფუნქციათა ერთმანეთ-

¹ ამ დავალების ხასიათი, გარდა იმისა, რომ წარმოაჩენს ავტორთა კოლექტივის აზროვნებას (ეპიზოდში გვხვდება არქაულ წარმოდგენათა კვალი), ერთხელ კიდევ ადასტურებს იმ ფაქტს, რომ ხალხურ ნაწარმოებთა შექმნა შეგნებული შემოქმედებითი პროცესის შედეგია. გმირის მზესთან გაგზავნისა და იქ ელისა და მგლის შეხვედრით და სამივეს დასჯით გამართლებულია ზღაპრის პრეამბულაში გადმოცემული ამბების გამოჩენა.

თან მიზეზ-შედგობრივ ურთიერთობას იწვევს, ავლენს სიუჟეტში მოტივთა განლაგების კანონზომიერებას. ვ. პროპა დაამტკიცა, რომ მოქმედ პირთა ფუნქციები¹ ერთმანეთზე ჯაჭვისებურადაა გადაბმული (რასაკვირველია, ყოველ სიუჟეტში ან მის ვარიანტში დასაშვებია ამა თუ იმ ფუნქციის ჩავარდნა), ერთმანეთის ლოგიკურ გაგრძელებას წარმოადგენს და წინა ფუნქციაზე შემავსებელ ცნობებს ვეაწვდის ([8], 29—60).

გარდა ამისა, დადგენილია, რომ ჯადოსნურ ზღაპარში ეპიზოდთა არქიტექტონიკა ხასიათდება განსაკუთრებული კომპოზიციური რიტმულობით და ისწრაფვის საოცრად მწყობრი სიმეტრიულობისაკენ ([9], 83).

„მზის ქალი“ შედგება ხუთი ძირითადი ეპიზოდისაგან. ესენია: ვაჟის მიერ მზის ქალის ცოლად შერთვა; ხელმწიფის ნაზირ-ვეზირების სტუმრად დაპატიჟება და გაოცება; ხელმწიფის დავალებები: ვაჟმა მზისგან მოუყვანოს ოქროს ერკემალი და საიჭიოდან მოუტანოს დედის ბეჭედი; კურდღლად ქცეული ხელმწიფის შექმა მგლებისაგან და ვაჟის გახელმწიფება.

თვითეული ეპიზოდი მკაცრად განსაზღვრული კომპოზიციურ-სიუჟეტური ფუნქციის მატარებელია და მოწოდებულია ზღაპრის ძირითადი იდეის რეალიზაციისათვის. ცალკე აღებულ ეპიზოდთა კომპოზიციური მთლიანობა მიიღწევა მასში მოტივთა მწყობრი განლაგებით და ეპიზოდის შიგნით გადმოსაცემი თემის ისე გახსნით, რომ აზრი ნათლად იყოს მოწოდებული. აქ წარმოდგენილი ხუთივე ეპიზოდი ერთმანეთისაგან გამომდინარეობს, ერთმანეთის ლოგიკურ გაგრძელებას წარმოადგენს. მზის სიძის მიერ ხელმწიფის სტუმრად მოწვევას ბუნებრივად მოსდევს ხელმწიფის ნაზირ-ვეზირების სტუმრობა. ნაზირ-ვეზირების გაოცება ჯადოსნური ბეჭდით და ვაჟის მზეთუნახავი ცოლით, ხდება მიზეზი ხელმწიფის სურვილისა, წაართვას მას ცოლი. ეს სურვილი განაპირობებს მზის სიძის ისეთ ადგილებში გაგზავნას, საიდანაც ვერ დაბრუნდება და სხვ. ამრიგად, იქმნება ჯაჭვი, რომლის ყოველი რგოლი მნიშვნელოვანია სიუჟეტის განვითარებისათვის.

როგორია ცალკეულ ეპიზოდთა კომპოზიციური სტრუქტურა? მაგალითად, პრემბულაში გაერთიანებულ სამივე ეპიზოდს მთქმელი იმ ლოგიკით აგებს, რომ ამბავში ხაზგასმულია მოქმედების როგორც მიზანი, ისე შედეგი. ამბავს აქვს დასაწყისი, განვითარება და დასასრული. ყოველ ეპიზოდში მეზღაპრე ისე წარმოადგენს გმირთან დაკავშირებულ ისტორიას, რომ ყურადღებიდან არ რჩება მოქმედების განვითარების დროისმიერი თანმიმდევრობა, ცდილობს არ დაერღვეს აზრის მწყობრი მდინარეობა.

სანიმუშოდ ავიღოთ ყანის მკის ეპიზოდი, რომელშიც მოტივთა თანმიმდევრობა შემდეგნაირად წარმოგვიდგება: ვაჟი მდიდარს პირობას მისცემს — ერთ დღეში მოგმკავ ასი დღის ყანასო. მდიდარი კაცი მას მოსავლის შუაზე გაყოფას სთავაზობს. ვაჟი შუადღემდე ულოს გრეხს, მერე იწყებს მკას. მზე ჩადის. ვაჟი ევედრება მზეს არ ჩავიდეს, მაგრამ, ამაოდ. ვაჟი კრავს უკანასკნელ ძნას და ყანის პატრონიც მოდის. ვაჟის მოხერხებით გაკვირვებული პატ-

¹ თვითეულ ფუნქციაში წარმოდგენილი მოქმედების შინაარსობრივი თვალთახედვით შესწავლა გვიჩვენებს, რომ შეიძლება მათი მოტივის დონეზე განხილვა.



რონი მზად არის შუაზე გაუყოს მას მოსავალი. ვაჟი უარს ამბობს (გატეხის მიზეზით) და მიდის თავის გზაზე.

ამ და დანარჩენ ეპიზოდებში გადმოცემული თავგადასავალი გმირისა ხასიათდება არა მარტო ამბის დაწყება-დასრულებით, არამედ მათში კონფლიქტიც არის მოცემული. ეპიზოდში კონფლიქტის არსებობა ხელს უწყობს ამ მცირე შინაარსობლივი ერთეულის მთლიანობას. ზღაპრის ყოველი ნაწილის მოლიანობა კი საერთო ჯამში ქმნის მთელი ზღაპრის მთლიანობას.

მთელი ზღაპრისა თუ, ცალკე აღებული მოტივის კომპოზიციურად სწორად გამართვის საქმეში მთქმელის ოსტატობას გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება. ამ ამოცანის შესრულებისას ავტორთა კოლექტივი სარგებლობს ტრადიციული ცოდნით, რაც გულსიხმობს შინაარსობლივ-კომპოზიციური ერთეულის (მოტივის, ეპიზოდის) ისე აწყობას, რომ მასში გადმოცემულ ამბავს ჰქონდეს დასაწყისი, განვითარება და დასასრული. ეს არის ერთ-ერთი აუცილებელი მოთხოვნისა, რომლის დაცვა ყველა ოსტატი მთქმელისათვის სავალდებულოა. ამგვარად გამართული ეპიზოდები (მოტივები) საანალიზო ზღაპარში მრავლადაა. საილუსტრაციოდ ავირჩიეთ ეპიზოდს, რომლის მიზანია ძირითადი საზღაპრო კონფლიქტის მომზადება¹.

ამბის დასაწყისი: მზის სიძე სადილად პატიყებს ხელმწიფეს. ხელმწიფე ნაზირ-ვეზირებს უბრძანებს გაყვენნ მოპატიყეს.

ამბის განვითარება: I. „გზაზე ჯარსაც და ნაზირ-ვეზირებსაც პური მოშვიდათ. მოკლეს ერთი ხოხობი, მისცეს ბიჭს და გაგზავნეს შესაწველად ქოხში. სწვავს ხოხობს ბიჭი, თვალი მზის ქალზე აქვს. ისე მოხიბლა ქალმა, რომ სრულებით დაავიწყდა თუ ხოხობს სწვავდა. ნახევარი ხოხობი სულ ჩაებუგა. წამოუღო ნაზირ-ვეზირებს დამწვარი ხოხობი. ჰკითხეს ხოხობის დაწვის მიზეზი.

— ღმერთმანი, ერთი ქალი იყო იმ კაცის ქოხში, ისე მომტაცა გონება, რომ ველარაფერი გავიგეო.

ნაზირ-ვეზირებმა დააჩქარეს ჯარი, შესხდნენ და გასწიეს იმ ქოხისაკენ, ქალის ნახვა მოუნდათ. მივიდნენ შორიახლოს და ჩამოხტნენ“.

II. „ჩამოურიგა მზის სიძემ ბეჭედი ცხენებს და სათითაოდ თივა დაედო და ქერიანი თოფრები ჩამოეკიდა. აატარა მერე და ცარიელი თოფრები ჩამოხსნა. დადვა ბეჭედი და გაეშალა ჯარს სუფრა. მოვიდა და მოვიდა საჭმელი და სასმელი, სულ ახალი და ახალი. ნაზირ-ვეზირი გაკვირვებულები იყვნენ: სახლი კი არსად უდგა, არაფერი უჩანს და ეს რა ამბავიაო“.

III. „ნახეს ახლა იმისი ცოლი და სულ ჭკუაზე შეიშალნენ“.

ამბის დასასრული: გაუმასპინძლა მშვენივრად მზის სიძე და გააკვირვა ნაზირ-ვეზირი“ ([3], 100—101).

მთქმელის მიზანია მიღწეულია. ეპიზოდი კომპოზიციურად შეკრული და მთლიანია.

ზღაპარში მაღალ კომპოზიციურ დახვეწილობას ამჟღავნებს გმირის საიქიოში მოგზაურობის „ზნეობრივი და აღმზრდელიობით — დიდაქტიკური დანიშნულების“ ([4], X—XVIII) მოტივი.

¹ მთქმელის მიზანია ნაზირ-ვეზირების გაოცება, რამაც მოტივირებული უნდა გახადოს მათი შური მზის სიძისადმი. ეპიზოდში ამბავი მარტივიდან რთულისაკენ სვლის პრინციპითაა განვითარებული და სამ საფეხურს ქმნის.

გარდა კომპოზიციური სინატიფისა, გმირის საიქიოში მოგზაურობის ტივი განსაკუთრებით საინტერესო ხდება იმით, რომ მთქმელი მოტივის დედაზრის გადმოცემას ურთიერთდაპირისპირებულობის ხერხით ცდილობს. თხრობის ზოგადი საშუალების — კონტრასტის გამოყენებით იგი ოსტატურად ასხამს ხორცს თავის ჩანაფიქრს ხარებისა და ცოლ-ქმართა დაპირისპირებისას, რითაც ნათელს ხდის სიყვარულისა და შრომისმოყვარეობის პრიორიტეტს სიძულვილსა და სიზარმაცესთან შედარებით. ზემოხსენებულ გმირთა დაპირისპირება და მათ შორის გამოვლენილი კონტრასტი თავისთავად გადაიქცევა მოტივის იდეის გახსნის საშუალებად. აქვე ვლინდება კოლექტიური ავტორის დამოკიდებულება მათდამი. გაუთავებელ ტანჯვაში არიან კვერცხების ქურდი დედაბერი და მსუნავი მღვდელი, ძუნწი ქალი და ხარბი კაცი. ერთმანეთის სიძულვილით აღსავსე ცოლ-ქმრისა და გამოუსადეგარი ხარის წამება საიქიოში ხელშესახებს ხდის ადამიანთა ცხოვრებისეულ ფილოსოფიას. ამ ეპიზოდშიც, ისევე როგორც მთელ ზღაპარში, მშვენივრად არის შერწყმული ერთმანეთთან ფანტასტიკური და რეალური, ყოველდღიური.

ძირითადი საზღაპრო კონფლიქტის — ბრძოლა სასწაულებრივი ცოლის შესანარჩუნებლად — გადაწყვეტაში მონაწილეობს ორი გმირი: მზის სიძე და ხელმწიფე. ხელმწიფესთან ერთად გმირის მიმართ მავნებლურ დამოკიდებულებას ამჟღავნებენ ხელმწიფის დამხმარეები — ნაზირ-ვეზირები. გმირს დამხმარედ ევლინება მზის ქალი. ასევე გმირის დამხმარეაა გამოყვანილი მზე პირველი რთული დავალების ეპიზოდში. ზღაპრის პრემამბულაში წარმოდგენილ კოლიზიაში გმირთან დაპირისპირებულნი არიან ელია, მზე და მგელი. რაც შეეხება საიქიოს თავისუფალ მოტივს, აქ პერსონაჟთა გმირთან დაპირისპირებულება მოხსნილია.

ზღაპრის მთავარი პერსონაჟია მზის სიძე. იგი წყვეტს ზღაპრის იდეურ-მხატვრულ ამოცანას. ყველა ეპიზოდი დაკავშირებულია მასთან და დანახულია მისი თვალთ. მზის სიძის მეშვეობით ხორციელდება ძირითადი კონფლიქტის ლიკვიდაცია და მასთან, ავტორთა კოლექტივის ჩანაფიქრი. ზღაპარში მოქმედება შეუწყვეტლად ვითარდება, რასაც უზრუნველყოფს მთავარი გმირი. მისივე მოქმედებით განისაზღვრება ზღაპრის სტრუქტურაც. ეს კი იმაზედაც მიგვანიშნებს, რომ ნაწარმოების კომპოზიციის მთლიანობის უზრუნველყოფა უშუალოდაა დაკავშირებული მთავარ გმირთან, მის მოქმედებასთან.

აღნიშნულ ზღაპარში მთქმელის თხრობა არსად არ უსწრებს წინ მოქმედებას. ისინი თანხვედნილია და ჩვენი ცოდნაც ამ მოქმედებათა შესაბამისად მდიდრდება. რაც შეეხება საიქიოს ეპიზოდს, აქ მთქმელი ჯერ ფაქტს (გარკვეული მოქმედების შედეგს) გვაცნობს, ხოლო შემდეგ იძლევა მის შესახებ ახსნა-განმარტებას.

მეზღაპრის მიერ ამა თუ იმ ფაქტზე ლაპარაკის დრო, როცა გმირი მზისკენ მიდის, ემთხვევა პერსონაჟთა მოქმედების დროს (ცოლ-ქმარი ჩხუბობს, ცოლ-ქმარი ტკბილად წევს, დედაკაცი თონეში პურს აცხობს), მაგრამ დაცლებულია ერთმანეთისაგან გმირის მზიდან უკან დაბრუნების ეპიზოდში, რადგან აქ ცოდვილი პერსონაჟები უკვე სააქაო ცხოვრებაში ჩადენილ დანაშაულს იხსენებენ.



ზღაპარში დრო საზღაპრო ტრადიციის მიხედვით ხშირად შეუზღუდველი სისწრაფით გადის „დადგა ვაჟი მეცხვარედ. გავიდა ოთხი წელი“ ([3], 99) ან „მზემ ველარაფერი უთხრა, მისცა ოქროს ვერძი და გაისტუმრა მშვიდობით მიუტანა ოქროს ვერძი ხელმწიფეს“ ([3], 103), მაგრამ გვაქვს შემთხვევები, როცა მთქმელი ანგარიშს უწევს დროის შეგრძნებას და ცდილობს შეინარჩუნოს თანამიმდევრობა მის განვითარებაში, რასაც ცნობილი ფორმულით („წავიდა, ბევრი იარა, თუ ცოტა იარა...“) ახერხებს.

„მზის ქალში“ ხშირია ზღაპრის, როგორც მხატვრულ გამონაგონზე მინიშნების შემთხვევები, რასაც მეზღაპრე აღწევს მოქმედების ადგილის არაკონკრეტული („ერთ კლდესთან“, „ერთ ალაგას“, „ერთ მინდორზე“) წარმოსახვით. მხატვრული გამონაგონი უდევს საფუძვლად გმირის მოქმედებაში ხატვის ზღაპრისეულ საშუალებებს. ჩვენი ზღაპრის გმირი ასი დღის ყანას ერთ დღეში მკის.

ზღაპარში გმირთა მოქმედება მყარადაა მოტივირებული. ბუნების ძალებთან „ანგარიშის გასწორების“ შემდეგ ვაჟი მზეს უხსნის თავისი საქციელის მიზეზებს. ასევე, ხელმწიფის დედა შვილის დაწყევლამდე ლაპარაკობს მის სიავკაცესა და სიხარბეზე, რის შემდეგაც შვილის მგლების შესაქმელად გამეტეზა მოტივირებული ხდება.

ბუნების სურათების წარმოსახვას ზღაპარში ყველგან აქტიური ფუნქცია აკისრია. მზის ბაღის დაწვრილებითი აღწერა „მართლაც მშვენიერი სანახავი იყო: ზოგი მწიფე იყო, ზოგი მაშინ-და ყვაოდა, ზოგი მაშინ იფოთლებოდა, ზოგს კი ჩამოდიოდა“ ([3], 102), მეზღაპრეს იმისთვის სჭირდება, რომ გვაგრძნობინოს ბაღის განადგურებით პატრონისათვის მიყენებული წყენა და ხაზი გაუსვას გმირის დაუსჯელობის მიზეზს (გმირი მზის სიძეა). მეორეგან ბუნების სურათი („მზის სიძე ერთს მშვენივრად მორთულს მინდორზედ გამოვიდა. ნიავის ქროლვაზე ბალახი ზღვასავით ღელავს, წყაროს ჩუხჩუხი და ლურ-ლური მოაქვს ბალახებს შუა“ ([3], 104) უფრო ამძაფრებს გაძვალტყავებულ ბარის ტანჯვას.

ეფექტის ზრდის პირობას ზღაპარში ქმნის საიქიოს გზაზე მიმავალი გმირისათვის ყოველი შემხვედრი პერსონაჟის ნათქვამი: „ამვლელი ბევრი მინახავს, ჩამომვლელი კი აღარც ერთიო“. ამ ფრაზის ყოველი მოსმენა ზრდის გმირისათვის როგორც მოსალოდნელი საფრთხის ხარისხს, ასევე მსმენელის ინტერესს.

ზღაპარში ზოგჯერ ირღვევა ტრადიციული სამმაგობის პრინციპი. ხელმწიფის მოსალოდნელი სამი დავალების ნაცვლად ორი დავალებაა წარმოდგენილი როგორც XIX საუკუნის, ასევე თანამედროვე ჩანაწერებში. გამონაკლისს წარმოადგენს ბეს. ნიჟარაძის სვანური ვარიანტი, რომელშიც ერთი დავალება გვხვდება ([6], 180).

რით არის განპირობებული ამ ტრადიციული ცოდნის უგულებელყოფა? ამ საინტერესო ფაქტს შეიძლება რამდენიმე გამართლება მოვუხაზოთ. 1. კონფლიქტის ჩასახვისათვის შექმნილი ეპიზოდი (ხელმწიფის ნაზირ-ვეზირების დაპატიჟება), რომელიც არსებითად გამოცდის ხასიათისაა, ვარკვეულ კომპენსაციას უკეთებს მესამე დავალების ჩავარდნას. იგი შეიძლება დავალების დონეზე იქნას განხილული. 2. მთქმელმა ისე შეკრა ნაწარმოების კომპოზიცია,

რომ თავისი იდეური ჩანაფიქრის განხორციელება ორი დავალების ფონზე მოახერხა. 3. მთქმელმა განტვირთა ნაწარმოები მრავალსიტყვაობისა და მრავალ-მოქმედებათაგან.

ზღაპრის დასაწყისი რეალისტური ტიპის თხრობით—აბსტრაქტულია. დასასრული — ადგილის დალოცვის ტიპიურ ნიმუშს წარმოადგენს. ზღაპარში დაცული ანდაზა — აზნაურის სტუმრობაო, ნუ გგონია ხუმრობაო — გვიანდელია თავისი წარმოშობით და კარგად მიესადაგება ზღაპარს.

ზღაპრის ფინალით მთქმელმა განახორციელა თავისი იდეური ჩანაფიქრი, ხაზი გაუსვა ძალაუფლებით განპირობებული უსამართლობის წინააღმდეგ ბრძოლის იდეას. მზის სიძის გახელმწიფებამ ზღაპარში მართალი, მშრომელი ადამიანის სასარგებლოდ გადაწყვიტა კლასობრივი კონფლიქტი. ამ ჭკუისმა-სწავლებელ ისტორიაში ხორცი შეესხა ხალხის ოცნებას, ავი ზნის გაბატონებულ კლასზე იმარჯვებს მშრომელი ხალხი. სწორედ ეს ოცნებაა ჩვენი ზღაპრის იდეურ-მხატვრული მთლიანობის საფუძველი.

ეს მხატვრულად ხორცმესხმული ოცნება ორი სამყაროს ფონზეა გაშლილი. ერთი მხრივ გვაქვს ფანტასტიკური სამყარო თავისი არაჩვეულებრიობით და, მეორე მხრივ — რეალური, თავისი ყოველდღიურობით. აღსანიშნავია, რომ ფანტასტიკური სამყაროს ცხოვრების აღწერისას მთქმელს ისევე თავისუფლად შეაქვს მასში რეალური ყოფისათვის დამახასიათებელი მომენტები, როგორც ყოველდღიურში — ფანტასტიკური. სწორედ მათი თანაარსებობით ხერხდება „მზის ქალის“ იდეურ-მხატვრული ჩანაფიქრის განხორციელება. უფრო მეტიც, ზღაპარში წარმოდგენილი თემის რეალიზაციას ხელს უწყობს რეალურთან ფანტასტიკურის შერწყმა.

ჯადოსნური ზღაპრის პოეტიკა შესაძლებლობას იძლევა სიუჟეტის სხვადასხვა ვარიანტში გამოყენებულ იქნას რომელიმე მოტივთან ტიპობრივად და ფუნქციონალურად დაახლოებული მოტივი, თუ, რასაკვირველია, ამით არ შეიცვლება ზღაპრის იდეური მიმართულება, ბზარი არ გაუჩნდება მის მხატვრულ მთლიანობას.

„მზის ქალის“ ვარიანტთაგან ერთ-ერთ ახალ ჩანაწერში გმირის მზესთან მოხვედრის ეპიზოდი თ. რაზიკაშვილის ვარიანტისაგან განსხვავებულადაა გაფორმებული. კერძოდ, მთქმელი, ერთი მხრივ, გვაცნობს მზესთან მოხვედრის საშუალებას „...ერთი ირემია, ერთი რქაი დედამიწაში აქ ჩაბჯენილი და ერთი ცაში, ახვალ იმ რქაზედა...“ ([7], 175) და, მეორე მხრივ, შემოაქვს მოტივი მზისადმი დახმარების მთხოვნელებისა (მეგუთნეები, მეცხვარე, მელოგინე). ეს ეპიზოდი ტრადიციული ფოლკლორიდანაა აღებული. იგი სხვა ტიპის ზღაპრის საკუთრებაა, მაგრამ მთქმელის მიერ ოსტატურადაა დაკავშირებული საანალიზო სიუჟეტთან. თ. რაზიკაშვილისეულ ვარიანტში მთქმელი მხოლოდ იმის მითითებით კმაყოფილდება, რომ „ბევრი იარა მზის სიძემ, ბევრი ქვეყანა ვაიარა. გაათავა სახმელო და სამზეოს მოება. იარა, იარა და მივიდა იქ, სადაც მზე და მთვარე იყვნენ“ ([3], 101). მზის საუფლოში გმირის მოხვედრის ამგვარად გაფორმება ძველი ზღაპრისათვის ნორმა იყო. რაზიკაშვილისეული ვარიანტის ეს ადგილი მთქმელის ტრადიციისადმი ერთგულებაზე მიგვითითებს. რაც შეეხება ა. ლლონტისეულ ვარიანტში ამავე ეპიზოდის გამართვას, იგი ამკარად ავლენს, საერთოდ, საზღაპრო ეპოსში გვიან გაჩენილ ტენდენციას —



ქართული

მოტივირებული; თვალსაჩინო და მსმენელისათვის რაც შეიძლება სასარგებლოდ გახდეს ზღაპარში მოთხრობილი ამბავი. ეს ტენდენცია იმასთან დაკავშირებით გაჩნდა, რომ თვით მთქმელთა რწმენით, ჯადოსნური ზღაპრის სამყარო ძალზედ დაშორდა რეალურს. მთავარი კი მაინც ის არის, რომ გაიზარდა ზღაპარში მოთხრობილი ამბის სიმართლისადმი ურწმუნოების ხარისხი. ეს განაპირობებს ავტორთა კოლექტივის სწრაფვას, რაიმე საშუალებით დაახლოვოს ზღაპრებში მოთხრობილი ამბავი ცხოვრებისეულობას, ისე წარმოადგინოს ესა თუ ის ეპიზოდი, რომ დაგვაჯეროს მის შესაძლებლობაში.

მთქმელმა მზისადმი დახმარების მოხონელთა მოტივის შემოტანით არ გადაუხვია სიუჟეტის ძირითად მიმართულებას. ამ მოტივის გამოჩენით ზღაპრის მთლიანობას არაფერი დაკლებია, პირიქით, გამრავალფეროვნდა მისი შინაარსი.

„მზის ქალის“ განსაკუთრებულ სტილისტურ თავისებურებად უნდა ჩაითვალოს მთქმელის უნარი სიუჟეტური მოქმედების ისე წარმართვისა, საზღაპრო სიტუაციათა იმგვარად განლაგებისა, რომ მიაღწიოს მთავარი პერსონაჟის ფსიქოლოგიური მდგომარეობის ხშირ ცვლას. ამ მიზნისათვის იგი იყენებს დაპირისპირებულობის ხერხს, ერთმანეთს უსაცვლებს სიტუაციებს, რომლებშიც გმირის კმაყოფილება და სიხარული თავსდამტყდარი უბედურებით ან უკმაყოფილებით იცვლება და პირიქით. ამგვარი ეპიზოდების გამართვისას მეზღაპრე ოსტატურად უხამებს ერთმანეთს ბუნებრივ სალაპარაკო მეტყველება—თხრობასა და განსაკუთრებულ, სალაპარაკო მეტყველებაზე ამაღლებულ ინტონაციებს, ზეაწეულ ტონს. ამ ორი ტონალობის ცვალებადობა ერთი მხრივ, ქმნის ზღაპრის განუმეორებელ სტილს და, მეორე მხრივ, მსმენელის დაინტერესების ფუნქციას ასრულებს.

სამმა ძმაკაცმა „მოხნეს სამი დღის მიწა და დათესეს: ერთმა იქით, ერთმა აქეთ და ერთმაც შუაზე. მოვიდა მშვენიერი ჭეჯილი. ადელდა ყანა ზღვა-საებრ. ადელდა პატრონის გულიც სიხარულით იმ ყანის მნახველი, მაგრამ დახე უბედურებას!

ერთ მშვენიერ დღეს მოიქურუშა ცამ პირი, დაუშვა სეტყვა და შუალა ყანა სულ მიწაში ჩაიტანა... მოვიდა პატრონი, დახედა ყანას და ჩასწყდა გული“ ([3], 98).

ეს ამონაწერი, ვფიქრობთ, მშვენიერი დადასტურებაა ზემოთქმულისა. ჩვეულებრივი, სალაპარაკო მეტყველება-თხრობის შემდეგ მეზღაპრე მუდმივი ეპითეტის გამოყენებით ჩვენს ყურადღებას აჩერებს ჭეჯილზე. შემდეგ უკვე ოსტატურად გამართულ შედარებას მოიხმობს, რომლის გავლენა მომდევნო ფრაზის განწყობაზეც ვრცელდება და უცებ გმირის სიხარულს ზეაწეული ტონით წარმოთქმული ფრაზით („მაგრამ დახე უბედურებას!“) სპობს, აღწევს გმირის სულიერი სტატუსის მკვეთრ ცვალებადობას.

ტექსტის გამართვის თვალსაზრისით მსგავსი ვითარება გვაქვს შემდეგ ეპიზოდშიც. მგლის მიერ ცხვრის მოტაცება გახდა მიზეზი იმისა, რომ ვაჟი ხელმწიფისაგან ხელმოცარული წამოსულიყო. „ბევრი იარა თუ ცოტა იარა, მივიდა ერთ მდინარესთან, დაჯდა და დაისვენა. გაიხედა და დაინახა, რომ სამი მზის ქალი ჩამოსულან და ებანებიან წყალში. ისეთი მშვენიერება, რომ კაცის თვალი იმათზე კარგს ველარასა ნახავს. ადგა ეს კაცი, მიებარა ამ ქალებს,

მოიპარა ერთი და გამოიქცა. ირბინა ბევრი, ირბინა, გაიყვანა ქალბატონი ტრიალ მინდორზე, გაუკეთა ქოხი და დადგინა იქ. მაგრამ არაფერი კი არ ებადათ. ქმარი აღარც სამუშაოდ წავიდა: საცა ვიყავ, რასაც ხელი მოვკიდე, კი არ იყო ჩემი ბედი და ახლა სად უნდა წავიდეო.

ქალს ერთი ნატვრის ბეჭედი ჰქონდა. მისცა ის ბეჭედი ქმარს და უთხრა: — ჩემი მზითვენი ეს არის, ამის მეტი მე არაფერი მაბადია და არც შენ. მიწაზე დასდებ, სუფრა გაიშლება, სუფრაზე დასდებ საჭმელ-სასმელი ჩამორიგდება, ჩამოიტან ქვევით, ჭურჭელი დარიგდება, აიტან და ჩამორიგდება. დიახ, გაიხარა ქმარმა. უხაზომო შვებას მიეცა“ ([3], 100).

პერსონაჟის სულიერი მდგომარეობის ცვლა აქაც საზღაპრო სიტუაციათა ცვლითაა განპირობებული. ეპიზოდის დასასრულში გმირი სიხარულმა მოიცვა, რაც სასწაულებრივი ბეჭდის მიღებითაა მოტივირებული. ბეჭდის არაჩვეულებრივობას და მის დანიშნულებას სიუჟეტისათვის აღარ მიესადაგება ჩვეულებრივი სალაპარაკო-თხრობის სტილი. ეს კარგად ესმის მეზღაპრეს და ამიტომ ბეჭდის უნარის გადმოცემას იგი რიტმული პროზით ცდილობს. რიტმული პროზის გამოჩენა ამ ეპიზოდში გამოწვეულია ბეჭდის ყურადღების ცენტრში მოსაქცევად. ჩვეულებრივი, თხრობითი ინტონაციის შეცვლა სწორად რიტმიზებულ ფრაზათა კომპლექსით, რომელიც გარკვეულად უახლოვდება ლექსს და რომლის წარმოთქმას სხვაგვარი, თხრობის ინტონაციისაგან განსხვავებული ინტონაციები სჭირდება, ახალ გამომსახველობას ანიჭებს ტექსტს.

განსაკუთრებული მონერხებულობით ხმარობს მეზღაპრე ზმნებს. ზმნათა ზუსტად შერჩევის წყალობით მიიღწევა არა მხოლოდ მდგომარეობის ზედმიწევნითი გადმოცემა ან მოქმედების ხილულობა, არამედ სიუჟეტის მოძრაობა და პერსონაჟის განცდათა სხვადასხვაგვარობის ჩვენება.

მზის ქალი ქმარს ეუბნება: „**ეგ ერთი ბეჭედი გვიგდიაო**“. ამ ფრაზით მოქმედი ახერხებს დახატოს გმირების ქონებრივი მდგომარეობა, ხაზი გაუსვას ბეჭდის მნიშვნელობას.

მზის ქალის ცქერით გართულ ბიჭს „ნახევარი ხოხობი სულ ჩაებუგა“. ამ ზმნით მოქმელს ერთდროულად აქცენტი გადააქვს ვაჟის მიერ ქალის ცქერის ხანგრძლივობასა და ხოხობის დაწვის ხარისხზე.

ნაზირ-ვეზირებზე ქალის სილამაზის მომაჯადოებელი ზეგავლენის გამო-სახატავად იხმარება ზმნა ფრაზაში: „ნახეს ახლა იმისი ცოლი და სულ ჭკუაზე შეიშალნენ“.

მზის სიძის მოქმედებისას სხვადასხვა ნიუანსის ხაზგასასმელად მოქმედი ზოგჯერ ერთი ფუძის ზმნასთან ზმნისწინების ცვლას მიმართავს („წაუდო და წაუდო მეგლს“, „დაუდო და დაუდო ელიას“). ზოგჯერ კი პარალელური („დაუთრიგდა მზის ბაღს და ამტვრია და სჭრა ხეხილი...“) ან სინონიმური („...გა-ატიალა და გაავერანა ერთიან“) ცნებების მოშველიებით ქმნის სურათს.

მხატვრული გამოსახვისა და სტილის ეს და ყველა შემოჩამოვლილი საშუალება მეზღაპრის მიერ გამოყენებულია ერთი მთავარი მიზნისათვის. იგი ისწრაფვის თავისი იდეური ჩანაფიქრის მხატვრული ხორცშესხმისა და კონკრეტული საზღაპრო შინაარსის ისე გადმოცემისათვის, რომ მინიმალური სიტყვიერი მასალით მოახერხოს მაქსიმალური ინფორმაციის მოწოდება საზღაპრო მოქმედების სფეროდან. კომპოზიციურად შეკრას და თავისი მხატვრული



დონით სასიამოვნო მოსასმენი გახადოს ფანტასტიკური მოთხრობების კეთილის გამარჯვების შესახებ, დაუმორჩილოს თავის ხელთ არსებული ჯადოსნური ზღაპრისათვის ტრადიციული ყველა საშუალება ზღაპრის დედაბრის გახსნას.

„მზის ქალის“ ზღაპარში მშრომელ ადამიანთა სასარგებლოდ კონფლიქტის გადაწყვეტით ავტორთა კოლექტივმა ოცნებაში მაინც შესძლო თავისი კლასის ინტერესების წინ წამოწევა. პოეტური პირობითობის ფანტასტიკასთან შერწყმამ უბრალო ადამიანთა დიდებულებზე გამარჯვების ზღაპრისეული იდეა განზოგადებამდე აიყვანა. სწორედ ეს იდეა ასულდგმულებს ჩვენს ზღაპარს და იდეურ-მხატვრულ მთელად წარმოგვიდგენს მას.

როგორც ვნახეთ, ზღაპრის მხატვრული მთლიანობის მიღწევაში არსებითი როლი აკისრია სიუჟეტს, რომელიც გვევლინება ნაწარმოების თემისა და იდეის განვითარება-გახსნის, პერსონაჟთა ხასიათის შექმნის უმნიშვნელოვანეს საშუალებად. სიუჟეტთანვეა დაკავშირებული ნაწარმოების მთლიანობის შემქმნელი მნიშვნელოვანი კომპონენტები — მოქმედების ერთიანობა და მისი დროისმიერი თანამიმდევრობა. საანალიზო ზღაპრის მოქმედება ვითარდება ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით, მოტივთა ისეთი ურთიერთკავშირით, როცა წინა ეპიზოდი ნიადაგს ამზადებს მეორის გამოჩენისათვის. სიუჟეტი ისეა აწყობილი, რომ მოქმედების ძირითადი ხაზიდან გადახვევა არსად არ აღინიშნება. სწორხაზოვანია თვით კონფლიქტის გადაწყვეტისათვის გამიზნული მოქმედებაც. ზღაპრის შინაარსიდან გამომდინარეობს მისი ფორმის თავისებურება. საზღაპრო მოქმედების წარმმართველად და ძირითადი იდეის განმზოცებელად გვევლინება მზის სიძე. ამ გმირის უშუალო მონაწილეობით თამაშდება სიუჟეტის ყველა ძირითადი ეპიზოდი, მზის სიძე გვევლინება სიუჟეტის კომპოზიციურ ღერძად.

ჯადოსნური ზღაპრის მხატვრული მთლიანობისათვის ასევე დიდი მნიშვნელობა ენიჭება მხატვრული გამოსახვის საშუალებებს, რომელთა შერჩევა ხდება სიუჟეტის, მთავარი გმირის, ცალკეულ სიტუაციათა ხასიათის მიხედვით.

ფოლკლორისტიკის კათედრა

ლიტერატურა

1. Фольклор как искусство слова, М., 1966.
2. В. Я. Пропп, Фольклор и действительность, «Русская литература», № 3, 1963.
3. ქართული ხალხური ზღაპრები შეკრებილი თედო რაზიკაშვილის მიერ, წიგნი I, თბ., 1951.
4. შ. ჩიქოვანი, ქართული ხალხური პროზის საკითხები; „ხალხური სიტყვიერება“, V, თბ., 1956.
5. ე. ვ. ორსალაძე, ზღაპარი, „ქართული ხალხური პოეტური შემოქმედება“, I, თბ., 1960.
6. პ. უმიკაშვილი, ხალხური სიტყვიერება, III, თბ., 1964.
7. ა. ლ. ონტი, ქართული ზღაპრები და ლეგენდები, თბ., 1948.
8. В. Я. Пропп, Морфология сказки. М., 1969.
9. Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов, Е. С. Новик, Д. М. Сегал. Еще раз о проблеме структурного описания волшебной сказки. «Труды по знаковым системам». 5, Тарту. 1971.

Т. Д. КУРДОВАНИДЗЕ

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЦЕЛЬНОСТЬ ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ

Резюме

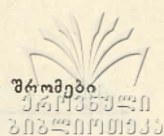
Непременным условием художественной цельности волшебной сказки является композиционно-сюжетное единство. В сказке, цельной в художественном отношении, сюжет является наиболее значительным средством для развития и реализации темы и идеи, для воссоздания характера персонажей. С сюжетом связано также единство действия и его хронологическая, временная последовательность. Герой направляет сказочное действие и осуществляет основную идею сказки. В то же время он служит цели воссоздания художественного единства произведения. Выбор и применение средств художественного выражения сказки непосредственно зависит от характера сюжета, главного героя и отдельных ситуаций.

T. KURDOVANIDZE

ARTISTIC UNITY OF FAIRY-TALES

Summary

The components creating the artistic unity of fairy-tales are revealed in the present paper. In the authors opinion the unity of the plot, composition, form and content, as well as the modes of artistic expression, as a whole creates the condition for the conversion of a tale into an artistic unity. All the components converting the tale into artistic unity are closely connected with the hero, who is the bearer (realizer) of the main idea of a fairy-tale.



რონსარის რამდენიმე ლექსი ქართულად

(პოეტის დაბადების 450 წლისთავის გამო).

ბასტონ ბუაჩიძე

იტალიაში წამოწყებული აღორძინება მთელს საფრანგეთს შეეხო და განსაკუთრებული კვალი დატოვა ლუარის ნაპირებზე. მოელვარე სტილით ნაშენი მდინარისპირა კოშკების გარდა, ლუარამ დაავიროგვინა ფრანგული პროზა და პოეზია: მისი შვილები იყვნენ ფრანსუა რაბლე (1494—1553) და პიერ დე რონსარი (1524—1585); ორი საუკუნის შემდეგ კი ლუარამ აჩუქა საფრანგეთს ბალზაკი.

პიერ დე რონსარი ლუარის პირას მდებარე ლა პოსონიერის კოშკში დაიბადა 1524 წლის 11 სექტემბერს. ლუარის ნაპირებს მხოლოდ რამდენიმე წლით თუ დაშორებია იგი მთელი თავისი ცხოვრების მანძილზე. 1533—1534 წლებში რონსარი ექვს თვეს სწავლობდა პარიზში, ნავარის კოლეჯში. 12 წლისა იგი პაუად დაუნიშნეს ჯერ დოფინ ფრანსუას, შემდეგ შარლ ორლეანელს და ბოლოს, მის დას მადლენს საფრანგეთისას. მადლენი ცოლად გაჰყვა შოტლანდიის მეფე სტიუარტს და თან წაიყვანა პაეი. მადლენის გარდაცვალების შემდეგ რონსარი საფრანგეთში ბრუნდება ინგლისისა და ფლანდრიის გავლით. 1540 წელს მან სამი თვე დაჰყო გერმანიაში. თხუთმეტი წლის ჰეკიანი და მომხიბლავი პაეის წინაშე სამხედრო ან დიპლომატიური კარიერა ისახებოდა. ეს შესაძლებლობა გააქარწყლა მძიმე ავადმყოფობამ: გერმანიიდან დაბრუნებულ რონსარს ნახევრად წაერთვა სმენა. მან თავი შეაფარა მშობლიურ ლა პოსონიერს. ამიერიდან რონსარი სიცოცხლის ბოლომდე ეკუთვნის პოეზიას.

გრძელ შემოქმედებით გზაზე რონსარმა განიცადა კლემან მაროს, პინდარეს, ანაკრეონტისა და პეტრარკას გავლენა, კალამი სცადა ოდასა და ჰიმნში, საფრანგეთის სადიდებლად ეპოსი „ფრანსიადა“ წამოიწყო, მაგრამ თავის საკუთარ მადანს ყველაზე უფრო სატრფიალო ლექსების სამ კრებულში მიაგნო: „კასანდრას სიყვარული“, „მარის სიყვარული“, „სონეტები ელენეს“. ორი შუქის განუყოფელია შერწყმამ წარმოშვა პიერ დე რონსარის ლირიული შედეგები: აღორძინების განთიადმა და მისი მშობლიური ლუარის რბილმა ნათელმა.

ლუარის ნაპირები პოეტის სიხარულისა და სევდის, გულის ძგერის მასპინძელია. მწვანე ნაპირებს შორის მდინარე ლუარა სიცოცხლეა რონსარისათვის. მწვანე ფერი ერთი განუყრელი აკორდია რონსარის ლირიზმისა. გამოცდილი და სწავლული, ოსტატის ხელითა და გულმოდგინე, მუყაითი შრომით ამოყვანილი რონსარის პოეტური ყვაილები თავიანთ სიწრფელეს უმაღლიან მათში შემონახულ ადამიანურ მღელვარებას.

სიტყვები „მწვანე“ და „ლექსი“ ომონიმებია ფრანგულად. ამას მრავალგ-



ზის და დახვეწილად შეგვახსენებს რონსარი და რითმითაც კრავს „გასტინის ტყეს“).

ზუსტ აღრიცხვას თავს არიდებს ველების, ბაღებისა და ტყეების მდიდარი, მწვანე ზონა, ყველგან მაცოცხლებელ ფონად რომ ეფინება რონსარის პოეტურ ფანტაზიას. მწვანეა რონსარის ლექსის ფილტვები.

* * *

რონსარის შემოსვლამ ქართულ მწერლობაში დაიგვიანა, არიან პოეტები, რომელთა გადმოქართულება ერთგვარ მოთხოვნილებას, აუცილებლობას წარმოადგენდა თავის დროზე: ასეთი აუცილებლობა იყო ბოდლოერი, მალარმე თუ რემბო ცისფერყანწელებისათვის, ვერლენი — გალაკტიონისათვის. რონსარი კი მხოლოდ ამ უკანასკნელ წლებში ოთხიოდე ქართული თარგმანით წარმოგვიდგა: აქედან ერთი ეკუთვნის გრიგოლ აბაშიძეს და სამი — გივი გეგეჭკორს.

„მე შენს მკლავებში რომ მომისწროს სიკვდილმა
უტეებ“ ([1], 9)

გრიგოლ აბაშიძის მიერ თარგმნილი სონეტი აღებულია კრებულიდან „კასანდრას სიყვარული“ ([2], 38, 39) რომელსაც სხვადასხვა გავლენის კვალი ასვია, მათ შორის, ფრანჩესკო პეტრარკასი (რომლის მთარგმნელიცაა გ. აბაშიძე). რონსარის ამ სონეტში კომენტატორები აღნიშნავენ აგრეთვე მის სიახლოვეს რომელი პოეტების პრობერციუსისა და ტიბულის პოეზიასთან (სიკვდილის ნატვრა სატრფოს ხელში ([2], 39).

რონსარი გვთავაზობს ამ თემის გრაციოზულ ვარიაციას, ნახევრად სერიოზულსა და ნახევრად სახუმაროს. პირველსავე ტაეპში ისმის მშვენიერი ქალბატონისადმი მიძღვნილი რაინდული პოეზიის გამოძახილი. ოსტატურადაა ნაჩვენები კონტრასტი სატრფოს ხელში სულის დაღვევის სიამესა და სამხედრო სახელის მოხვეჭას შორის. მითოლოგიურ (მარსი) და ისტორიულ (კეისარი, ალექსანდრე მაკედონელი) პერსონაჟთა წყებაში კასანდრა (მას ანტიკური სახელიც უწყობს ხელს) ამა ქვეყნის ძლიერთა თანასწორი ჩანს. სონეტი შეიცავს დახვეწილი ფორმით მოწოდებულ სიყვარულის ფილოსოფიას. სხვა უფრო ინტიმური ხასიათის სონეტების გვერდით, აქ მოცემულია თემის განყენებული, განმაზოგადებელი ესკიზი. სატრფოს სახე მოკლებულია რაიმე კონკრეტულ ადამიანურ თვისებებს. მაგრამ მხედველობიდან არც ის უნდა გამოვვრჩეს, რომ ეს სონეტი მხოლოდ კრებულის ნაწილია და თავის სრულ შინაარსს იგი სხვა სონეტების გვერდით იძენს და ავლენს.

ქართულ თარგმანში თავიდანაა აცილებული რონსარის ლირიზმის წყობის რაიმე გამრღვევი სტერეოტიპი თუ რემინისცენცია. თარგმანის ტექსტი ახლოა დედნის შინაარსსა და ხატოვან წყობასთან, რონსარის სონეტების საერთო ატმოსფეროსთან. ათმარცვლედით დაწერილი სონეტი გადმოტანილია თოთხმეტმარცვლედით (როგორც წესი, ქართული თარგმანები ფრანგულიდან დედანზე უფრო გრძელ საზომებს მიმართავენ ხოლმე). შენარჩუნებულია რითმების განლაგება (კატრენში — abba, ტერცინებში — ccdeed).

სონეტი, როგორც ცნობილია, სიტყვის ტევადობასთან სისადავისა და კომპოზიციური გამჭვირვალების შეხამებას მოითხოვს. მონათესავე მხატვრულ სა-

ხეებიდან ერთ-ერთის ჩამოცილებით, დროის პერსპექტივით დაშორებულმა მთარგმნელმა კიდევ უფრო გამოააშკარავა სონეტის კარკასი: გაქრა კეისარი და სამხედრო დიდების განასახიერება დაეკისრა მარტოოდენ ალექსანდრე მაკეტონელს. კასანდრას სახელის გაქრობას ხელს უწყობს ამ სონეტში მისი განპიროვნებული სახე. ამდენად, პირობითი ადრესატის ჩამოშორებით, განზოგადებული სონეტი კიდევ უფრო განზოგადებული ვახდა და მიეძღვნა საერთოდ სატრფოს. სატრფოს სახელთან ერთად გაქრა სონეტის ფორმალური მოტივაცია: კასანდრასა და ალექსანდრეს სახელების გატოლება რითმის მეშვეობით. მაგრამ ქართულში ეს ორი სახელი მაინც ვერ გვაძლევს სრულფასოვან რითმას.

ვხვდებით უფრო არსებითი შინაარსობრივი აქცენტის გადანაცვლებასაც. დავვისახავს რა ბრძოლის ველზე გმირობის მაძიებელთ, პოეტი პირველ ტერცინაში გვეუბნება: მე, უფრო მხდალს, კასანდრას სიახლოვეს სიკვდილი მიჩვენიაო. აქ, უთუოდ, პოეტურად გამომწვევ სვლასთან გვაქვს საქმე. და მაინც მისი გაქრობა, თუმცა ამშვიდებს მკითხველს, ამარტივებს სონეტის ფსიქოლოგიურ ქარგას.

მოწინააღმდეგეთა გულგამგმირავი იარაღის ცნებას გამოხატავს სონეტში „ესპანური დაშნა“. იგი ლექსის განზოგადებულ გაშლაში ერთადერთ, ვითარებით საკმაოდ სუსტად გამართლებულ გეოგრაფიულ ლოკალიზაციას შეიცავს. მისი გაქრობა თარგმანში მაინც და მაინც მტკივნეულად არ აღიქმება.

მთარგმნელსეულია, მაგრამ რონსარის წყობას არ ეწინააღმდეგება ეპითეტი „მწყურვალი“ ტუჩების მიმართ.

სამი მომღევნო ლექსი გივი გეგეჭკორის მიერაა თარგმნილი.

„ტოროლას“

ლექსი „ტოროლას“ ([3], 8, 9) შესულია ფრანგულ სკოლის სახელმძღვანელოებსა და ქრესტომათიებში.

თავიდანვე ისახება პარალელი მგოსანსა და ტოროლას შორის. პოეტებს ჰყავთ ხოლმე ამორჩეული რომელიმე ფრინველი ან ცხოველი: აღმოსავლეთს — ბულბული, ბოდლერს — ალბატროსი, ჰიუგოსა და ლოტრეამონს — გომბეშო... და თუმცა რონსარს ბულბულისთვისაც შეუხსამს ხოტბა, მაინც უფრო ტოროლაა მისი რჩეული.

ალბათ, იმიტომ, რომ ტოროლა მშრომელი ადამიანის წამახალისებელია. ჩვეულებისამებრ, პოეტი თავისუფლად უკავშირებს ერთმანეთს შრომის, ბუნების სიამეთა და ტრფობის თემებს.

ლექსიდან ლექსში უბრუნდება რონსარი თავის სახეებს, სრულყოფს მათ და ავსებს. ზოგჯერ ბუნებრივად მომწიფებული თემა ისეთ სრულყოფილ ნაყოფს გამოიღებს ხოლმე, როგორცაა ელენესადმი მიძღვნილი სონეტი „Quand vous serez bien vieille...“ (სიტყვამ მოიტანა და ამ სონეტის უქონლობა ქართულად ფრიად დასანანია). ლექსი „ტოროლას“ ასეთი ძალისა არაა. აქ საკუთარი შთავგონებაც არის და სხვათა გამოძახილიც. მაგრამ ლექსის შენაკადები რონსარის ხელწერას ემორჩილება, ერთიან მუსიკალურ დინებასა ქმნის. რონსარს არ ახასიათებს ისეთი მგზნებარე აფეთქებები, როგორც მრავლად მოიძებნება, მაგალითად, მისი უმცროსი თანამედროვის აგრიბა დ'ობინიეს



„ტრაგიკულ ლექსებში“. ამიტომ, რონსარის სხვა ენაზე გადატანისას მნიშვნელოვანია მისი ტონალობისა და პოეტური ენის სემანტიური არეალის შენარჩუნება.

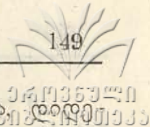
სონეტსა თუ სხვა სალექსო ფორმაში რონსარის პოეტური ენის მოჩვენებითმა სიმარტივემ შეიძლება შეცდომაში შეიყვანოს მთარგმნელი. სინამდვილეში კი რონსარის სწორი აღქმისათვის საჭიროა ვითვალისწინებდეთ მისი მეტყველების კომპლექსურ კოდს. უამისოდ რონსარი კარგავს თავის განუმეორებლობას და ბანალურდება. ამ მხრივ, რონსარის თარგმანის სიძნელე მოგვაგონებს პუშკინის ბუნებრივი და ძალდაუტანებელი ლექსის გადმოღების სიძნელეს.

ისიც უნდა დავსძინოთ, რომ თითო-ორი ლექსის თარგმანით რონსარის ყაიდის პოეტზე ძნელია წარმოდგენის შექმნა: მისი პოეზიის ძირითადი თვისებები ხომ გამეორება-ვარირებაში მტკიცდება.

საკუთრივ პოეტურ ფორმას კი, გარდა მაწესრიგებელი როლისა, ანტიკურ კულტურულ მემკვიდრეობასთან კავშირის დამყარება აკისრია. ოდა „ტოროლას“ დაწერილია რვამარცვლედით, შემდეგნაირად გართმული ექვსტაპიანი სტროფით: aabccb. ამასთანავე, სტროფში a და c რითმა ქალურია და მხოლოდ b რითმა არის ვაჟური. ეს გარემოება ანიჭებს მთელს ლექსს რბილ, პაეროვან, ალერსიან ჟღერადობას, ხოლო შედარებით მოკლე საზომი აძლევს მას ლალ დინებას, ტოროლას რომ შეშვენის. ცხადია, ქალურსა და ვაჟურ რითმაზე თარგმანში ლაპარაკიც ზედმეტია, ვინაიდან ასეთ განსხვავებას ქართული ლექსი არ იცნობს. რონსარის რითმა რაიმე განსაკუთრებული სიმდიდრით, ელვარებითა თუ მოულოდნელობით არ გამოირჩევა: რითმაც ერთი ვარიაციული, მთლიანობაში აღსაქმელი წახნაგია რონსარის პოეზიისა. ამ მხრივ მდგომარეობა სავსებით დამაკმაყოფილებელი ჩანს ქართულ ტექსტში. მეტიც: თარგმანში იგრძნობა თანამედროვე, მეოცე საუკუნის რითმის ძიებათა გამოძახილი, რაც ახალი ენერგიით ავსებს, ჩვენი დროის ფრანგი მკითხველის აღქმით, ოდნავ სამუზეუმო ჟღერადობის რონსარის რითმას. მაგრამ მახვილის მსგავსი გადანაცვლება მეტ-ნაკლებად გარდუვალი ჩანს, პოეტური თარგმანის ბუნებიდან გამომდინარე: თარგმანი ყოველთვის თავისი დროითაა დავალებული, ხოლო დედანი ერთხელ და სამუდამოდ იშვა, კარგი თუ ცუდი, თავის დროში. რაც შეეხება თარგმანის განზრახ და სისტემატურ არქაიზაციას, ეს გაუმართლებელი გზა იქნებოდა და ბუნებრივობის შთაბეჭდილებას ვერ შექმნიდა. ამ გზას არც გ. გეგეჟკარი ირჩევს.

ოდის ფორმა თარგმანში შენარჩუნებულია: ექვსტაპიანი სტროფი დედნის სქემის მიხედვით არის გართმული. ოლონდ, რვამარცვლედს ცვლის ათმარცვლედი. რიტმის ამგვარი დადინჯება, როგორც ვთქვით, საერთოდ არის დამახასიათებელი ფრანგულიდან ქართულად თარგმნილ ლექსთა უმრავლესობისათვის და, ჩანს, შეესატყვისება ამ ორი რიტმული სისტემის საერთო შეფარდებას (დამახასიათებელია ისიც, რომ ფრანგული მეტრიკის ერთგვარი ეტალონია თორმეტმარცვლიანი ალექსანდრიული ლექსი, ხოლო ქართულ პოეზიას აგვირგვინებს თექვსმეტმარცვლიანი შაირი).

ოდის ეტალონს პასუხობს რონსართან ფორმაც და შინაგანი წყობაც, პოეტური შინაარსი. ოდის განზრახვა ოდითგანვე სახობტოა. რონსარის შემო-



ქმედების მნიშვნელოვან ნაწილს წარმოადგენს მეფეთა, დედოფალოთა დიდებულთა საპატრიარქოებზე დაწერილი ოდები. მისი არა ერთი ლექსია იძულებითი ხარკი ეპოქის წინაშე. მაგრამ რონსარი ყოველთვის პოეტი და ოდის აქწარს იგი მისი შინაგანი, იმანენტური თვისებების შესატყვისად ავითარებს.

ოდის ღირსეული ადრესატი შეშვენის. ამ როლს პოეტი ერთ უბრალო ტოროლას აკისრებს. ამგვარ არჩევანში თავს იჩენს რონსარის პოეზიის ჯანსაღი ძარღვი, სამართლიანობის, თანასწორობის იდეა, სიცოცხლის განდიდება მისი ყველა მშვენიერებითა და სამკაულით, წოდებრივი პრივილეგიების საპირისპიროდ.

დიდებულ ადრესატს პოეტის მხრიდან თუნდაც გარეგნული მორჩილება, თავმდაბლობა მართებს. გარეგნული იმიტომ ვამბობთ, რომ რონსარისთვის შინაგანად უცხოა მონური კომპლექსი და იგი კარგადაც ავლენს თავის ქედუხარელ, დამოუკიდებელ ბუნებას. მაგრამ თავაზიანობის ნორმები თავაზიანობის ნორმებია და მათ პოეტი თავისი ალღოთი ხვეწავს. ამიტომ არის მოკრძალებული ოდის პირველი სტროფი, რომლითაც პოეტი განამტკიცებს იმ იდეას, რომ ტოროლას მართებს ეს ხოტბა და პოეტიც კუთვნილზე ვერ ეტყვის უარს. ამას ასაბუთებს სტროფის დასკვნით სტრიქონებში ტოროლას დაყენება ყველა სხვა ფრთოსანზე მაღლა. ხოტბის ობიექტთან გატოლების კადნიერება შორსაა მგოსნისაგან. ამიტომ, ქართულ ტექსტში ოდნავ ირღვევა ხოტბის ობიექტისა და მეხოტბის ურთიერთი დისტანცირება.

პირველი სტროფი მიძღვნა-შესავალი, პოეტური რევერანსია. მეორე სტროფიდან შემოდის შრომის თემა. ამ სტროფში ტოროლას სახით ხდება პოეტური წოდების სუბლიმირება. ნიშანდობლივია, რომ მგოსნის პირველ გამართლებას რონსარი მის მიერ შრომით პროცესთან დამყარებულ კავშირში ხედავს. ტოროლას გალობა, პირველ ყოვლისა, უკავშირდება მხვნელსა და ნახნავს. გაბედულია მიწის პერსონიფიკაცია, მისი ჭრილობის მკურნალობა ტოროლას სიმღერით:

Quand la terre le printemps sent,
Qui plus de ta chanson est gaie,
Que courroucée de la plaie
Du soc qui l'estomac lui fend! ([4], 136)

აქვე ვლინდება ტყვილის და განცდის შემამსუბუქებელი გალობის (პოეზიის) ჰუმანიური დანიშნულება. ტყვილისა და შვების ეს ცენტრალური იდეა ახლო შესატყვისს პოულობს ქართულად (მისასალმებელია, კერძოდ, მიწის დაჭრილი სტომაქის — თარგმანში — „მუცლის“ — სახის შემონახვა; ამგვარ ნატურალურ დეტალებს ხშირად გაუბიან ხოლმე ქართველი მთარგმნელები; ამაში კი ერთი მნიშვნელოვანი თვისება ძვეს ფრანგული აღქმისა):

თუმცა უფატრავს მუცელს სახნისი,
მაინც ივსება მიწა ხალისით... ([3], 8)

მესამე სტროფიდან იწყება სატროფიკალი თემაზე გადასვლა. ეს სტროფი მთლიანად წარმოადგენს მოძრაობაში მოცემულ ტოროლას პოეტურ პორტრეტს. სტროფს კრავს თავისებური სახე:

Et pendue au ciel tu babilles
Et contes au vent tes amours. ([4], 130)



ამ ორ ტაეპში მკაფიოდ ვლინდება ფრანგული მსოფლადქმისა და ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი მიდრეკილება ვიზუალური ბისაკენ, მკვეთრი შუქ-ჩრდილით შემოფარგლული ნახატისაკენ. სამწუხაროდ, ეს გრაფიზმი ძნელად ასატანი ჩანს ქართული პოეტური წარმოსახვისათვის და შედარებით ბუნდოვან სახეებში იშლება. ამასთანავე თარგმნილ სტროფში ვლინდება თემის მოშინაურების, გადმოქართულების სიმპტომები. საგულისხმოა მესამე ტაეპის მეტამორფოზა:

Tu fais en l'air mille discours... ([4], 130)

ამ ტაეპს რეზონირების ელფერი გადაჰკრავს, რონსარის გონისეული საწყისის დალი ასვია. ჩანს, ამის შეთავაზებაც ჭირს ქართველი მკითხველისათვის. ამიტომ ლუარის ტოროლაც, მისი რომელიმე ალაზნისპირა დობილივით, მშრალ სიტყვას ალალ სადღეგრძელოს ანაცვალებს:

დღეს აღღეგრძელებ და ცისკაბადონს... ([3], 8)

ამავე სტროფში, ხსენებული გრაფიკული ნახატის გადმოუტანლობის გამო შექმნილ ვაკუუმს ავსებს საქართველოს (კავკასიის) მთების გამოძახილი, თუმცა მთელს ლექსში მთა არსად არის ნახსენები და, თუკი ლუარისპირა პეიზაჟი იგულისხმება, უთუოდ, ნაკლებად მოსალოდნელიცაა; მაგრამ მთები თითქოს ზურგს უმაგრებენ ტოროლას ქართული სადღეგრძელოს წარმოთქმისას:

გაგაცილებენ მთები მალღები... ([3], 8)

მესამე სტროფი მომდევნო სტროფის ვერტიკალურ თავისუფალ დაცემას ამზადებს, პოეტის ხელით გამოჭედილი ქანდარის მაგივრობას უწყევს. ლექსის თემატურ განვითარებაში მეოთხე სტროფი ამკვიდრებს კვებისა და ნაყოფიერების გადაჯვარედინებულ თემას. ადრევე დარღვეული გრაფიზმი ქართული ლექსის განვითარებას გამოაცლის საყრდენ ძელს, რომელსაც მოსწყდება ტოროლა. ერთია დედნისეული მოწყვეტილი დაცემა:

Puis du ciel tu te laisses fondre ([4], 1:50)

სხვაა ქართულად ტოროლას თავშეკავებული დაშვება:

ან დაეშვები მწვანე ბარღებში... ([3], 8)

ოდის კომპოზიციურ განვითარებაში მეოთხე სტროფი პაუზას ქმნის სატრფიალო თემის დასახვასა და ხორცშესხმას შორის. მოლოდინი მკითხველს ინტერესს უღვივებს. ყოველივე ეს ნიადაგს უმზადებს მეხუთე სტროფში ლირიული გმირის გამოჩენას.

მწყემსი ქალის სიმღერას სიტბო და ალერსი შემოაქვს. ახალ, ინტიმურ განწყობილებას კინობითი სუფიქსით შემკული სიტყვები გადმოგვცემს. პოეტის ყურადღება თანაბრად ეთმობა, ერთის მხრივ (*d'une part*) ტოროლას, მეორეს მხრივ (*de l'autre*) კი — მწყემს ქალს. თარგმანში რატომღაც ეს ორი მშვენიერი ქმნილება კონფლიქტურ სიტუაციაში აღმოჩნდება:

მე ვიწქე მოლზე, შენი სიმღერა
თითქოს სამოთხის კარებს მიღებდა,
იყო წარმტაცი, იყო მგზნებარე...
უეცრად მწყემსი ქალის ტყარცალმა

განმარტოება არ დამაცალა
და გვიმრის ბუჩქებს ამოვეფარე. ([3],9)

თარგმანით თუ ვიმსჯელებთ, აბეზარა მწყემსი ქალი არ აცლის პოეტს განმარტოებას, აიძულებს მას დაემალოს გვიმრის ბუჩქებში. სინამდვილეში კი პოეტი უკვე ამოფარებული იყო ბუჩქებს, ტოროლას სიმღერამ იგი სატრფიალო გუნებაზე განაწყობ და ამიტომ მწყემსი ქალის სიმღერა მას, შეიძლება ითქვას, ორმაგად ეამა. ხოლო ბუჩქს ამოფარებულს, მას შეეძლო დიდხანს დამტკბარიყო ქალის სიმღერით, ისე, რომ მომღერალი არ დაეფრთხო. ჰარმონიული ვითარების შექმნა ერთ-ერთი დომინანტია რონსარის ლირიზმისა.

ჰარმონიას რონსარი ნახევარტონებით გადმოგვცემს. ქართულში საამო შეგრძნებას სამოთხის კარის გაღება მოასწავებს ხოლმე. მაგრამ რონსარის ხატოვან ქსოვილს ეს სახე არღვევს, ხოლო ტოროლას გალობის დაჯილდოებას ეპითეტებით „წარმტაცი“ და, მით უფრო, „მგზნებარე“, ტრფილის სიმძიმის ცენტრი მწყემსი ქალიდან ტოროლაზე გადააქვს. ამით გაღარიბებული წარმოგვიდგება რონსარის აღორძინებისეული სისხლსავსე ლირიზმი, რომლისთვისაც არც ბუნების სილამაზით ტკბობაა უცხო და არც ხორციელი ვნება, თავისი ოინბაზური სახესხვაობით „gauloiserie“-ს ფორმას რომ ღებულობს.

მეექვსე სტროფში ადამიანური ვნების ალგორიად გვევლინება შეყვარებული ტოროლა. რატომღაც უფლებამოსილ ტოროლას თარგმანში სწორედ ეს საყრდენი გამოეცალა.

რონსარის პოეზიას, როგორც ითქვა, განსაკუთრებით მისი ევოლუციის დასაწყისში, უცხო წარმომავლობის პოეტური შენადნობები ერთვის. მაგრამ ამ შენადნობებს თავისი კონკრეტული წყაროები აქვს — ელინური სამყარო, რომი, პეტრარკა... და, ამდენად, სრულიად გარკვეული შეფერილობაც თან სდევს. ამიტომ რონსარის ლირიზმის ქსოვილი მტკივნეულად იტანს სხვა წარმომავლობის რემინისცენციებს. ჩვენს თვალწინ კი „სამოთხის კარს“ მოჰყვება „ბუნების შვილი“, რომელიც რომანტიკოსების პოეზიას უფრო უხდება და რონსარისათვის უცხოა. მაგრამ კიდევ უფრო მძიმეა რონსარის ლირიზმისათვის კონკრეტული წარმომავლობის რემინისცენციები. ასეთია

ამაოების ქვეყნად ბაზრობა. ([3],9)

ეს სიტყვები უნებლიედ თეკერის „ამაოების ბაზრობის“ ხატს ეხმიანება, რონსარისათვის უცნობს. დედანს თუ დაჯუბრუნდებით, ad absurdum რონსარის მანერა უფრო ნათლად წარმოგვიდგება; ტოროლასთვის უცხოა

Les dédains d'une fière amie,
Ni le soin d'amasser des biens. ([4], 150)

ამრიგად, რონსარი საერთო განსაზღვრებას („ბუნების შვილის“ ნაცვლად — „Gentile alouette amoureuse“) ([4],130) ამჯობინებს მცირე შტრიხებით, მრავალი მონასმით შექმნას სურათი, თუმცა, არც რონსარია დაზღვეული ცალკეული შეუსაბამობისაგან: ტოროლა ფრანგულად მდებრობითი სქესისაა და იმის თქმა, რომ მას, პოეტისაგან განსხვავებით, განუცდია მეგობარი (ქალის) გულცივობა, მთლად გამართული არ ჩანს.



მეშვიდე სტროფი მეორე სტროფის გამოძახილია: აქ პოეტი კვლავ მსგავსად ვეიშლის, ახალ მაგალითებსა და სახეებზე დაყრდნობით; ტოროლას კავშირს შრომასთან. თავისი გალობით ტოროლა იმიტომ აღვიძებს, ხალხს, რომ სამუშაოდ გაგზავნოს ისინი:

Pour les envoyer travailler ([4], 130).

ეს ენერგიული მოქმედება თარგმანში შესუსტებულია; მთარგმნელი უკვეცავს ტოროლას პოეტის მიერ ნაბოძებ ძალაუფლებას:

მზის მოსვლას ამცნობ და გააღვიძებ. ([3],9)

რონსარის სისადავის წინაშე, მთარგმნელი განიცდის ქართული ტექსტის პოეტიზაციის აუცილებლობას. თუმცა თავისთავად მშვენიერია ტაეპი

მზეს ეგებები მზის მომღერალი. ([3],9)

მაგრამ გაორკეცებული ხობტა მზისა რონსარს, არა აქვს. ამგვარი სვლა, ეტყობა, საერთოდ არ გამომდინარეობს ფრანგული ენისა და პოეზიის ბუნებიდან. ქართულ აღქმასა და პოეზიაში კი, როგორც ვიცით, მზის ხატი განსაკუთრებულად ტევადია და ყოველი მისი ხსენება რიგ ასოციაციებს იწვევს.

რაიმე გადასვლის გარეშე, მერვე, დასკვნითი სტროფი კვლავ ტრფობის თემას უბრუნდება. პოეტი უკვე პარალელებისა თუ ალევორიის გარეშე შესჩივის მკითხველს სატრფოს გულგრილობას.

ამგვარად, ოდის კომპოზიცია თავის მთლიანობაში საკმაოდ ნებისმიერია, წუთიერ განწყობილებებს მიჰყვება, ერთხელ წამოჭრილ თემას კვლავ უბრუნდება. ამ მხრივ ოდა „ტოროლას“ არეკლავს საერთოდ რონსარის ლირიკის თავისებურებებს: თავისუფალ გადასვლებს, თემისაკენ მრავალგზის შემობრუნებას. სონეტის მაწესრიგებელი ფორმა ზღუდავს, მაგრამ არ აუქმებს ამ მიდრეკილებებს.

ოდის დასკვნითი აკორდი გაჭიანურებულ-გახანგრძლივებულია სიტყვისათუ ბგერის გამეორებით: ერთი ტაეპიდან მეორეში გადადის სიტყვა „mensonge“, ორ მეზობელ ტაეპში ერთმანეთს ეხმიანება სიტყვები: „allonge“ და „longue“. ამგვარი აკორდების ზომიერი განაწილების დიდოსტატია რონსარი.

ამ ოსტატური წნულის შენარჩუნება თარგმანში ვერ მოხერხდა. დასკვნით სტროფსაც შეეხო რომანტიკული ბორგვა (დედანში უხილავი):

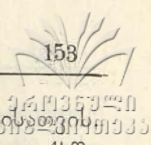
კედლებს აწყდება სული მბორგავი,
ღმერთს ვეფიცები... ([3],9)

შორეული (არასასურველი) კავშირი მყარდება „სული მბორგავსა“ და „სული ობოლს“ შორის.

და ბოლოს, სიტყვა „მიჯნური“, თავისი გარკვეული სემანტიურ-პოეტური დატვირთულობის გამო, აქაც და სხვა თარგმნილ ლექსებში, დამატებით აღმოსავლურ ელფერს აძლევს რონსარის სატრფიალო ლირიკას.

„გასტინის ტყეს“

„გასტინის ტყეს“ ([4],126) რონსარის ახალგაზრდობის ოდაა. გასტინის ტყის დამცველები („sergents fieffés“) იყვნენ, მამიდან — შვილამდე, რონსარის წინაპრები. რონსარსაც ბავშვობიდანვე გამოჰყვა ამ ტყის სიყვარული.



ისე რომ, გასტინის ტყის თემა ერთ-ერთი ყველაზე ახლობელია რონსარის სამოცი წლის პოეტი კვლავ დაუბრუნდება მას გულისტკივილით სავსე ლექსში „გასტინის ტყის მჩეხავების წინააღმდეგ“.

„ოდა „გასტინის ტყეს“ დაწერილია თავისუფალი, და ლალი სუნთქვით. მის მელოდიურ სვლას შეესატყვისება კატრენებად შეკრული ორი მოკლე საზომის — რემარცვლედისა და ექვსმარცვლედის რეგულარული მონაცვლეობა. აქვე მტკიცდება რონსარის პოეტური რეფორმის ერთ-ერთი ხერხი — ვაჟური და ქალური რითმების რეგულარული მონაცვლეობა. ყოველივე ეს ქმნის ჰარმონიულ, მოძრავ, უდარდელ განწყობილებას. როგორც ყველაფერში, რაც კი ახალგაზრდა რონსარს გულთან ახლო მიაქვს, გასტინის ტყეშიც ჩაესმის ელინური სილამაზე და ჰარმონია. ეს ბადებს ერიმანთოსის ტყის პარალელს, ხოლო ანტიკური მითოლოგია დაასახლებს გასტინის ტყეს მუხებით, სატირებით, სილვენებითა და ნაიადებით.“

ოლონდ ახალგაზრდა პოეტის განცდა იმდენად უშუალოა, რომ ამ მითოლოგიურ სახეებსაც იგი ახლობელ არსებებად აღიქვამს და მათ მოიხსენიებს იმავე სიტყვებით („brigade“, „collège“), რომლებსაც ყოველდღიურ ურთიერთობაში შეგობრების ჯგუფის მიმართ ხმარობს (ქართულ კონტექსტში ამანაწარმოშვა ინტიმური შეფერილობის „ნაიადების ლაშქარი“).

ლექსის ამ ბუნებრივი თვისებების შენარჩუნება შესძლო მთარგმნელმა. ([5], 110—111). „გასტინის ტყის“ ქართველ მკითხველამდე აღწევს რონსარის სიყრმის სამყაროს გამოძახილი.

დედანის მეტრი გადმოღებულია ორი საზომით — რემარცვლედითა და შვიდმარცვლედით. რემარცვლედი ხომ კვანტიტარულად ზუსტად უდგება დედანს, მაგრამ შვიდმარცვლედიც უფრო ახლოა დედანის ექვსმარცვლედთან, ვიდრე ეს შეიძლება ერთი შეხედვით წარმოვიდგინოთ. საქმე ისაა, რომ რონსარის ექვსმარცვლედი ქალური რითმით ბოლოვდება, რომლის „მუხჯი e“ თავისი ქლერადობით მეშვიდე მარცვლის ზღვარს ებჯინება. ცხადია, ქართულ ლექსში მეშვიდე მარცვალი უფრო სრულად ქლერს. მაგრამ ნიშანდობლივია, თვით ამგვარი „რეალიზაცია“ ფრანგული ქალური რითმისა ქართულ სრულფუნქციან მარცვლად. ეს მაგალითი გვიჩვენებს, რომ (ყოველგვარი პროპორციისა და შედარებითობის დაცვით) ქართული რითმა, თავისი ბუნებით, უფრო ფრანგულ ქალურ რითმაში პოულობს შორეულ ნათესაობას, ვიდრე ვაჟურში.

ჩვენ უკვე გვქონდა შემთხვევა აღგვენიშნა რითმის შედარებით მოკრძალებული ხასიათი რონსართან. ამავე დროს, სავსებით ცხადია, რომ რითმა რონსარის პოეტიკის აუცილებელ კომპონენტს წარმოადგენს. (ჩვენს შემთხვევაში ვაჟურ-ქალური რითმების მონაცვლეობის შესაქმნელადაც). ამიტომ, „ნორმატიული პოეტიკის“ საზომით თუ მივუდგებით, თარგმანს უნდა მოვთხოვოთ რითმების სრული აღდგენა (დე ეს მოხდეს ვაჟური და ქალური რითმების შეუძლებელი აღდგენის გაქრობით). ასეც მოიქცა მთარგმნელი ოდაში „ტოროლას“. აქ და ლექსში „თითისტარი“ მან სხვა გზა აირჩია: თითო კატრენში მხოლოდ ორ-ორი სტრიქონი გარიტმა, როგორც ამას ხშირად ვხვდებით, მაგალითად, ვაჟა ფშაველას პოეზიაში. მთარგმნელის ეს სვლა უნდა აღვიქვათ თანამედროვე პოეტური თარგმანის პრაქტიკის შუქზე. ამგვარი მოქმედება კომპრომისულია და თავსდება თეთრ ლექსად და კლასიკურ გარიტმულ ლექსად.



გადმოტანას შორის. თარგმანისათვის შექმნილი შეღავათი იმთავითვე ცხადია. ესაა არა მხოლოდ ტექსტთან, არამედ მის პოეტურ განწყობილებასთან ახლო მისვლის მეტი შესაძლებლობა. გარდა ამისა, ფრანგული და ქართული რითმის ბუნების შედარება გვარწმუნებს, რომ რითმის შენარჩუნების შემთხვევაშიც არ ხდება, ქართული რითმის მხრიდან, თუნდაც მიახლოებით, ისეთივე არეალის დაფარვა, რასაც აკეთებს ფრანგული რითმა. ქართული რითმა, თავისი ბუნებით (და ეს თავის აპოთეოზს აღწევს რუსთაველთან და გალაკტიონთან), გაცილებით მდიდარი უნდა იყოს ფრანგულზე. ამიტომ იდეალურად გართიმული ქართული კატრენის ძალა პირობითად ორ-სამჯერ (და მეტჯერ) უნდა აღემატებოდეს ნორმის მიხედვით გართიმული ფრანგული კატრენის ძალას. ამ გარემოებას კი მოულოდნელ დასკვნამდე მივყავართ, რომ მხოლოდ ორი გართიმული ტაეპის მქონე ქართული კატრენი თავისი რითმული ძალით დაახლოებით უტოლდება ფრანგული ნორმატიული კატრენის რითმულ ძალას. ასეთი უზუსტო შეიძლება გამოდგეს სიზუსტე (ოთხივე რითმის დაცვა-გაძლიერება) და ზუსტად გამოდგება უზუსტობა (ოთხი შედარებით სუსტი რითმის წილ—ორი შედარებით ძლიერი რითმა). აქვე უნდა ითქვას, რომ ორ რითმაზე ხელის აღება მთარგმნელ პოეტს, პრინციპში, ორი დანარჩენი რითმის გამდიდრების მეტ შესაძლებლობას უტოლებს, თარგმნილი ლექსისათვის ნაკლები შინაარსობრივი ზიანის მიყენებით (აქ მუსიკალურია და მოხდენილი რითმა „მელის — ელინს“). და ბოლოს, როგორც ვთქვით, ვაჟას პოეზიას შეჩვეული ქართული სმენისათვის რითმის უკმარობის გრძნობა არ უნდა იბადებოდეს, მით უმეტეს—მოკლე საზომში, სადაც რითმა უფრო მოკლე ბგერითი მონაკვეთების შემდეგ ბრუნდება. ამგვარი მიდგომა გარდა ზემოთქმულისა, თანამედროვე, მეოცე საუკუნისიული მიდგომის კიდევ ერთი წახანგია.

მაშ, რა არის რონსარის თარგმანებში საბოლოოდ მისაღები — რითმის სრული შენარჩუნება, თუ მისი ნაწილობრივი გადმოღება? ამ შეკითხვაზე ერთმნიშვნელოვანი პასუხის გაცემა გულუბრყვილობა იქნებოდა და სურათის გაცალმხრივება, გაღარბება. ცოცხალ პრაქტიკას გადამტერებულ თეორიაზე საცოდავი ხომ არაფერია. ერთი რამ ცხადი ჩანს: მოტანილ „სელექციურ“ გზას ქართული პოეტური სპეციფიკა არ გამოირიცხავს.

მეორეს მხრივ, ვფიქრობ, რონსარი ქართული რითმული დაწოლის ძალასაც აიტანდა, თავისი პოეზიის ბუნებიდან გამომდინარე. ზოგ შემთხვევაში კი საერთოდ მხოლოდ ეს გზა ჩანს შესაძლებელი: ასეთია სონეტის ფორმა. საბოლოო სიტყვა კი, ბუნებრივია, მთარგმნელის პოეტურ ნიჭს ეკუთვნის.

ახალი აქცენტების შემოტანა მაქსიმალური ზომიერებით ხდება ქართულ პოეტურ კონტექსტში. იმ გარდუვალ „წანამატებზე“, რაც ბუნებრივად ერწყმის რონსარის ლექსის არეალს, რა თქმა უნდა, ლაპარაკიც ზედმეტია. ზოგი გადახრა შესამჩნევი ხდება მხოლოდ დედნის დაკვირვებული ამოკითხვით. ასე, მაგალითად, მეორე სტროფი თარგმანში ქვეტექსტურად იმის შეგრძნებას უქმნის მკითხველს, რომ ვასტინის ტყეს გაქრობა ემუქრება ახლო მომავალში, რაც დედანში არ არის:

რომ მომავალი თაობა
ენდოს რონსარის სტრიქონს
და მიხედეს შენი შრიალს
რა სიხარული იყო. ([5], 110)

აქ, შესაძლოა, იმოქმედა მომდევნო ამბებში მთარგმნელის გათვითცნობიერებამ, რამაც გამოხატვა ჰპოვა ლექსში „გასტინის ტყის მჩხეხავების წინააღმდეგ“.

ჭკლავაც ოდნავ უფრო რომანტიულ ელფერს ანიჭებს რონსარის ლექსს ზმნა „დავქროდი“ და სიტყვის გამეორება:

წიგნით შორს ვიქარგებოდი,
სხვაგან დავქროდი, სხვაგან. ([5], 111)

სიტყვის გამეორება ზოგჯერ არის ხოლმე გამოწვეული მთარგმნელის წინაშე აღმოცენებული სიცარიელის შესავსებად. მაგრამ სიტყვის გამეორება საერთოდ ჩვეული სვლა არის სალიტერატურო ქართულისათვის: იგი არ არის საჩოთირო გრძელ, გავრცობილ პროზაულ წინადადებაში, ხოლო სალექსო სტრიქონში ეფექტურ გამოყოფას ასრულებს ხოლმე. იგივე ხდება „თითისტარის“ თარგმანში, სადაც, სხვა მხრივ, ისმის გამოძახილი ერთ დროს პოპულარული სიმღერის რეფრენისა:

რადგან შორს მივალ, ვშორდები მარის, ჩუმსა და
სათნოს. ([7], 111)

ასე ხდება მთარგმნელის ცნობიერებაზე ჯვარედინი გავლენა ლიტერატურული ტრადიციისა და რემინისცენციებისა (აქ — ცოცხალი ცხოვრებიდან, სხვაგან—ხსენებული „ამაოების ბაზრობის“ შემთხვევაში — წიგნური სამყაროდან). ყოველივე ეს საინტერესოა, აგრეთვე, მკითხველის ფსიქოლოგიის საკვლევადა.

საგულისხმოა შემდეგი უნებლიე დამთხვევა ორი ქართველი მთარგმნელის პრაქტიკაში: მსგავსად იმისა თუ როგორ შეკვეცა გ. აბაშიძემ კეისარი მაკედონელის სასარგებლოდ, ასევე გ. გეგეჭკორმა მეხუთე სტროფიდან ამოიღო ქართველი მკითხველისათვის ნაკლებად ნაცნობი მითოლოგიური სახე „სილვენებისა“ და შემოიტოვა მხოლოდ სატირები. ამ ერთი დამთხვევიდან გამომდინარე, ცხადია, არავითარი კანონზომიერების დადგენა არ შეიძლება. მაგრამ იქნებ ამ შტრიხში იგრძნობოდეს, თანამედროვე ადამიანის აღქმით, ერთგვარი გადატირთულობა რონსარის პოეზიისა მითოლოგიური სახეებით და მისი განმუხტვის ქვეცნობიერი სურვილი?

დასკვნით სტროფში რონსარის მიერ ნახსენები „ალის“ გავლენით ქართულ ტექსტში ჩნდება ახალი სახე — „მუზების კოცონისა“, რომელიც, ვფიქრობ, ლექსისა და რონსარის პოეზიის წყობას არ უნდა ეწინააღმდეგებოდეს.

„თითისტარი“

ლექსი „თითისტარი“ ([6], 94, 95) რონსარის შრომითი ლირიკის ერთ მშვენიერ ნიმუშს წარმოადგენს. თავისი განწყობილებით იგი თითქოს მოასწავებს შარდენის ტილოების ლირიზმს. რონსარი თვითონ იყო დაუღალავი მშრომელი და ამიტომ შესანიშნავად იცოდა შრომის ფასი. მაგრამ შრომის ფანატიკოსი იგი არასოდეს ყოფილა. შრომა მისთვის მხოლოდ ერთი მნიშვნელოვანი წახნავი იყო სიცოცხლისა. ჩვენ უკვე ვნახეთ ლექსი „ტოროლას“ მაგალითზე, თუ როგორ უხამებს ერთმანეთს რონსარი შრომის, პოეზიისა და სიყვარულის



თემებს. „თითისტარშიც“ თემათა ტრიო გამოდის: შრომას და სიყვარულს გვერდს უმშვენებს ანტიკუთი მითოლოგია.

პოეტის სატრფო მარი გლახის ქალია. ყოველდღიური მუყაითი შრომა მას კიდევ უფრო ამშვენებს პოეტის თვალში. ნიშანდობლივია მშრომელი გოგონას და მისი ორი დის დაპირისპირება უსაქმურ ღამაზმანებთან. ნიშანდობლივია აგრეთვე შრომის იარაღის, თითისტარის პოეტიზაცია და მისი ლექსის სათაურში გამოტანა. ხოლო ათინას მიერ მისი დალოცვა უმაღლესი დაფასებაა რონსარის თვალში. რონსარის ეთიკისათვის დამახასიათებელია ის, რომ სატრფოს დაშორებული მარი თავს შრომით ინუგეშებს. პოეტიზირებული და ასომთავრულით (გეგონება ადამიანი იყოს) დაწერილი სიტყვა „თითისტარი“ ხდება შუამავალი პოეტსა და სატრფოს შორის.

„თითისტარი“ დაწერილია ალექსანდრიული ლექსით. წყვილად გართმული ტაეპები კვლავაც ერთგულია რონსარის მიერ შემოღებული ქალური და ვაჟური რითმების რეგულარული მონაცვლეობისა. თორმეტმარცვლადი ალექსანდრიული ლექსის შესატყვისად მთარგმნელმა ([7], 111) აქ გამოიყვანა ტეხილად წარმოდგენილი თხუთმეტმარცვლადი: თითოეული ტაეპი დაყოფილია რვა და შვიდმარცვლიან მონაკვეთებად. ამ გარემოებაშიც იგრძნობა მთარგმნელისათვის ჩვეული მიდრეკილება მოდერნიზაციისაკენ. მაგრამ საქმე ისაა, რომ ალექსანდრიულ ლექსს ცეზურა ორ თანაბარ, ექვსმარცვლიან მონაკვეთებადა ჰყოფს და ამრიგად ქმნის სიმეტრიას, ხოლო თარგმანის მეტრი ასიმეტრიულია. ქალური რითმის „მუნჯი e“ — ც რომ გავითვალისწინოთ, იგი მეორე მონაკვეთს ემატება და არა პირველს. ერთად აღებული, ყოველივე ეს უთუოდ არღვევს დედნის მეტრიულ დინებას. წყვილებად განაწილებულ რითმას მთარგმნელი იცავს; ოღონდ — არა კლასიკურად ზუსტ რითმას, არამედ — გათანამედროვებულს: მარი — პარიკს; კართან — დართავს და სხვ.

თითისტარი, როგორც ვთქვით, ლექსის ერთ-ერთ მოქმედ პირად გვევლინება. ეს სიტყვა ფრანგულში მდებარეობითი სქესისაა, ამიტომაც გვაცნობს მას პოეტი პირველსავე ტაეპში როგორც ათინა პალადას მეგობარ (ქალს). მთელი ლექსის მანძილზე პოეტი ხუთჯერ მიმართავს უშუალოდ თითისტარს. იხმობს მას, იმოწმებს და ა. შ. თითისტართან დაკავშირებული ზმნებიც, უფრო ცოცხალ არსებას უხდება, ვიდრე უსულო საგანს. თითისტარი პოეტს „მიჰყავს“ თან, მისი „მობრძანება კეთილია“, „კეთილი თვალით უნდა შეეგებონ“. ქართული ენის ბუნებიდან გამომდინარე და, კერძოდ, ასომთავრულისა და სქესის კატეგორიის უქონლობის გამო, თითისტარის პერსონიფიკაციის მთელი ეს მხარე გარდუვალად უნდა გამჭრალიყო თარგმანში. ამას ემატება კიდევ რონსართან თავისებურად ჩართული პატრიოტული თემა: რონსარი საგანგებოდ ხაზს უსვამს იმას, რომ ეს თითისტარი გაკეთებულია მის მშობლიურ მხარეში, ვანდომუაში (თარგმანში შეცდომით გაიპარა ერთი ზედმეტი ასო: „ვანდომუარი“), „სადაც ხალხს ენანება თუნდაც ერთი უქმად გავლილი დღე“.

მაშ, როგორად გვევლინება ქართული თითისტარი? „შენ ხარ ათინას ერთგული“ (გაქრა პერსონიფიკაცია — „მეგობარი“); სამაგვიროდ, ქართული სიტყვის წყობიდან გამომდინარე, შემოდის დამატებითი გააზრება თითისტარის ხატისა — მისი დაკავშირება თითებთან (როგორც თვითონ სიტყვაა დაკავშირებული): „თითებით მოგეფერება“; „შენ იმის თითებს ბარდები“.

(დედანშია — „ხელებს“ და ეს ბუნებრივია, ვინაიდან „თითს“ ფრანგული სიტყვა არ შეიცავს); „უფაქიზეს თითებს ენდობა ნაზი ქსოვილი“ (დედანში კვლავ „ხელია“: „sa main délicate“); „დაჯდება, დაგაბზრიალებს მისი თითები სწრაფი“ (ეს ადგილი და მთელი პასაჟი ძალზე თავისებურად არის გადაწყვეტილი რონსართან და მის თავისუფალ გადმოქართულებაზე ქვემოთ შევჩერდებით). ამ მაგალითების წყება ნათლად მეტყველებს სიტყვის ხატის მბრძანებლობაზე ენის სულში. ენობრივი ხატის ამგვარი ამოკითხვა, ალბათ, პოეზიას დასაბამიდანვე ახასიათებს, მაგრამ განსაკუთრებით გავრცელდა მეოცე საუკუნის პოეზიაში. ამდენად, ქართულ თარგმანში საქმე გვაქვს „მოდერნიზაციის“ კიდევ ერთ გამოვლინებასთან.

თითისტარი შუამავალია პოეტსა და მის სატრფოს შორის. ლექსი აღებულება რონსარის მეორე სატრფილო კრებულიდან, „მარის სიყვარული“. მარი გლახის ქალი იყო. მისმა სახემ, მისმა ცხოვრებამ ბევრ რამეში განაპირობა რონსარის ამ კრებულის განსაკუთრებით სადა, უბრალო ინტონაციები. აქ, ალბათ, რონსარი აღწევს ყველაზე მეტ სიახლოვეს ფრანგი მშრომელი ხალხის ყოველდღიურ არსებობასთან, მის საზრუნავთან. მარის ცოცხალი ნაკვები კრებულის მრავალ ლექსშია გაბნეული. უხვად მოიპოვება იგი აგრეთვე ლექსში „თითისტარი“. ამით „თითისტარი“ არსებითად განსხვავდება კასანდრასადმი მიძღვნილ, ზემოთ გარჩეული განყენებული ხასიათის სონეტისაგან.

მარი მხიარული ბუნებისაა და შრომასაც ხალისით ეგებება: სიმღერითა და გართობით (ქართულში: „ლილინით“). ამ დახასიათებაში თარგმანის ბადე მაქსიმალურად გამჭვირვალეა და მკითხველს აახლოებს დედანთან. სტრიქონებისა და სახეების გადაადგილების მიუხედავად, თარგმანი ერთგულად მიჰყვება დედნის შინაარსს. შესატყვისობა პოეტურია და არა სიტყვა-სიტყვითი. ფრანგულ ეპითეტს „disposée fille“ არსებითად არ ეწინააღმდეგება ორი ქართული შესატყვისი: „ჩუმი და სათნო“. ზუსტია დანარჩენი დეტალებიც, ერთის გარდა: რონსარის მარისთან შედარებით, ქართველ მკითხველს უფრო ეროტიზირებული მისი ორეული წარუდგება

და არც ის უნდა, რომ ვიღაც თავქარიანთან
დაწვევას. ([7], 111)

ტექსტთან სიახლოვესთან ერთად, გ. გეგეჰკორი აღწევს ამ ლექსში ქართული პოეტური მეტყველების ბუნებრივობას. გზად, რონსარისაგან განსხვავებით, მარის ქალწულობას უსვამს ხაზს ქართველი მთარგმნელი და, ლექსის ბოლოს, შთაგონებულ შესატყვისს პოულობს ეპითეტისათვის „bel fil“: „თვალანთებული მარი“.

მისასაღმებელია, ბევრ დეტალში, თარგმანის მეტი სიახლოვე დედანთან, ვიდრე ისეთ გამოცდილ მთარგმნელთან ვხვდებით, როგორც ლევიკია (ათინა პალადას ხსენება, ლუარისპირა ქალაქებისა — მონტუარის და კუტიურის...). ამასთანავე, რონსარი ისეთი პოეტია, რომლის სრულად გაგებისათვის ზედმეტი არ იქნებოდა მისი ლექსების თარგმანისათვის დართული ყოფილიყო კომენტარები.

ზოგი რამ ბუნდოვანიც გაიპარა თარგმანში. გაუგებარია, რას უნდა ნიშნავდეს „გაუქმებული კარი“. დედანში მარი უბრალოდ კარის წინ ჩამომჯდარა და ართავს.



ქართული

ახლა გავაყოლოთ თვალი, ერთის მხრივ, ქართული პოეტურის სიტყვების წყალობით შემოსულ ნიუანსებს, მეორეს მხრივ კი, — ქართული ენის ბუნებით ნაკარნახევს. სატრფოს მიმართ „სალოცავი ხატი“ ჩვეული სურათია ქართული პოეტური ტექსტისათვის. ასევე, ლექსის ბოლოს, ძვირფასი ძრველის მანიშნებლად გამოდის „ბაჯალო ოქრო“. ენის ბუნებიდან გამოდის „გულთან“ დაკავშირებული ხატოვანი შესიტყვებანი, თქმები: „შენზე გულს გადააყოლებს“, მშვენიერი სურათი: „ზაფხულის მზეს გულზე ატარებს“, რაც საკუთრივ ქართული, განუმეორებელი პოეტურობის დაღს ამჩნევს თარგმანს. თანამედროვე სალაპარაკო ენის ლექსიკასა და ინტონაციებს უმაღლის ჩვენს მიერ გამოყოფილი სიტყვები შემდეგ კონტექსტში:

ითვბით მოგეფერება,
ს უ ლ ს ხ ვ ა გ ო გ ო ა მ ა რ ი,
ნოცლა არა აქვს... ([7], 111)

ცალკე გამოყოფის ღირსია დასკვნითი სტროფი, რომელშიც რონსარის ქმნის პოეტურსა და გაბედულ ნეოლოგიზმებს. რონსარის სვლა, პოეტურა ასპექტით, აქ ენათესავება იმას, რაც ასე ფართოდ გაშალა, პროზის თვისებებიდან გამომდინარე, რაბლემ. თითისტარს ასე ახასიათებს პოეტი:

Aime-laine, aime-fil, aime-estain, maisonnière,
Longue, Palladienne, enflée, chansonnière... ([6], 95)

ამ სტრიქონებს რემი ბელომ გაუკეთა შემდეგი კომენტარი:

„Aime-laine, aime-fil, aime-estain. Ce sont mots nouveaux composés par l'auteur. Estain est une espèce de laine escardée et prête à filer. Maisonnière. Pource que la quenouille ne bouge guère de la maison. Palladienne. On dit que Pallas inventa la quenouille. Chansonnière. Pour ce que les femmes disent des chansons en filant leurs quenouilles“. ([6], 492),

საგულისხმოა, რომ ქართველმა მთარგმნელმა რონსარის ამ სტრიქონთა სიტბო, შინაურულობა სცადა გადმოეცა ნათესაური კავშირების მოშველიებით („დობილო“, „ოჯახი“);

ძაფის და მატყლის დობილო, უნდა წახვიდე სხვაგან,
მომღერალი ხარ ოჯახის და მედიდური ხმა გაქვს. ([7], 112)

თუმცა მცირე რამ არის ოთხი თარგმნილი ლექსი, ქართულ მწერლობაში რონსარის უფრო ფართო შემოსვლისათვის ნიადაგი შემზადებული ჩანს. ქართველი პოეტების მომავალი დაინტერესების საწინდარია, უთუოდ, სიცოცხლის ტრფიალის აღორძინებისეულად ფართო რევისტრი რონსარის პოეზიაში. ალბათ, არც ისტორიული დეაწლი რონსარისა და დიუ ბელეს სკოლისა ფრანგული ენისა და ლიტერატურის წინაშე დასტოვებს გულგრილს ისეთი კულტურის წარმომადგენლებს, რომელსაც ესოდენ ხშირად დასკირვებია საკუთარი თავის გადარჩენისათვის სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლა. მაგრამ ყველაზე უფრო სასურველია რონსარის ღრმა ადამიანური და განუმეორებელი პოეტური ხმის ჩაბმა ქართული პოეზიის წინსვლის ცოცხალ პროცესში. ეს ხმა კი, ჩვენ რომ გვკითხონ, ყველაზე ჩამწვდომად ისმის რონსარის საუკეთესო სონეტებში და, განსაკუთრებით ხშირად, მის პოეტურ ზენიტში შექმნილ „სონეტებში ელენეს“.

ფრანგული ფილოლოგიის კათედრა

ლიტერატურა

1. რონსარი, პიერ დე, „მე შენს მკლავებში რომ მომისწროს სიკვდილმა უცებ“ (თარგ-მანი) წიგნში: აბაშიძე, გრიგოლ, „არა, არ ქრება ჩაუქრობელი“, „ნაკადული“, თბილისი, 1972.
2. Ronsard, Pierre de, *Choix de poésies, Précédé de sa vie et accompagné de notes explicatives*, par A. Noël, professeur au Lycée National de Bordeaux, tome premier, Paris, Librairie de Firmin—Didot et cie, 1883.
3. ფრანგული პოეზია, ფრანგულიდან თარგმნა გივი გეგეჭკორმა, „ნაკადული“, 1968.
4. Lagarde, André; Michard, Laurent, XVI^e siècle, *Les grands auteurs français du programme*, 5^e Edition, Bordas, Paris, 1956.
5. რონსარი, პიერ დე, გასტინის ტყეს, ფრანგულიდან თარგმნა გივი გეგეჭკორმა, ჟურნალი „მნათობი“, 1973, № 12.
6. Ronsard, *Poésies choisies, Recueillies sur un plan nouveau et aunotées par Pierre de Nolhac*, Editions Garnier Frères, Paris (1954).
7. რონსარი, პიერ დე, თითისტარი, ფრანგულიდან თარგმნა გივი გეგეჭკორმა, ჟურნალი „მნათობი“, 1973, № 12.

Г. С. БУАЧИДЗЕ

НЕСКОЛЬКО СТИХОТВОРЕНИЙ РОНСАРА НА ГРУЗИНСКОМ ЯЗЫКЕ

Резюме

Поэзия Пьера де Ронсара поздно проникает в грузинскую литературу. Пока что мы располагаем лишь четырьмя переводами стихотворений Ронсара, опубликованными на протяжении последних лет: это — один из сонетов «Любви к Кассандре», переведенный Григолом Абашидзе и помещенный в его сборнике переводов (Тбилиси, 1972); три стихотворения переведены Гиви Гегечкори: ода «К жаворонку» (напечатана в его антологии «Французская поэзия», Тбилиси, 1968), ода «Гастинскому лесу» и «Веретено», опубликованные в журнале «Мнатоби» (1973, № 12).

В статье выявлены некоторые особенности грузинского прочтения Ронсара, исходя, с одной стороны, из особенностей его поэзии и, с другой — из свойств грузинского языка и грузинской поэтической традиции.

G. BOUATCHIDZÉ

QUELQUES POESIES DE RONSARD EN GEORGIEN

(A l'occasion du 450^{ème} anniversaire de la naissance du poète)

Résumé

La poésie de Pierre de Ronsard ne pénètre que tardivement dans le domaine des lettres géorgiennes. Nous ne disposons, pour l'instant, que de quatre traductions de poésies de Ronsard, parues au cours de ces dernières années; un sonnet des „Amours de Cassandre“, „Si je trépasse



entre tes bras, ma dame...“, traduit par Grigol Abachidzé et figurant dans son recueil de traductions (Tbilissi, 1972); les trois autres poésies sont traduites par Guivi Guéguetchkori: l'ode „A l'alouette“ (dans son anthologie „La Poésie française“, Tbilissi, 1968), l'ode „A la forêt de Gastine“ et „La quenouille“ (des „Amours de Marie“), toutes deux publiées dans la revue „Mnatobi“ (1973, № 12).

L'article dégage quelques traits du „Ronsard géorgien“, partant des données principales de sa poésie d'un côté et de l'esprit de la langue et de la tradition poétique géorgiennes—de l'autre.

ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСТВА АМЕРИКАНСКОЙ ПИСАТЕЛЬНИЦЫ ДОРОТИ ПАРКЕР

З. Г. МЕГРЕЛИШВИЛИ

В развитии передовой гуманистической литературы США, Дороти Паркер (1893—1967), бесспорно, принадлежит почетное место. Однако её творчество недостаточно исследовано, что затрудняет правильное понимание и оценку литературного наследия этой талантливой и интересной поэтессы и новеллистки. Не следует забывать, что в свое время Дороти Паркер «находилась в центре того, что ретроспективно предстает периодом созревания американской духовной жизни;... ее меткие театральные рецензии, ее сборники представляли собой нечто большее, чем простые забавные рассказы; ее стихи и новеллы способствовали развитию национального самосознания и литературного стиля. Все то, что она делала в течение своей жизни, проходило в кругу умственно одаренных, плодотворных и оказывавших на литературу влияние людей» ([1], VIII). Все это свидетельствует о важности изучения её художественного и критического наследия.

Творчество Дороти Паркер привлекает внимание тем, что в нем находят оригинальное осмысление темы американской литературы 20—30-ых годов — девальвация духовных ценностей, раскрытие морального аспекта имущего класса, тема духовного одиночества, судьба «маленького» человека («Оденьте нагих», «Жизненный уровень»). Во многих рассказах писательница раскрывает психологию людей привилегированного общества. Среди них следует выделить новеллы: «Изумительный старик», «Маленький Кэртис» и др.

Среди американских новеллистов первой половины нашего века Дороти Паркер выделяется тем, что она, как правило, совмещает в своих рассказах острую сатиру и тонкий психологизм. Смех для нее является не столько целью, сколько средством раскрытия общественных пороков и противоречий. Ее герои вызывают не только улыбку и безобидный смех, но и наводят читателя на глубокие размышления. Цель сатиры Паркер — стремление вскрыть противоречие между внутренней пустотой и внешней приглядательностью своих героев. В рассказе «Оденьте нагих» писательница показывает сущность филантропических побуждений в жизни американского общества.

Как известно, в американской прозе 30-х годов интенсивное развитие демократического течения — социалистической и пролетарской литературы, обновление критического реализма в ряде случаев обусловило открытое, полемически заостренное проявление авторской позиции. Но в тот же период многие писатели — Фолкнер, Вульф, Хемингуэй и др., в том числе и Дороти Паркер, несмотря на твердость своей гражданской позиции, не всегда выражают свою авторскую позицию в прямой и открытой форме. Так, Дороти Паркер в своих новеллах избегает роли комментатора отображаемых событий и явлений. Зачастую созда-



ется впечатление, что писательница на события смотрит глазами «нейтрального наблюдателя». Ряд ее новелл представляет собой «внутренние монологи» и диалоги героев, в которых полностью отсутствует автор-повествователь. Но даже в тех рассказах, в которых повествование идет от имени автора, Паркер никогда не комментирует явления, никогда не высказывает свои мнения в сколько-нибудь прямой форме. В этом отношении Паркер продолжает традиции не столько Бальзака и Стендаля, сколько Флобера, его «объективной серьезности», сыгравшей важную роль в развитии современного реализма ([2], 432). Паркер всегда выступала против принципа морально-исторических оценок. В этой связи характерно ее мнение о романах Драйзера, в которых она осуждает «авторское стремление к философским рассуждениям», за что иронически назвала Драйзера «моралистом» ([3], 105).

Б. Гилл указывает, что «нейтральность» авторской позиции писательницы напоминает Флобера ([4], XIX). Однако следует уточнить, что, несмотря на кажущуюся беспристрастность, мы всегда чувствуем в ее рассказах авторский принцип отбора, организации художественного материала и его освещения. Нас привлекают не только отобранные факты американской жизни 20—30-х годов, но и их художественно-идейное и моральное осмысление. Активное отношение Паркер к своим героям проявляется прежде всего в том, что она часто прибегает к средствам сатиры, бичующей все бесчеловечное и уродливое. Писательница вводит в свои новеллы такой типаж, заостряет наше внимание на таких деталях и особенностях жизни, так раскрывает психологию своих героев, что все это не требует дополнительных авторских комментариев и оценок. Мы видим героев Паркер в таких ситуациях, в которых происходит саморазоблачение и взаиморазоблачение персонажей, полное обнажение их душ. Не давая прямых оценок, Паркер показывает автоматизм жизни, поступков, слов и желаний героев, что является их определенной характеристикой. Писательница использует различные сатирические приемы срывания «масок», свидетельствующие об ее активном отношении к современной Америке.

Одним из способов выражения авторской тенденции в ее рассказах является нарушение нейтральности авторской фразы ироническими характеристиками и ремарками. С этой же целью она часто прибегает к приему повтора деталей, заостряющих ту или иную черту героя. Такими способами Паркер «подводит» читателя к определенным выводам, заставляя смотреть на американскую действительность глазами писателя-гуманиста. Во всем этом проявляется не только «флоберовская самодисциплина» ([5], 30), но и гражданственность позиции писательницы.

В качестве основного средства для сатирической характеристики своих героев Паркер использует иронию. Этим она отличается от Фитцджеральда, прибегающего в своих произведениях (в частности, в рассказе «Алмаз величиной в отель Ритц») к средствам символики.

Определенную роль в становлении художественного стиля Дороти Паркер сыграло творчество Ларднера. Она называла Ларднера «великим художником» и указывала на «его редкий слух и глаз, на его необыкновенное сострадание к человеку, исключительное умение живо писать, неисчерпаемую изобретательность и замечательную экономность» ([4], 526). Экономность в использовании художественных средств и деталей особенно привлекала Дороти Паркер. Но, вместе с тем, ей чужды свойственные Р. Ларднеру резкие, гротескные описания,

как и страшная фантазмагория, переплетение гротеска и фарса в рассказах Бирса, а также эксцентрическое начало андерсоновских «гротескных» персонажей.

Средства сатирической характеристики Паркер более умеренны. Если в гротескных рассказах Андерсона маленький человек стоит в центре внимания, то в прозе Паркер, он, как правило, несколько отступает на задний план, т. к. писательница все свое внимание акцентирует на тех социальных типах и взаимоотношениях, жертвой которых и является этот «маленький» человек. В этом отношении наиболее выделяются ее рассказы «Оденьте нагих», «Мистер Дюрант» и «Песнь о рубашке».

Хотя ларднеровское стремление к гротеску и чуждо Паркер, она развивает его традиции отображения сатирического начала в будничном быте.

В рассказе «Жизненный уровень» темой наблюдения писательницы является как бы случайно подслушанная беседа двух подруг. В этом, в использовании конкретного проявления обыденной жизни, — характерная особенность ее художественного метода.

Как справедливо отмечает Я. Н. Засурский, американская литература 30-х годов указала не только на экономические пороки, но и проявила новое отношение к американской жизни, к ее новому эстетическому осмыслению ([6], 278).

Как и для Драйзера, Синклера Льюиса, Фитцджеральда и др., богатство для Паркер становится не только экономической категорией, но и объектом морально-этических размышлений. Во многих ее рассказах объектом сатиры являются богатые люди. Писательница уделяет внимание не только экономическому, но и моральному аспекту богатства. Взаимосвязь социальных и этических аспектов «американской трагедии», столь характерная для американской литературы 30-х годов, является пафосом рассказа Паркер.

Идейному пафосу новелл Паркер созвучны ее драматургия и поэзия. В наиболее удачной из ее пьес, написанной в соавторстве с Д'Юссо, «Дамы из того же коридора» затрагивается проблема одиночества, иллюзорности поисков счастья, так ярко изображенная в рассказе «Большая блондинка». Сатирические типы ее новелл — избалованные властью денег черствые люди, обыватели и эгоисты, как бы обретают новую жизнь в этой полной трагикомизма пьесе. Здесь, как и в новеллах, мы видим сочетание сатиры с психологизмом.

В творчестве писательницы социальный аспект не отличается масштабностью, но компенсируется тем, что в ее лирике ясно чувствуется удел человека в условиях современной жизни Америки, та драма духовного отчуждения, которая так характерна для американской литературы того периода.

В ее лирике сочетаются ирония, горечь, утонченные поэтизмы и резкие прозаизмы, отражающие саму жизнь, а также критика условий человеческого существования. В стихах читатель улавливает черты своей собственной жизни, ее невзгоды и радости, гуманистический пафос. Ряд стихов полон горечи и даже пессимизма, но достоинство их в том, что в них осмыслены и зафиксированы важные и нерешенные проблемы многих людей и всего общества.

Важную часть творчества писательницы составляют ее рецензии и эссе, в которых она предстает сторонницей демократического течения критической мысли в литературоведении США. Паркер поддерживала



писателей, которые обличали социальные пороки, подвергались непре-
рывным нападкам реакционной критики. Так, она подняла голос в за-
щиту Эптона Синклера. «Для меня Э. Синклер — один из великих пи-
сателей», — писала она и отмечала, что романы Синклера оказались
плодотворными для американской литературы ([4], 469). В отличие от
ряда критиков того времени, Д. Паркер высоко ценила другого выдаю-
щегося прозаика Синклера Льюиса. Здесь же можно указать, что, в
общем, давая высокую оценку Драйзеру, она считала основным недо-
статком его стиля словообилие и неэкономность в использовании худо-
жественных средств. Симптоматично и заглавие ее рецензии о Драйзе-
ре «Words, Words, Words» ([3], 103).

В своих рецензиях писательница дает точные, лапидарные форму-
лировки. Ее фраза, что для героев Хемингуэя характерно стремление «To
keep grace under pressure» ([1], 130), навсегда осталась в литературо-
ведении.

Знакомство с творчеством Дороти Паркер расширяет наше пред-
ставление об американской литературе 20—30-х годов нашего века.

Тбилисский гос. педагогический институт
иностранных языков им. И. Чавчавадзе

ЛИТЕРАТУРА

1. Keats John. You Might as Well Live, N. Y., 1970.
2. Auerbach Erich. Mimesis. The Representation of Reality in Western litera-
ture. N. Y. 1953.
3. Parker Dorothy. Constant Reader. From the New Yorker 1927-1933. N. Y.,
1970.
4. The Portable Dorothy Parker. With a new introduction by Brendan. Gill. N. Y.,
1973.
5. Hemingway Ernest. Green Hills of Africa., London, 1966.
6. Я. Н. Засурский. Американская литература XX века. Москва, 1966.

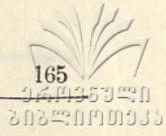
ზ. მეგრელიშვილი

ამერიკელი მწერლის დოროთი პარკერის შემოქმედების თავისებურებანი

რეზიუმე

დოროთი პარკერის ნოველებისა და ნაწილობრივ პოეზიისათვის დამახასია-
თებელია წმინდა ფსიქოლოგიზმისა და ბასრი სატირის შეთანხმება, ავტორისეუ-
ლი ტენდენციის „ობიექტურობა“, როგორც სინამდვილის კრიტიკის თავისებუ-
რი ფორმა.

დოროთი პარკერის რეცენზიებმა და ესეებმა შესამჩნევი როლი ითამაშა
ამერიკული ლიტერატურული კრიტიკის დემოკრატიული ნაკადის განვითარე-
ბაში.



Z. MEGRELISHVILI

PECULIARITIES OF THE WORKS OF THE AMERICAN WRITER
DOROTHY PARKER

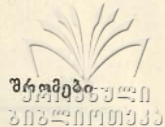
Summary

The study of the works of Dorothy Parker is conducive to the better understanding of the American short story and literary criticism of the nineteen twenties and thirties.

A combination of subtle psychologism and sharp satire is characteristic of her short stories. The ability to keep distance and leave the reader an unbiassed judge gives a very original form to her criticism of reality.

Some of the distinctive characteristics of her short stories could as well be assigned to her lyrical poetry.

Dorothy Parker's essays and book reviews have greatly contributed to the development of the democratic tendency in American literary criticism.



НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ ОБ ОТКРЫТОСТИ И ПРИНЦИПИАЛЬНОЙ НЕЗАВЕРШЕННОСТИ ЭПИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЫ*

(К постановке вопроса)

Р. Г. КАРАЛАШВИЛИ

Эпос и роман, подобно всем другим литературным жанрам, являются собой определенную систему. Понятие системы подразумевает целостность взаимосвязанных элементов, или, основываясь на определении А. Холла и Р. Фейджина, — «система есть множество объектов вместе с отношениями (relationships) между этими объектами и их атрибутами» ([1], 18). Следовательно, и роман, как система, состоит из объектов** и отношений между этими объектами, а также их свойствами. Кроме того, каждая система, в том числе и художественная, подразумевает, что она, с одной стороны, является элементом (объектом) системы более высокого порядка, а с другой стороны — каждый элемент (объект), составляющий данную систему, сам по себе есть система более низкого ряда. Таким образом, если основными элементами эпической структуры считать «фигуру», «пространство» и «действие», то каждый из этих элементов следовало бы рассматривать и как независимую систему, состоящую из элементов более низкого порядка, в свою очередь выступающих в виде системы по отношению к еще более низким элементам и т. д. При таком постепенном нисхождении мы в конце концов дошли бы до слова, также являющегося собой определенную систему, но интересующего нас прежде всего как наименьший и неделимый элемент художественной структуры.

Качественный характер художественной системы в значительной мере определяется способом организации элементов в рамках данной системы и ролью каждого отдельного элемента в совокупности всех компонентов, составляющих систему. К примеру можно было бы сослаться на исследование М. Бахтина о романическом пространстве и времени, убедительно показывающем, что порядок группировки и взаимосвязи совершенно гетерогенных (даже разножанровых) элементов создают некое единство, определяющее тип романа (см. [3], 133—150). Типологическая классификация романа, предложенная В. Кайзером, также основывается на выделении ведущего элемента в системе основных субстанциональных элементов романического мира (см. [2], 351—367).

* В работе речь идет исключительно о структуре крупных эпических форм — эпоса и романа.

** Такими объектами могут быть совершенно различные элементы в зависимости от того, под каким углом мы подойдем к анализу текста. Если основываться на типологической модели В. Кайзера, то такими объектами следует считать «фигуру», «пространство» и «событие» (см. [2], 351—368); по М. Бахтину ими будут являться романическое пространство и время (см. [3], 133—180).



Однако, несмотря на такую подвижность границ и зависимость эпитетной структуры от характера организации входящих в нее элементов, она как система обладает рядом стойких и определяющих ее жанровую сущность инвариантных качеств, которые в любом случае (т. е. при всех возможных комбинациях и формах взаимосвязи элементов) обязательны как для системы в целом, так и для составляющих ее элементов, и которые обуславливают самосохранение системы. Таким важнейшим и субстанциональным качеством эпической структуры мне представляется ее открытость и незавершенность — свойство, являющее собой имманентную закономерность как для системы в целом, так и для каждого ее компонента. Впрочем, эта открытость художественной системы не всегда проявляется, а зависит от угла зрения, под которым рассматривается данная система. Более того, при первом рассмотрении художественная система скорее имеет тенденцию представляться в виде замкнутого единства объединенных в одно целое элементов, и необходимо изменение подхода или, точнее, перемена угла рассмотрения системы, чтобы она проявила свою открытость.

Выделение в художественном произведении отдельных уровней отнюдь не является в литературоведении чем-то новым и неизвестным. О таких уровнях (слоях) идет речь в работах Н. Гартмана [4], Р. Ингардена [5] и некоторых других как зарубежных, так и советских авторов. Однако предложенные модели, рассматривающие художественную структуру в ее многоплановости, в отношении к поставленному нами вопросу совершенно не эффективны, или, говоря проще, не срабатывают. Поэтому представляется целесообразным, с целью изучения особенностей структурной организации эпической системы, ввести в употребление деление на уровни, принятое в общей теории систем (см. [6], 11—17). Думаю, что применительно к художественной системе, поскольку речь идет о системе искусственной, можно было бы ограничиться четырьмя основными иерархическими уровнями:

1. Уровень статической структуры, рассматривающий отдельные компоненты системы и отношения между ними в полной неподвижности, как твердые и застывшие формы. Это уровень основ или анатомии художественной структуры, на котором обычно протекает текстологический и филологический анализ произведения, выделение и характеристика отдельных элементов, их описание и пр.

2. Уровень простой динамической системы с предопределенными и детерминированными отношениями элементов, а также их свойствами. Ибо при всей видимой неподвижности элементов, в них, тем не менее, заложен определенный динамический заряд, определяющий их поведение в данной среде и в свою очередь воздействующий на среду. Подобные детерминированные движения элементов и формы их поведения, которые можно было бы сравнить с поведением элементов в химической реакции, являются имманентными свойствами этих элементов, гарантирующими их устойчивость в совокупности остальных компонентов системы. На этом уровне также происходит изучение форм взаимосвязи и закономерностей структурной организации элементов, а также их свойств, которые в значительной мере определяют характер связи элементов между собой. Таким образом, первые два уровня предложенного иерархического построения можно было бы назвать также и уровнем дескриптивного анализа художественной структуры, которая в обо-

их случаях проявляет себя как строго организованная замкнутая система.

3. Уровень управляемой системы с запрограммированными движениями, на котором художественная система, а следовательно и расположение и характер взаимосвязи элементов внутри системы, должны рассматриваться как следствие интеллектуально-волевых усилий творческого индивида, стремящегося на основании свойств элементов путем их специфической организации добиться желаемого эффекта. На этом уровне художественная структура проявляет себя опять-таки как замкнутая система, однако за этой замкнутостью уже легко угадывается открытость, которую система проявляет на следующем уровне.

4. Уровень открытой системы, или самосохраняющейся (selfmaintaining) структуры. Этот уровень отличается от предыдущих тем, что художественная система рассматривается здесь не как замкнутое в себе построение (не как «мир в себе»), а в ее ориентированности и направленности на воспринимающий субъект, т. е. она есть в данном случае не нечто законченное и **данное**, а **заданное**, претерпевающее окончательную конкретизацию в воображении рецептора. Таким образом, художественная структура является по сути дела открытой системой, которая лишь при соприкосновении с рецептивной средой обретает окончательную и более или менее завершенную форму. Поскольку художественная система при встрече с воображением воспринимающего каждый раз заново обретает свою форму и, так сказать, заново пробуждается к жизни, и поскольку такое «возрождение» есть ее самое существенное свойство, постольку речь о художественном произведении может идти также как о постоянно «возрождающейся», или самосохраняющейся структуре.

Исходя из вышесказанного, мы приходим к заключению, что художественная система в зависимости от уровня ее рассмотрения может себя проявлять как замкнутая или открытая структура. Так что кажущееся противоречие между концепцией имманентности и «из-себя-яности» художественной системы, рассматривающей литературное произведение как подлинное своим собственным внутренним законам замкнутое построение, и теорией открытости, для которой литературное произведение есть прежде всего потенциальная структура, конкретизируемая в воспринимающем сознании, по сути дела, оказывается следствием разности точек зрения в подходе к рассмотрению литературного текста. А, следовательно, и анализ художественного произведения должен протекать путем привлечения обеих установок, дополняющих друг друга, ибо только таким образом оказывается возможным проникновение в природу художественного текста и более или менее полный охват всей специфики его структурной организации. И тем не менее художественная система, а тем более эпическая структура, в конечном счете, есть открытая конструкция, ориентированная на рецептивные возможности воспринимающего, и без учета этой направленности анализ художественного произведения будет не только неполным, но и, в сущности, ложным.

Отмеченная выше открытость художественной системы присуща ей как системе в целом, так и всем отдельным компонентам, составляющим данную систему. Эта открытость есть прежде всего свойство, присущее художественному (и даже нехудожественному) слову, которое никогда ничего не обозначает однозначно, а содержит в себе, говоря словами



В. Гумбольдта, «живой зародыш бесконечных определенностей» ([7], 436). Ибо слово, даже в науке, несмотря на определенную к тому тенденцию, не может освободиться от своей многозначности и открытости, вынуждая тем самым ученых, стремящихся к абсолютной объективности, прибегать в изложении своих мыслей к математическим формулам*, а тем более в литературе, где с самого же начала происходит процесс высвобождения заключенных в слове значений и выявления его полифоничности, слово есть открытый знак, провозглашающий воображение воспринимающего и допускающий огромное число вариантов его семантической конкретизации. Высшим выражением этой открытости художественного слова следует считать символ, который есть не что иное, как максимальное проявление творческой активности языка.

Отмеченная открытость художественного слова может быть прослежена и на более крупных элементах эпической структуры, коими являются «фигура», «пространство» и «действие». Все эти элементы для полного завершения и конкретизации, т. е. для их тематического заполнения в не меньшей мере, чем само слово, нуждаются в сотрудничестве рецептора. Ибо пространство, или, скажем, фигура, в романе не есть нечто окончательно данное, а лишь только заданное в своей потенциальности и нуждающееся в дополнении, довершении и закруглении. Таким образом, эти элементы всегда строятся так, что оставляют место для сотворческой деятельности воспринимающего сознания, или, говоря иначе, они всегда остаются открытыми и незавершенными, и эта незавершенность является принципиальным свойством их структуры. Данное обстоятельство не раз уже было отмечено, прежде всего, исследователями из школы А. Потебни, приходящими в этом отношении подчас к самым радикальным заключениям**, а также многими другими теоретиками литературы (см. [12], [13], [14], [15], [16]). Оно уже давно было замечено и самими писателями***, вынужденными считаться с отмеченными коммуникативными особенностями литературного произведения. Так что нет необходимости дольше задерживаться на этом вопросе. Можно было бы лишь в качестве наглядного примера сослаться на тот факт, что один и тот же литературный образ (персонаж, сцена) при его иллюстрации различными художниками, каждый раз находит совершенно отличные друг от друга воплощения в рисунке — обстоятельство, лишний раз подтверждающее открытость художественного образа, потенциально заключающего в себе бесчисленное множество возможных завершений.

Итак, открытость и незавершенность эпической структуры следует

* Интересно отметить, что зыбкость семантических границ слова отмечают сами ученые. Так, например, Нильс Бор причину многозначности слова видит в привязанности последнего к сознательному субъекту. В одной из своих статей он отмечает, что «необходимая для описания однозначности определений достигается при употреблении математических символов именно благодаря тому, что таким способом избегаются ссылки на сознательный субъект, которым пронизан повседневный язык» ([8], 482).

** См., напр., следующее суждение А. Потебни: «Слушающий может гораздо лучше говорящего понимать то, что скрыто за словом и читатель может лучше самого поэта постичь идею его произведения» ([9], [27]; см. также: [10], [11]).

*** Так, к примеру, Максим Горький уже на первом съезде писателей заявлял, что «писатель должен вполне определенно и ясно видеть лицо того существа, на внимание которого он рассчитывает» ([17], 27).

считать ее наиважнейшим инвариантным качеством, проявляющимся во всех звеньях системы.

Разумеется, мне могут возразить, что открытость, в том смысле, в каком о ней шла речь, не есть специфическая особенность эпической структуры, а характерна для любой художественной системы, рассчитанной, как правило, на последующее восприятие рецептором. Ибо принцип дополнения, как то убедительно показали работы И. Фолькельта и Р. Ингардена (см. [18], 110—136; [5], 114—155), есть наиважнейший фактор не только восприятия литературного текста, в частности, эпического произведения, но и эстетического восприятия вообще. Однако при всей правомерности подобного возражения следует отметить, что свою открытость художественная система проявляет лишь при ее рассмотрении под углом ее направленности на воспринимаателя, т. е. при рассмотрении рецептора, как структурного элемента данной художественной системы. В таком случае открытость лишь тогда можно считать имманентным свойством художественной системы, если будет доказано, что отношение к рецептору является конститутивным фактором, определяющим в значительной мере структурную организацию всей системы. Подобное же, ориентированное на воспринимаателя, построение обнаруживает лишь эпическая структура, которая в сущности является диалогичной структурой, в отличие хотя бы от структуры лирической, обладающей минимумом коммуникативности и монологичной в самой своей сути. В этом смысле нельзя не согласиться с замечанием Г. Гессе, отмечающем, что «лирика пишется для себя, без какой-либо мысли о читателе, в то время как роман и пр. можно написать лишь в том случае, если хотя бы в некоторой степени представить себе круги, к которым обращаешься, и таким образом уяснить себе, какими средствами можно на них воздействовать» ([19], 87). Притом, данная особенность эпической структуры характерна не только для романа, но присуща внутренней природе всего эпического жанра и проявляется уже на самой заре его становления. (Прекрасным тому доказательством являются хотя бы недосказанность и умалчивание у Гомера, основывающиеся на предположении информированности воспринимающей аудитории о тех или иных опущенных событиях, фактах, характеристиках и пр.; [20])*.

Однако, если мы даже оставим в стороне уровень открытой системы, то примечательно уже то, что эпическая структура уже на первых уровнях, т. е. на уровне дескриптивного анализа, проявляет свою открытость и незавершенность. Начнем с того, что в отличие от лирической структуры, семантическим ядром которой является момент постижения героем того или иного **отдельного** явления или события, вызвавшего в нем определенное душевное переживание, в отличие от структу-

* Разумеется, отмеченную особенность эпической структуры можно наблюдать и в лирическом произведении, которое может быть также открытым и ориентированным на читателя, однако подобную организацию элементов в лирике, в большинстве случаев, следует отнести к эпическому элементу, который в той или иной степени может (а в некоторой мере и должен) присутствовать в лирическом произведении. Не иначе обстоит дело и с драмой, в особенности с её современной разновидностью, представленной прежде всего драматургией Б. Брехта. Однако и в данном случае направленность на рецептора достигается именно за счет эпического элемента, создающего дистанцию между зрителем и сценой. Это обстоятельство, как известно, не ускользнуло от Брехта, назвавшего свою драматическую концепцию «теорией эпического театра».



ры драматической, стремящейся, говоря словами Гёте, к представлению «ограниченных личностью страданий» ([21], 210) и посредством трёх единств на протяжении целых столетий отмежёвывавшей частное драматическое событие от остального мира, а также в отличие от малых эпических форм, прежде всего — новеллы, ограничивающейся, как правило, отдельным случаем, частным фактом и интересным эпизодом, в эпосе и романе представлен тотальный мир, и бытие человека дано в них во всей полноте (тотальности). А поскольку такой мир и такое бытие безграничны и не имеют пределов, поскольку они открыты во все стороны и находятся в процессе постоянного становления и видоизменения, то и художественная структура, несущая на себе такую семантическую нагрузку, должна быть открытой и неограниченной (вспомним, что еще Фр. Шлегель характеризовал роман, как «неограниченную целостность и ограниченную бесцелостность» — [22], 38). И не имеет значения, будет ли это античный эпос, вскрывающий тотальный мир через внешнюю событийность, или же эта тотальность бытия будет преломлена в личности рассказчика, являющегося конститутивным элементом романа нового времени*, в обоих случаях эпическая структура должна будет проявить свою открытость как в целом, так и в отдельных ее компонентах.

Эта открытость эпической структуры сказывается прежде всего в сюжетно-композиционной организации элементов внутри системы. Интересно отметить, что еще Гегель, последовательный сторонник единства и закругленности эпической формы, вынужден был признать определенную открытость архитектоники и сюжетного построения эпоса, которая дает возможность «продолжить его назад и вперед и помимо этого всегда открыта для всевозможных вставок» ([26], 448). В романе же нового времени эта открытость приняла еще более откровенный и ярко выраженный характер. И вполне закономерно, ибо романической стихией, как это показали работы М. Бахтина и К. Гамбургер (см. [27], [28], [29]), является настоящее в его незавершенности, а следовательно и романическая структура, впитывающая в себя и реализующая содержание как определенную форму, должна быть открытой и незавершенной. Исходя из этого положения, теоретики эпических жанров преимущественное внимание уделяли концовке и в ее открытости видели наиболее специфическую отличительную черту романического жанра. Здесь достаточно вспомнить хотя бы упомянутую работу М. Бахтина, а также исследование В. Кожина о происхождении романа [30]**. Однако интересно отметить и тот факт, что в поле зрения ученых до сих пор в основном попадал лишь конец романа, его завершение, и причиной тому, по-видимому, служило предположение об открытости и незавершенности романического мира по отношению к будущему. И действительно, ведь еще Жан Поль, отмечая необходимость такого представления настоящего в романе, в котором бы ощущались «зачатки и почки будущего» ([31], 245), в сущности выступал с заявлением открытости событийно-

* О роли рассказчика в современной прозе смотри: [23], [24], [25].

** В вышеуказанном смысле примечательно следующее заключение В. Кожина: «В глубоком смысле роман вообще не имеет конца, завершения — и в этом ясно выражается внутренняя сущность «жанра»; и далее: «Можно сказать, что роман в определенном смысле всегда является незаконченным, разомкнутым, а не закругленным жанром. И это есть не только свойство содержания, но и свойство самой формы, впитавшей, претворившей в себя содержание» ([30], 333).

го плана романа именно по отношению к будущему. То же самое можно сказать о предвосхищающих будущее развитие действия мотивах, которые особо выделяет Гёте в своей статье «О драматической и эпической поэзии» ([21] 210). Однако, при этом романическая структура открыта также и в противоположную сторону, т. е. к прошедшему. Об этом свидетельствуют хотя бы многократные советы прошлых теоретиков романа начинать повествование не с начала (не *ab ovo*), как то сделал бы, скажем, историк, а с середины (*in medias res*)*. (Впрочем, в этом смысле показательны уже построение гомеровского эпоса, начинающего сказ не с начала троянской войны, или приключения Одиссея, а лишь в процессе повествования, втягивающего предыдущие события в разворачивающееся действие, которое в каждой точке обнаруживает свою открытость, как по отношению к прошлому, так и к будущему). Однако открытость эпической структуры подразумевает, естественно, не только сюжетную открытость, но и открытость несколько иного характера, а именно — незамкнутость искусственной структуры (т. е. «мира в себе») по отношению к действительности, накладывающей свой отпечаток, прежде всего, на романическое начало. Я имею в виду всякого рода предисловия, введения и посвящения, которым снабжены романы Рабле, Сервантеса, Стерна, Фильдинга, Теккерея и пр., а также всевозможные предварительные замечания и комментарии фиктивных издателей «чужих» рукописей — прием столь излюбленный у романтиков — т. е. все те формы, которые являются связующим звеном и переходной ступенью между реальным и вымышленным миром и которые свидетельствуют об определенной открытости фикциональной действительности по отношению к действительности реальной. Эти формы в современном романе значительно модифицировались и нашли несколько иные решения. Так, например, «Человек без свойств» Р. Музиля начинается главой типа репортажа, средней формой между документальной и поэтической прозой, основной функцией которой является введение читателя из реального мира в фикциональный мир романтической действительности**. Приблизительно аналогичную функцию выполняют авторские размышления о первом предложении в «Мельнице Левина» И. Бобровского. Можно было бы привести еще ряд аналогичных примеров.

Однако отмеченная мною открытость, разумеется, характеризует не только начало и конец произведения, но присуща всей эпической структуре в целом. Впрочем, не будет излишним заметить и то обстоятельство, что с особой отчетливостью она проявляется прежде всего в том элементе художественной системы, через который происходит «вскрытие» тотальности бытия и который является ведущим среди остальных компонентов, в то время как эти последние могут в той или иной мере оставаться замкнутыми. Так, например, открытость фигуры прежде всего сказывается на главных героях воспитательных романов, причем остальные персонажи этих же романов в отдельных случаях могут на протяжении всего действия сохранять свою замкнутость и неизменяемость. И это вполне закономерно, ибо в воспитательном романе постижение тотальности бытия происходит через главного героя, через показ его постепенной созревания и совершенствования путем постоянного

* См.: [32], 307; [33], 60; [34], 528.

** Это наблюдение принадлежит Д. Давлианидзе, работающему в данное время над проблемой романического начала у Р. Музиля.



взаимодействия внутреннего мира персонажа с окружающей действительностью. Причем совершенство, к которому стремиться герой, есть не что иное, как отражение целостности и гармонии бытия в душе героя, которая и для читателя является как бы призмой, в которой преломляется тотальность мира. Отмеченная целенаправленность фигуры предполагает в свою очередь открытость героя по отношению к миру и будущим событиям, которые принимают непосредственное участие в его внутреннем формировании. Или говоря иначе, определяющим качеством ведущей фигуры воспитательного романа является ее гибкость, эластичность, податливость, восприимчивость к внешним влияниям (как положительным, так и отрицательным, в силу отталкивания провоцирующим в герое становление нравственных, эстетических и прочих устоев) и, наконец, ее принципиальная незавершенность и открытость. Именно такими тотально открытыми фигурами являются Парцифаль, Дон Кихот, Адольф, Давид Коперфильд, Том Джонс, Вертер, Вильгельм Мейстер, Мадам Бовари, Жан Кристоф и многие другие персонажи европейского романа. А что касается фигур второго ряда, т. е. второстепенных персонажей, то они в частых случаях призваны лишь оттенить специфику ведущей фигуры, заключающуюся в ее открытости, и представлены застывшими, консервативными персонажами, не способными к обновлению и видоизменению. Очень часто эти фигуры представляют собой определенный законченный общественно-социальный или психологический тип, не обладающий индивидуальностью, а являющийся собой как бы персонификацию определенных понятий, устоев, принципов и пр. Таков, к примеру, Гаван, воплощение определенных сословно-рыцарских норм поведения, персонаж окончательно заверченный и замкнутый в своей приверженности к раз и навсегда сложившимся куртуазным формам существования, которому, в силу его замкнутости и душевной константности, естественно, не могло быть суждено, стать королем Грааля. Таковы, если обратиться к современному роману, Нафта, Сеттембрини и почти все остальные персонажи «Волшебной горы» Т. Манна, в то время, как центральная фигура романа открыта и находится в процессе постоянного становления. (Однако и в данном случае завершенность персонажей несет определенную функциональную нагрузку, которая эффективна именно в силу контраста с обычной открытостью эпической структуры и демонстрирует замкнутость и герметичность санаторного мира, а также его представителей, по отношению к остальной действительности).

В событийном романе, самыми ранними формами которого следует считать позднегреческий роман, постижение тотальности бытия происходит через внешнее действие, которое здесь обычно принимает вид многочисленных приключений, укладывающихся в рамку абсолютного романного времени. (Рамку обычно образует внешне-биографическое время, представленное моментом расставания в начале и последующей встречи героев в конце произведения). И это время, или, употребляя формулировку М. Бахтина, это «вневременное зияние между двумя моментами биографического времени» ([3], 138), несмотря на внешне-сюжетную замкнутость, внутренне открыто и допускает бесконечное увеличение числа эпизодов, чем, впрочем, не преминули воспользоваться поздние авторы событийного романа, создавшие сочинения с нескончаемыми приключениями влюбленных героев. Таким образом, замкнутость событийного романа является чисто условной, поскольку рамки

могут бесконечно раздвигаться или сдвигаться в зависимости от количества эпизодов внутри авантюрного романного времени.

Приблизительно также обстоит дело в пространственном романе, конститутивным моментом которого является познание героем различных сфер бытия. Первичной формой такого романа следует считать «роман пикаро», принятый у нас называть плутовским романом, в котором акцент падает не на героя и его внутреннее становление, а на познание героем, или скажем — встречу героя с тотальностью мира, который и в данном случае обнаруживает полную открытость. Притом следует отметить, что пространственный роман так же стремится к внешней закругленности, как и роман событийный. Обычно эта тенденция пространственного романа находит свое выражение в столь часто используемом мотиве отшельничества героя, которое как бы ставит точку процессу познания отдельных сторон жизни. Однако этот мотив, так же, как и окончательное соединение влюбленных в позднегреческом романе, носит чисто внешний и условный характер и может быть при желании легко устраним, как то случилось с «Симплисиссимусом» Гриммельсгаузена, продолженным автором после заключительной пятой книги в дополнительной шестой. Кроме того, открытость пространственного плана эпической структуры в чисто локально-географическом смысле сказывается в явной тенденции романического жанра к неопределенности места действия описанных событий. Так еще в позднегреческом, а затем в рыцарском романе, мы не встречаем почти никаких указаний на конкретное место действия. В современном же романе эта тенденция проявляется в нежелании авторов точно очерчивать и конкретизировать пространственный план своих произведений. Так, например, действие романа Виланда происходит в Абдере, напоминающем больше Шильду немецких народных книг, чем античный город; у У. Фолкнера события разворачиваются в вымышленном округе Йокнапатофа; у Г. Гессе — в Кастилии или просто в каком-то средневропейском городе; Адриан Леверкюн родом из несуществующего Кайзерсасерна и т. д. Каждая из этих местностей есть место-символ, собирательный образ, характеризующийся той открытостью, которая есть необходимое качество всей эпической структуры. Таким образом, открытость каждый раз тем или иным образом проникает в семантическую структуру произведения и определяет ее незавершенность.

Подведем краткий итог вышесказанному.

Эпос и роман, рассматриваемые как художественная система, являются собой определенную целостность взаимосвязанных элементов. Характер организации элементов внутри данной системы образует эпическую структуру, специфическим инвариантным качеством которой является ее открытость и принципиальная незавершенность. Открытость эпической структуры проявляется на всех уровнях рассмотрения системы, в то время как остальные художественные структуры проявляют ее лишь на уровне самосохраняющейся системы, т. е. при рассмотрении художественной системы под углом её направленности к рецептору. Однако уже и на этом уровне открытость эпической структуры существенно отличается от открытости остальных литературных жанров, поскольку отношение к рецептору, в отличие от остальных структур, здесь есть конститутивный фактор, определяющий структурную организацию всей системы. Кроме того, открытость эпической структуры проявляется и на тех уровнях, на которых остальные литературные жанры, а также малые эпические формы, выступают замк-



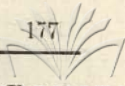
нутыми. Эта открытость эпической структуры определяется лежащей в ее основе основополагающей интенцией эпоса и романа, которая заключается в представлении тотального мира и бытия человека в нем. Причем открытость — имманентное качество всей эпической структуры — наиболее ярко проявляется в конститутивно ведущем элементе системы, через который происходит вскрытие тотальности бытия. Таковыми могут быть фигура (роман фигур), событие (событийный роман) и пространство (пространственный роман). Несмотря на то, что почти все вышевысказанные суждения подкреплялись в основном примерами романной литературы, положение об открытости эпической структуры вполне применимо и по отношению к эпосу. Для этого следует лишь на место событийного романа поставить событийный эпос (напр., «Илиаду»), на место пространственного романа — пространственный эпос («Божественная комедия») и т. д., и рассмотреть их под указанным выше углом зрения, вследствие чего открытость соответственного конститутивного элемента, а также и эпической структуры в целом станет очевидной.

Таковы некоторые итоги поисков наиболее существенного отличительного качества эпической структуры, конституирующего ее в определенную художественную форму.

Кафедра немецкой филологии

ЛИТЕРАТУРА

1. A. D. Hall and R. E. Fagen. Definition of System. In: General Systems. Vol. I, 1956.
2. W. Kayser. Das sprachliche Kunstwerk. Bern, 1951.
3. М. Бахтин, Время и пространство в романе. Вопросы литературы, № 2; 1974.
4. N. Hartmann, Ästhetik. Berlin, 1953.
5. Р. Ингарден. Исследования по эстетике. Москва, 1962.
6. K. Boulding, General Systems Theory—the Skeleton of Science. In: General Systems. Vol. I. 1956.
7. v. Humboldt. Werke in fünf Bänden. Bd. III, Darmstadt, 1963.
8. Н. Бор. Избранные научные труды, т. II. Москва, 1971.
9. А. Потебня. Из записок теории о словесности. Харьков, 1905.
10. Д. Н. Овсянко-Куликовский. Теория поэзии и прозы. Москва, 1909.
11. В. Хациев. Основы поэтики А. А. Потебни. Вопросы теории и психологии творчества, т. II, вып. 2, СПб., 1910.
12. В. Асмус. Чтение как труд и творчество. Вопросы литературы, № 2, 1961.
13. П. М. Якобсон. Психология художественного восприятия. Москва, 1964.
14. М. Нечкина. Функция художественного образа в историческом процессе. Содружество наук и тайны творчества. Под редакцией Б. С. Мейлаха. Москва, 1968.
15. В. В. Молчанов. Авторский замысел в читательское восприятие. Известия АН СССР, Серия лит-ры и языка, т. XXIX, вып. 3, 1970.
16. Gesellschaft-Literatur-Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht. Von Manfred Naumann, Dieter Schlenstedt und Karlheinz Bark, Dieter Kliche, Rosemarie Lenzer. Berlin und Weimar, 1973.
17. М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 25, Москва, 1953.
18. J. Volkelt. System der Ästhetik. Bd. I, Berlin, 1927.
19. H. Hesse, Gesammelte Briefe. Erster Band. 1895—1921. Frankfurt am Main, 1973.



20. S. Besslich, Schweigen-Verschweigen-Übergehen. Die Darstellung des Unausgesprochenen in der Odyssee. Heidelberg, 1966.
21. Goethes sämtliche Werke in vierzig Bänden. Bd. 32., Stuttgart und Tübingen, 1857.
22. F. Schlegel, Literary Notebooks 1797—1801. Ed. by H. Eichner. London, 1957.
23. W. Kayser. Das Problem des Erzählers im Roman. In: The German Quarterly. Vol. 29, 1956.
24. W. Kayser, Entstehung und Krise des modernen Romans. Stuttgart, 1955.
25. W. Kayser. Wer erzählt den Roman. In: W. Kayser, Die Vortragsreise. Studien zur Literatur. Bern, 1958.
26. G. W. F. Hegel. Ästhetik. Bd. II. Berlin und Weimar, 1965.
27. М. Бахтин. Эпос и роман. Вопросы литературы, № 1, 1970.
28. K. Hamburger. Das epische Präteritum. In: DVJS. Bd. 27, 1953.
29. K. Hamburger. Die Logik der Dichtung. Stuttgart, 1957.
30. В. Кожин. Происхождение романа. Москва, 1963.
31. Jean Pauls sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. von der Preussischen Akademie der Wissenschaften. Abt. I, Bd. II. Weimar, 1935.
32. S. V. Birken. Teutsche Rede- Bind- und Dicht-Kunst oder kurze Anweisung zur Teutschen Poesie... Nürnberg, 1679.
33. G. Heidegger. Mythoskopie romantica: oder Discours von den so benannten Romans. Zürich, 1698.
34. J. Ch. Gottsched. Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen. Teil 2, I. Abschnitt. Leipzig, 1751.

რ. კარალაშვილი

რამდენიმე შენიშვნა ეპიკური სტრუქტურის განხილვისა და პრინციპული დაუსრულებლობის შესახებ

რ ე ზ ი მ ე

ეპოსი და რომანი, თუ მათ განვიხილავთ როგორც მხატვრულ სისტემას. წარმოადგენენ ურთიერთდაკავშირებულ ელემენტთა გარკვეულ მთლიანობას. მოცემული სისტემის ფარგლებში ელემენტთა დაჯგუფების ხასიათი განაპირობებს ეპიკური სტრუქტურის თავისებურებას, რომლის სპეციფიკურ ინვარიანტულ თვისებასაც მისი განხილობა და პრინციპული დაუსრულებლობა წარმოადგენს.

ავტორი ძირითადად ეყრდნობა მაგალითებს მხატვრული პროზიდან (რომანიდან), თუმცა, მისი აზრით, დებულება ეპიკური სტრუქტურის განხილობის შესახებ მიუდგება ეპოსსაც.

R. KARALASCHWILI

EINIGE BEMERKUNGEN ZUR OFFENHEIT UND PRINZIPIELLEN UNABGESCHLOSSENHEIT DER EPISCHEN STRUKTUR

Zusammenfassung

Als System eines bestimmten künstlerischen Ausdrucks stellen Epos und Roman eine Ganzheit von zusammenhängenden Elementen vor. Der



Charakter der Organisation aller Elemente im Rahmen des gegebenen Systems bestimmt die epische Struktur, deren spezifisches konstantes Merkmal in der Offenheit und der prinzipiellen Unabgeschlossenheit besteht. Die Offenheit der epischen Struktur zeigt sich auf allen Ebenen der Systembetrachtung, während andere analoge Ausdrucksstrukturen (die lyrische, die dramatische und die der kleinen epischen Formen) diese Offenheit nur auf der Ebene der Selbsterhaltung (self-maintaining) von Systemen bezeugen, d. h. bei der Betrachtung der künstlerischen Ausdrucksform unter dem Gesichtspunkt ihrer Bezogenheit auf den Receptor. Jedoch schon auf dieser Ebene ist die Offenheit der epischen Struktur von der Offenheit anderer literarischen Strukturen unterschieden, sofern das Verhältnis zum Empfänger, im Unterschied von den anderen Strukturen, hier ein konstituierender Faktor ist und die Struktur des ganzen Systems bestimmt. Außerdem wird die Offenheit der epischen Struktur auch auf jenen Ebenen sichtbar, wo die kleinen epischen Formen, aber auch lyrische und dramatische Aussageweisen sich als geschlossene präsentieren. Diese Offenheit der epischen Struktur wird bedingt durch die Intentionalität des Epos und des Romans, welche auf das Sein des Menschen in seiner Totalität abzielt; wobei die Offenheit, welche gewöhnlich für die ganze epische Struktur bezeichnend ist, sich besonders klar in dem tragenden Element des ganzen Systems zum Vorschein kommt, nämlich – in dem Element, das die totale Welt erschließt. Als solche Elemente können Figur (Figurenroman, Figurenepos), Raum (Raumroman, Raumepos) und Begebenheit (Begebenheitsroman, Begebenheitsepos) bezeichnet werden.

Einzelne Aspekte der Untersuchung werden durch Beispiele aus der europäischen Epos- und Romanliteratur belegt.

პუბლიკაცია. ПУБЛИКАЦИЯ. PUBLICATIONS

დავით აღმაშენებლის „გალობანი სინანულისანი“

(ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა, წინასიტყვაობა და შენიშვნები
დაურთო ლაურა გრიგოლაშვილმა)

დავით აღმაშენებლის „გალობანი სინანულისანი“ ქართული სულიერი კულტურის ერთი უაღრესად საინტერესო ძეგლია. იგი თავისი ღრმა შინაარსითა და მაღალმხატვრული ფორმით შუა საუკუნეების ქართული სინამდვილის იდეოლოგიურსა და ესთეტიკურ მრწამსს გამოხატავს. ნაწარმოების ღერძია სასულიერო ლირიკაში კარგად ცნობილი მოტივი სინანულისა, მასში ადამიანის დაცემის ბიბლიური ისტორიის ფონზე დახასიათებულია დავითის პიროვნული ცოდვები, მაგრამ ავტორის ინდივიდუალური განცდა ამოღებულია ზოგადსაკაცობრიო ტიპილამდე და მეფის ღაღადი თავის ცოდვილ ბუნებასა და შინაგან კათარზისზე საზოგადოებრივ რეზონანსს იღებს. ამიტომაც, რომ დავითის „გალობანი“ ეფრემ სირიელის, იოსებ და თეოდორე სტუდიელების, ანდრია კრიტიელის, იოანე დამასკელის, გრიგოლ ნარეკაცისა თუ სხვათა მიერ ამ თემაზე შექმნილ საგალობლებთან ერთად დღესაც მაღალი პოეზიის ნიმუშად გვევლინება.

„გალობანი სინანულისანი“ რამდენჯერმე გამოქვეყნდა, მათგან კ. კეკელიძისა (ძველი ქართული ლიტერატურის ქრესტომათია, შედგენილი სოლ. ყუბანეიშვილის მიერ, თბ., 1946, 1, გვ. 373 — 376) და პ. ინგოროყვასიანი (გიორგი მერჩულე, თბ., 1954, გვ. 600 — 606) გამოცემები მეცნიერულ-კრიტიკული ხასიათისაა. მაგრამ ტექსტი მაინც საჭიროებს ხელახალ გამოცემას, სხვა მიზეზებთან ერთად იმიტომაც, რომ ამ გამოცემებში მხოლოდ სამიოდე ხელნაწერია გათვალისწინებული.

ჩვენი გამოცემისათვის გამოვიყენეთ დღესდღეობით მოძიებული თერთმეტი ხელნაწერი ძეგლისა. ესენია: *A: A—85* (XIII ს.), *B: A—290* (XIII ს.), *C: K—22* (XIII ს.), *D: A—518* (XVIII ს.), *E: A—1290* (1744—1798 წწ.), *F: S—182* (XVIII ს.); *g: S—149* (1754 წ.), *H: K—94* (XVIII ს.), *K: S—1462* (1811 წ.), *L: S—303* (1826—1828 წწ.), *M: H—28* (XIX ს.). ძირითად ნუსხად *B* ხელნაწერი ავირჩიეთ, რადგან სწორი ფორმებისა და უკეთესი წაკითხვების ჩვენებით, როგორც ამას ადრე თ. ჟორდანიაც აღნიშნავდა (Ф. Жордания. Описание рукописей..., Тиф. 1901, 1, გვ. 290), მაინც ეს ხელნაწერი გამოირჩევა მისი ნაკლებობა *A C* ნუსხებით შევავსეთ. ყოველგვარი სხვაობა დანარჩენი ხელნაწერებისა უკლებლივ წარმოვადგინეთ ტექსტის ბოლოს ვარიანტებში. იქვე ვუჩვენეთ გ. ხელიძის (მას ეკუთვნის ძეგლის პირველი



პუბლიკაცია, იხ. ჟურნალი „საქართველოს სასულიერო მახარობელი“ (1965, VIII, გვ. 1—12), კ. კეკელიძისა და პ. ინგოროყვას გამოცემათა სხვაობანი, დათქმით: ხ — გ. ხელიძის გამოცემა, კ — კ. კეკელიძის გამოცემა, ი — პ. ინგოროყვას გამოცემა.

ტექსტში გამოვეყავით ცალკეული გალობები ძლისპირთა დასაწყისი სიტყვების წამძღვარებით; *ABCDEFGHIKL* ხელნაწერებში თითოეულ გალობას თავისი სახელწოდება აწერია, მაგალითად, უგალობდითსა, განძლიერდითსა და ა. შ. *E* და *M* ხელნაწერებში გალობებს სახელწოდებები კი არ ახლავს, არამედ დანომრილია ისინი ძველი ქართული სათვალავით: *С, Л, В* და ა. შ. ჩვენს მიერ დადგენილ ტექსტში ორივე აღნიშვნა დატოვეთ, ოღონდ ნომრები რომაული ციფრებით წარმოვადგინეთ. სათვალავი შემოვიტანეთ იმ მოსაზრებით, რომ ვარიანტებისა და შენიშვნების მითითება გავვადვილებოდა. ამავე მიზნით, ხელნაწერთაგან განსხვავებით, დაენომრეთ, აგრეთვე, დასდებლებიც.

ტექსტს ვარიანტები და შენიშვნები დაეურთეთ ცალკეულ გალობათა და დასდებელთა მიხედვით სათანადო ნუმერაციის აღნიშვნით: 1, 1; 1, 2; 1, 3 და ა. შ. თუ სიტყვა დასდებელში ორჯერ ან მეტჯერაა ნახმარი, ვარიანტების მითითებისას მას ფრჩხილებში ვუწერთ არაბულ ციფრს იმის აღსანიშნავად, თუ მერამდენა იგი. ლიტურგიკულ ჩასართავეებს კი ვუწერთ ნულს (0) და ნომერს იმ დასდებლისა, რომლის წინაც არის იგი მოთავსებული. მაგ. „1 04 აწღა“ — ნიშნავს, რომ „აწღა“ წერია 1 გალობის მეოთხე დასდებლის წინ. რაც შეეხება ხმას, *ხ* (VII), — მხოლოდ *E* ხელნაწერშია მითითებული და გამოცემაში ის გამოვიყენეთ.

ტექსტში წარმოვადგინეთ რიტმული პუნქტუაციაც. შევეცადეთ დაგვეძებნა და შესაბამისად მიგვეთითებინა ჩვენი ძეგლის წყაროები ძველი და ახალი აღთქმის წიგნებიდან. ასეთი მითითებანი დავითის „გალობათა“ არცერთ წინა გამოცემას არ ჰქონდა.

საგალობელს ამჯერად დაეურთეთ მხოლოდ აუცილებელი ხასიათის განმარტებანი, რაც, ვფიქრობთ, მკითხველს უნდა დაეხმაროს ძეგლის რთული თეოლოგიურ-ფილოსოფიური შინაარსის გაგებაში.

[245 v] გალობანი სინანულიანი თქმულნი ღვინთ მუჟისანი

ჟამა VII

უბალობდითსა (გალობა I)

ძლისპირი: წამისყოფითა

1. რომლისაცა წინაშე¹ ქედ-დადრეკილ არს ყოველი², მუკლი ყოველი მოდრკების და ენაჲ ყოველი² შენსა² ჳმობს აღსარებასა¹, მეცა, სიტყუაო², აღმსარებელსა მომხედნ.

2. ხატსა თვისსა მამსგავსე² და საკრველად გრძნობადისა² და გონიერისა მყოფობისად დამაწესე², შენებრ² არსთა სიტყუებისა² ჩემ შორისცა შეკრებითა², ხოლო მე უმაღლო გექმენ.

1 შდრ. ესაია 45, 23; რომ. 14, 11; ფილიპ. 2, 10 — 11.

2 შექმნ. 1, 27

3. ბუნებითი რაე ძალნი არა სჯულთაებრ ვიჯუმიენ¹, მსგავსებისგან და ვაკლდი და დავჰბადე ბოროტი², ხოლო ხილულთა-მიერსა გემოვნებასა ვრცელად განუხუენ გრძნობანი.

4. ქალწულო, ბრალეულთა თავსმდებო, რომელმან სიტყუაჲ განაზრქე ჯორცითა და კარვითა მიწისაჲთა, სიზრქე უსასოებისაჲ განმძარცუე, რაჲთა მონანული შეგიგრდე შენ.

ბანძლიერდითსა (გალობა III)

ძლისპირი: ღმერთო, მაცხოვარო

1. ბუნებითსა რაე პორფირსა თვთმფლობელობასა თანა მეფობისაცა შარავანდნი მარწმუნენ, ხოლო მე ვნებათა ბილწთა მონად მივჰყიდე თავი, რამეთუ „რომლისაგანცა ვინ ძლეულ არნ, მისდაცა დამონებულ არნ“¹.

2. კაენის მკლველებრი ცნობაჲ², სეითის ძეთა ლირწებაჲ³, გმირთა სილოდით მავალობაჲ⁴, ხუთ-ქალაქელთა შევინებისა მწვრე⁵, — უფროჲს ვამრავალწილე, ვითარცა რაე აღმართ მსროლომან მდინარემან უკეთურებისამან.

3. მეგვბტური გულმძიმობაჲ⁶, ქანანელთა ჩუეულებანი⁷, მსხუერპლვაჲ ნაგებთაჲ, ზმნაჲ და სახრვაჲ, კოწოლი თმათაჲ და სხუანი, რომელთაჲ შენ ჰბ (246) რძანე არა მსგავსებაჲ, უწარმდებესად მოვივენ თვთ მათ პირმშოთა სახეთასაცა.

4. ამითჲს იყო ქალწული და ჯორც-ქმნაჲ სიტყუსაჲ, რაჲთა დედობრივთა ოხათა მიერ ცხოვნდენ ცოდვილნი, რომელთა პირველი, საშუალი და დასასრული მე ვარ, ვითარცა უფსკრული შესაკრებელი ბილწებისა ღუართაჲ.

მისმაპასა (გალობა IV)

ძლისპირი: რაჲჲამს ესმა

1. ისრაელისა მეფეთა ვჰბაძეგდ, გარნა უმჯულოთა და რაგდენ მეძლო, ვსცთებოდე მალალთა ზედა კუმევისა, და წარმართთა აღრევისა მიერ⁸, და ძალთა ცისათა თაყუანისცემისა⁹.

2. ზენაჲსა მოძრაობისა ასურასტანული ზმნობაჲ, და ცთომილთა ვარსკულავთა და უცთომელთა კრებაჲ და განყრაჲ, სუე და ბედი, და შობის ღდე, ვითარ საღმრთოთა უსმენელმან, ვიჩქურენ.

1 2 ბეტრე 2,19.

2 შდრ. შექმნ. 4, 1 — 12.

3 შდრ. შექმნ. 4, 25 — 26; 6, 5.

4 შდრ. შექმნ. 6, 4.

5 შდრ. სიბრძნ. 10, 6; შექმნ.თ. 19.

6 შდრ. გამოსლვ. 1, 14 — 18.

7 შდრ. გამოსლვ. 34, 12, 16; 2 შჯ. 7, 2.

8 შდრ. ფსალ. 105, 5.

9 შდრ. 4 მეფეთა 21, 3; 2 ნეშტთა 33,3.



3. ელინთა მიერ ვერ ცნობაჲ სიბრძნითა ღმრთისადათა ღმრთისაჲ¹ და შემოქმედისაგან² შექმნილთა მიმართ³ ცვალებად თაყუანისცემისაჲ სრულ ვყავ, რაჟამს⁴ თითოეულისა ვნებისა კერპსა ვჰმსახურე.

4. ამისთვის ღმერთ-მამაკაცებრ⁵ მოქმედ-იქნა ზემთა ღმერთთაჲ, რაჟათა კაცებრ უწყოდნის⁶ ვნებანი ჩუენნი⁷ და ღმრთებრ იქსნიდეს ბრალთაგან⁸, რომელთა ღმრთისმშობელად ქადაგონ ქალწული დედაჲ.

ლაზიტიზანსა (გალობა V)

ძლისპირი: შენ და აღვიმსთობთ

1. შჯულნი დავთრგუენენ¹ წიგნისა[ნი], და ახალი ბუნებითურთ², და შჯულისა შენისა მოწამე, შჯული³ გონებისაჲ, ცოდვისა⁴ და ჯორცთა შჯულსა დავამონე.

2. თითოეულთა⁵ მგეცთაგან შეზავებულსა მგეცსა ვემსგავსე⁶, მრავალ-გუარსა და მრავალ-ხატსა⁷, და სხუა-ჟამ სხუებრ ხილულსა და მკსენარსა⁸ ბუნებისაებრ თითოეულისა⁹. [v]

3. არა შეეძრწუნდი. მანგლისაგან მფრინვალისა, რომელი¹ შურსა სიკუდილისასა მიჰჯდის², რომელნი ჩემებრ³ მიმდემად ცრულ ფუცვიდენ⁴ განსაკრთომელსა სახელსა შენსა.

4. ამისთვის სისხლთა⁵ ქალწულებრივთაგან ჯორცნი ღმრთისანი⁶ და ახალი შეზავებაჲ, ღმერთი და კაცი⁷, რაჟათა იონდეს დედაჲ⁸ ჩემებრ განწირვით უსასოქმნილთა.

ლალაღჟავსა (გალობა VI)

ძლისპირი: დანთქმული

1. სოლომონისაჲსა¹ წურბლისა² მსგავსად ვერ-მადღარი³ სხუათა⁴ სოფლის კიდეთა ვეძიებ დაპყრობად⁵ და ღმრთისა საზღვართა ვაბრალობ⁶, ვითარცა მცირეთა და უნდოთა⁷, — ჩემისამდე უძღვებებისა გულისთქუმისა.

2. ბოროტად გარდავევდი⁸ საზღვართა⁹ და შევჰრთე სახლი სახლსა¹⁰, და აგარაკი¹¹ აგარაკსა¹², და უუძღურესთა მივჰხუეჰე ნაწილი მათი¹³, და ვილუწიდ უმეზობლობასა¹⁴, ვითარცა მართად ვმკვდრობდი ქუეყანასა ზედა.

3. მბრძოლ ვექმენ ყოველთა¹ წესთა სჯულისა შენისათა² და ქორწილთა³ მიერ ხენეშთა ვჰმძლავრე⁴ საწოლსა ჩემსა⁵, და სახეთა მიერ ბოროტთა⁶ მიცემითა ვაცოდვე ერი ჩემი⁷, ვითარცა მეფეთა მისთა — ისრაელი.

4. ამისთვის ქალწული¹ დედაჲ და შობაჲ ახალი² სიტყუსაჲ, რაჟათა ახალი ხატყოფაჲ მეორედ მისცეს ცოდვით განმრყუნელთა მისთა³, დედობრივთა რაჟათა ბრძმედითა⁴ დაადნოს ყოველი ნიეთი შეცოდებისაჲ.

1 შდრ. 1 კორინთ. 1,21.

2 შდრ. გამოცხ. 13, 2; 19,20.

3 შდრ. გამოცხ. 14, 14 — 16; მათე 13,39.

4 შდრ იგავნ. 30, 15.

5 შდრ. 2 შჯულთა 19,14; იგავნ. 22,28.

6 შდრ. ფსალ. 73,17; 103,9.

7 ესაი 5,8.

8 შდრ. ფსალ. 35,5; ებრ. 13,4.

კურთხეულ არს (გალობა VII)

ძლისპირი: ყ რ მ ა თ ა ბ ა ბ ი ლ ო ნ ს

1. ვეცხლი, ვითარცა მიწა და ოქროჲ, ვითარ თიჯაჲ უბნისაჲ ვიუნჯენ¹, თაყუანის-ვეც. ანგაჲ (247) რებისა მამონას², ვითარ-იგი ძუელთა მათ—ბაალს და ასტარტეს³ და ქამოსს საძაველსა⁴.

2. სიტყუაჲ წმიდაჲ და ბჭეთა ზედა მამხილებელი მოვიძულენ, ხოლო მლიქნელთა ძმაცული სივერაჲე ვითნე⁵; და შემასმენელთანი⁶ დავიტკბენ ზრახვანი⁷ და ცრუნი განესცენ მსჯავრნი.

3. ცრემლნი ქურივთანი⁸ და ობოლთა ბრგუნვილი ტირილი არ შევიწყალე⁹; არა განუხუენ ნაწლევნი მოქენეთა¹⁰, უფროასლა შენ, ქრისტეს¹¹; რომელი იზრდები¹² მცირედითა ზრდითა მათითა¹³.

4. ამისთვის შობაჲ ღმრთისაჲ ადამიანისაგან დედაკაცისა¹⁴, რაჲთა მიწით შობილთა კაცთა ცთომასა¹⁵, ვითარცა ღმრთისა დედაჲ¹⁶, დაჰჰსნიდეს ქალწული¹⁷ და იოხდეს ცოდვილთა.

აკურთხევიდითსა (გალობა VIII)

ძლისპირი: შე ე უ წ უ ვ ე ლ მ ა ნ

1. ესენი ვცოდენ სახარებისა სჯულთა. და მცნებათა შენთა შინა¹, მცემელთა რაჲ ყურიძლისა მიჰპრობასა², და გლახაკათათს განშიშულებასა³, და რაჲთურთით არა ფიცსა შენ, სჯულის-მდებელი ჩემი, ჰბრძანებდი⁴ და გულისთქუმით მიმხედველობასა⁵ განსრულებულად მრუშებად დასდებდი⁶.

2. დაღათუ ესრეთ განგებრწუნენ ყოველნი გრძნობანი⁷ და ყოველად ხრწნილება ვიქმენ⁸, გარნა არაჲე აღვიხუენ ჯეღნი⁹, არცა დავდეგ სასოებაჲ ჩემი¹⁰ ღმრთისა მიმართ უცხოასა, არცა უცხო-თესლი რაჲმე სარწმუნოებაჲ საწურთელ ვყავ სულისა, გარეშე მისსა¹¹, რომელი მასწავეს ღმრთის-მეტყუელთა შენთა.

3. და აწ, მომდრეკელი მუჭლთა გულისათაჲ¹², ვგმობ, ვითარცა სხუაჲ მანასე¹³, მილხინე, ჰ, მეუფეო, მილხი[ქ]ნი¹⁴ და ნუ წარმწყმედ ცოდვათა შინა¹⁵, და ნუ იესენებ ძვრთა ჩემთა¹⁶, და ნუ დამსჯი მე ქუესკნელთა თანა¹⁷, რამეთუ შენ ხარ ღმერთი მონანულთაჲ, ამალღებული ზესკნელს ცათა ძალთაგან.

¹ შდრ. ეკლეს. 2,8; 1 ტიმ. 6,10; ფსალ. 17,43.

² შდრ. მსაჯ. 2,13; 3,7; 10,6. 1 მეფეთა 12,10; 3. მეფეთა 11,5 — 7; 4 მეფეთა 21,3—7.

³ შდრ. ფსალ. 9,35; ფსალ. 145,9; იაკობ. 1,27; 1 ტიმ. 5,3.

⁴ შდრ. მათე 25,40.

⁵ შდრ. მათე 5,39; ლუკა 6,29.

⁶ შდრ. მათე 5,34.

⁷ შდრ. მათე 5,28.

⁸ შდრ. ფსალ. 77,7.

⁹ შდრ. 2 ნეშტთა 33, 12.

¹⁰ შდრ. ფსალ. 2,59; 27,3.

¹¹ შდრ. ფსალ. 78,8.



4. საკუთრად ღმრთისმშობელად გქადაგებთ, უბრწუნლო ქალწული, და გურწამს, ვითარმედ პატივი ხატისა შენისაჲ შენდამო წილმოვალს, ღმრთისმეტყუელთაებრ, და ცოდვილთა მოქცევას ანიშებ მის მიერ, ვითარცა ცხად-ჰყოფს თეატროჲ იგი მრჩობლთა სოფელთაჲ, - სიკეთე ეგვპტისაჲ, ღირსი მარიამ.

აღიღებღითსა (გალობა IX)

ძლისპირი: მტკრთველმან გამოუცდელმან

1. ეამი რაჲ წულოლთა და ჳმელთა აღმოფშვნათაჲ წარმოდგეს, ზარი მეფობისაჲ წარკდეს და დიდებაჲ დაშრტეს, შეუბანი უქმ იქმნენ, ყუთვილოვნებაჲ დაჳწეს¹, სხუამან მიილოს სკიპტრაჲ, სხუასა შეუღდგენ სპანი², მაშინ შემიწყალე, მსაჯულო ჩემო!

2. გან-რაჲ-ელოს წიგნი დღესა შენ სასჯელისასა³ და მე ქედ-დადრეკილი წარმოგიდგე განკითხვად, მსაჯული მართლ სჯიდე⁴, მსახურთა რისხვაჲ ქროდის, მართალნი ნეტარებდენ, ცოდვილთა ჰგუემდეს ცეცხლი⁵, მაშინ შემიწყალე, იესუ ჩემო!

3. ვინაჲთგან აღსაარებით გრძნობად და შეკრებად იწყო ძუალი ძუალსათანა და ნაწევარი ნაწევარსა, და განწმელთა მოჰბერა სული კუალად-შობისაჲ⁶, მრწამს, ვითარმედ აღვსებაჲ სრულ-ყოს ღმერთმან ჩემ შორის ყოვლისავე სინანულით აღდგომისაჲ.

4. მარტო, სრულო, სამ მზეო, ერთ ცისეროვნებაო, განმინათლე მხედველობითი სულისაჲ, რაჲთა გიხილო ნათელი ნათლითა* (A 191, C 215) უფლისაჲთა⁷, სულითა ღმრთისაჲთა ძე გიმოგვბრწყინვო მაშინ დაუსრულებელთა საუკუნეთა.

5. არაჲ უხილავს მზესა ქალწული დედაჲ თვნიერ შენსა, არცა ჩემოდენ ბრალეულსა ნათელი მისი, გარნა მე შენითა ოხითა, დედოფალო, ვესაჲ ხილვად ნათელსა ძისა შენისასა და ნათელსა ზეშთა საუკუნეთასა.

ვ ა რ ი ა ნ თ მ ბ ი

სათაურთ: გალობანი სინანულისანი, თქმულნი თვთმპყრობელისა მეფისა დავით ბაგრატიონიანისანი B, გალობანი თქმულნი დავით მეფისანი CD, გალობა სინანულისა, თქმულნი დავით მეფისა აღმაშენებელისა K M ხ, ქ: გალობანი აღსარებით შევრდომითნი მონანულისანი, თქმულნი ბაგრატიონისა დავით მეუეთა მეფისანი G, გალობანი დავით მეფისანი თქმულნი მისგან H, გალობა სინანულისა თქმულნი დავით მეფისა მიერ აღმაშენებელისა L, გალობანი სინანულისანი კ O.

1 O.1 მიწყალე მე ღმერთო, მიწყალე მე K.

1, 1. მუხლი F ხ. ყოელი (1) G. ყოელი (2) ჰ, ყოელი (2) — CDFHKLM ხ. მოჰსდრკებეს. K. ენა EFGKLM ხ ყოელი (3) G. ჰვმოზ DEKL. აღსაარებასა L. მეცა ზენათ O. სიტყვაო DFG. აღმსრებელსა H, აღმსაარსებელსა K.

1 შდრ. 2 პეტრე 3,10.

2 შდრ: იოანე 5,43.

3 შდრ. გამოცხ. 20,12.

4 შდრ. გამოცხ. 19, 11.

5 შდრ. 2 ტიმ. 2,19; მათე 25, 34, 41.

6 შდრ. ეზეკ. 37,8 — 10; რომ. 8,11.

7 შდრ. ფსალ. 35,10.

X აქ B ხელნაწერი წყდება.

I, 02 მიწყალე, მე M, მიწყალე მე ღმერთო, მიწყალე მე ხ.

I, 2 თვისა G. მიამსგავსე K, მიამსგავსე F, მიამსგავსე L, საკრტულად E, საკრტულად HL. მყოფობისა AN O. მყოფობისად|მეფობისად GKLM ხ. შნერ A. არსო K. სიტყუშისა AB, სიტყუების F, სიტყუების GK, მსიტყუშისა M. ვიქმენ A.

I, 03 დიდება ELM ხ.

I, 3 რა FKLM ხ. ძალნი სჯულნი E. არა (1). A შჯულთაებრ D, ჰსჯულთაებრ K, ჰსჯულთაებრ L. ვიქმიენ DEK. ვიხმიენ FM ხ, ვიხვიენ L. მსგავსებისაგან KL. ვდავკლდი L, ვდავბაღე BEFGHM ხ, ვდავბაღე L, ხოლო და. E ხილვულთა EL. მიერს F, მიერ H. გემოვნებას F. ვრცხადრე O. ვანუხუშნ ABCENHK, ვანუხუვენ FG ხ, ვგანუხუვენ L.

I, 04. აწღა EFKLM ხ. აწღა K.

I, 4. ქალწულთ G. სიტყუა EKL ხ, სიტყუა FG. ვანაზრტქე AG კ, ვანაზრტქელე E, ვანაზრტქე F, ვანაზრტქე KM, ვანაზრტქე L. ვორცთა M კ, ხორცთა დაკრვითა A, ვორცთა და კარვითა| და შერვენა მიწისათა F. ვორცთა და კარვითა| დაკრვითა ვორცთა კ. და კარვითა| დაკრვითა M ხ. მიწისათა DGKLM ხ, მიწიერითა H, მიწისათა| ძალისათა E. უსასობისა DM, უსასობისა EFHKL ხ. ვანმძარტულ ABCDELM, ვანმძარტულე FG, ვანმძარტულე K, ვანმძარტულე M, ვანმძარტულე ხ, ვანმძარტულე + ჩემგან ხ, ვანმძარტულე + დღღაო O. რათა EGL ხ კ O.

III, 01. მიწყალე მე, ღმერთო, მიწყალე მე KM ხ.

III, 1. რა EFL, რაჲ| მას GKM ხ. პორტირსა EKL. თუთ მფლობელობას F, თუთმფლობელობისა K ხ. მეფობისადა კ, მეფობისადა F, მეფობისადა+თისა ხ. შარავანდღენი ACDGHKM კხ. შარავანდღე EF. მარწმენ B. ვენებრა D. მონებლ- GK კიხ. მიევიდე FHKM, ვიევიდე L რამეთუ რა F რომლისაგანცა O. იღვეულ L. არს (1) AEF არს (1) — KMG ხ. მონებულ ხ. არს| არიან EFGKM კხ.

III, 02. მიწყალე, მე, ღმერთო M. მიწყალე მე ღმერთო, მიწყალე მე ხ.

III, 2. კინის EF. მკულელებრი FKM კ, მკულელებრივი H, მკულელებრი ხ. ცნობა EKM ხ, ცნობა F, ცნობა H ლირწება EKM ხ, ლირწება F, ლირწება H. სიღუდით G, სიღღანი ხ. მიეღობა CG, მიეღობა F, მიეღობა EMK ხ. ხუთქალაქთა E, ხუთ ქალაქთ F. შვიგების F O. შვიგირე FGKM ხ, შვიგირე L უფროსად ACკი, უფროსად DEFGHLM ხ. ვანგმრავალწილე F. რა EFK. დამართ კიხ. მძარბოღმან L. უკეთურებისაჲ| უკეთურებისა ღუართამან CDH.

III, 03. დიდება EKL ხ.

III, 3. მეგვიბტური FG ხ, ეგვიბტური L, მეგვიბტური K. გულმძიობა BEK ხ, გულმძიობა F. ქანაულთ AEFGKM კიხ, ჩუშულბანი BCDHK ხ, ჩეფულბანი FGM, ჩუშეფულბანი L, ჩუჩულბანი A კ. მსხუშრბლვა ABCDH, მსხუშრბლუა E, მსხვერბლვა F, მსხვერბლვა G, მსხუშრბლვა K, მსხვერბლვა L, მსხუშრბლთა M, მსხვერბლთა ხ. ნაგებთაჲ| ნაშობთა ACK, ნაშობთა DEFKLM. მზნა A, ზნა EFKM ხ. სახრუა EK, სახრვა M ხ, სხრვა F. თმათა DEKLM ხ, თმათ F. სწანი D, სხვანი GM, სხუანი — F. რომელთა DEGHKLM ხ. ბრძანე- EFHKM ხ. მსავსება EM ხ, მსავსება F, მსგავსება K, მსგავსება L. მოვიდე AEK, გმოვი- ივენ L, მოვიგენ თუთ გევა F, თით GM. სახეთასა EG, სახეთასა F, სახეთასადა კ.

III, 04. აწღა EKL ხ.

III, 4. ამისთვის GF ხ. ქალწული—F. ვორცქმნა DEFH, ვორცქყნა K, ვორცქუწყანა M ხ. რათა EGL ხკი. სიტყუსა DEHKLM ხ, სიტყვისა F, სიტყვისა G, უხთა A. ცხონდენ AF ხ. ცხონდენ D, ცხონდენ G, ჰსცხონდენ L, ჰსცხონდენ K. ცოდვლნი M. რომელთა A კი. საშუ- აელი C, საშუვალი D, საშუებელი F, საშუვალი L. საშუალი და დასასრული — ხ. და (2) — F. ვითარცა M. უფსკრული ACF. ბილწებისა C. ღუართა DHKLM ხ. ღუართა G, ღუართაჲ| უკანა F, ღუართაჲ| პულიათასა E.

IV, 01. ჩასართავი: მიწყალე მე, ღმერთო, მიწყალე KL.

IV, 1. იწღისა ABCD O. ისრაილისა EFGHKM ხ. ისრაელისა L კ. ვბაძვედ EFGHM. უსჯულთა ACEFGH ხი, უსჯულთა KL. და (1) — O. რაოდენ CDEFL. ვსცდებოდი EF, ვსცდებოდე K, ვსცდებოდი L. კმოლვისა KM ხ, კმევისა E, კმევს F, კუმოლვისა G, კუმევისა H. აღრვისა H. ცათასა F, ცისათა|ხეცისთა H. თაყვანისცემისა F, თაყვანისცემისა G ხ, თაყ- ნისცემისა H.

* E-ში ეს სიტყვა არ იქითხება.



IV, 2.0. მიწყალე მე M, მიწყალე მე, ღმერთო, მიწყალე მე ხ.

IV, 2. ზენასა DEFH, ზენასა ხ. მოძრავობისა AKL. ასურასტანელი F, ასურასტანელი ხ. ზნობა EK, ზნობაი F, ძნობა M, ძნობა ხ. და (1) — L. ცთომილ L. კრება EFKM ხ. და (3) — AEF კ. განყრა EK ხ. განყარა F: სვე FGKL ხ. და (4) — HL. შობისა H. ღღეღ L. ვითარცა AEFGLKM. ვითა ხ.

IV, 03. ღიღება EKL M ხ.

IV, 3. ელნთა MO, ელნინთა F, ელნთა K. მიერი KL კხ. ცნობა EKM ხ, ცნობა F. სიბრძნეთა კხ. ღმრთისათა DEFHKL M, ღთისათა G, ღუთისათა ხ. ღი AEF, ღთისა G, ღრთისა M, ღრთისა K, ღმერთი L, ღმრთისა კ, ღუთისა ხ. შემოქმედისა KM. შექმნულთა CGKL M ხკი. მიმართი მიერ CDE. ცვალებაი F, ცულება EKM, ცულებაი L, ცვალებაი F, ცვალება H. თაყუანისცემისა DKLM ხ, თაყუანისცემისა G, თაყუანისცემის E, თაყუანისცემისა F, ვჰყავ EKL, თვითელისა CDF ხ, თვითელისა LHE, თვითელისა M, თითოელისა O. კერძისა] კრებასა M. ვმსახურე ADH, ვმსახურე L, ვმსახურე ვმონე FKM ხ, ჰვმონე K.

IV, 04. აწლა EFKLM ხ.

IV, 4. ამისთვის GM. ღუთად E. მამა კაცებრ DH. მოქმედი FKM ხ. ქმნა FKM. ზესთა AEFGL კი, ზესა KM. ღმერთა CDE NKL M, ღმერთი კხ. რათა EGL ხკი, უწყოდინის D, უწყოდენ E, უწყოდის HL. ვნებაი D. ჩვენნი FGM, ჩემნი H. ღუთაებრ EKHM ხ. ღმრთაებრ G. იხსნიდეს FKM ხ. ღთისმშობელად F, ღრთისმშობელად K ხ. ჰქადაგონ EFKLM ხ. ჰქადაგონ + წმიდა L. ქაღწული ღეღაღ~ღეღაღ ქაღწული CH, ~ღეღაღ ქაღწული D, ქაღწული ღეღაღ წმიდა ქაღწული M ხ. წმინდა ქაღწული G. ღეღა EL, ღეღაღ — F.

V, 01. მიწყალე მე, ღმერთო, მიწყალე მე KLM ხ.

V, 1. სჯულნი ACDEFGHM კი, ჰსჯულნი KL ხ. დავსტორგუნენ DE, დავსტორგუნენ K, ვდავსტორგუნენ L. დავტორგუნენ + საღმრთოთა L. წიგნისა ABC წიგნისა DEFGH K ხ, ახალ FK. ბუნებითა A კი, ბუნებით E. და]+კუალად სხუთა A, სხუთა E, და]+კუალად FG KLM ხ. სჯულისა ACEFGM კი, ჰსჯულისა KL ხ, სჯულისა H. მოწამეს F, მოწამე L, მწამეს KM. სჯული ACEFGM კი, ჰსჯული KL ხ. გონებისა] ბუნებისა AE, გონებისა DFKLM ხ. ცოდვისა] ზორცთასა A, ცოდვისა] ხორცთასა E. ცოდვისა H, ცოდვისა L, ცოდვისა ხ, ცოდვისათა კ. ზორცთასა EFGMK, ხორცთასა ხ. სჯულსა ACEFGH კი, ჰსჯულსა KLM. სჯულსა]+მე O. დავემონე AE, ვდავემონე L.

V, 02. მიწყალე მე M.

V, 2. თვითელსა A, თვითელსა E, თვითელსა L, თვითელთა FHM, თვითელთა ხ. შემზავებულსა CDF. მწესსა — O. ვემსვავებ KL. მრავალგვარად FGM ხ, მრავალგვარად K. ხატსა H. სხუთ D. სხვა F. ჟამს E. ჟამად O. სხუთებრ H, სხუთებრად FGM, სხუთებრად ხ. ხილულსა D, ხილულსა L. მკსნარესა L, მკსნარესა D, მკსნარესა F, მკსნარესა კ. ბუნებისამებრ L, ბუნებისებრ O. თითოელსა BD, თვითელისა FL ხ, თვითელსა HM.

V, 03. ღიღება EFKM ხ.

V, 3. არაა ACEGHL კი. შევსძრწუნდი E, შევსძრწუნდი K, ვშევსძრწუნდი L. მანგალისაგან L. მფრინულისა E, მფრინულისა G, მფრინულისა H, მფრინულისა L ხ, მფრინულისა M. სიკვდილისა FG. მიხდის ხ. რომელნიცა L. მიმდებად G. ცრუ G. ფიცვიდენ AH, ფიცვიდენ F, ჰფიცვენ FL, ფიცვენ K ხ, ფიცვენ M. სასხელსა A.

V, 04. აწლა EFKL.

V, 4. ამისთვის GM. ქაღწულეობითა AE. ღთისნი H, ღუთისანი ხ. შეზავება EFKM ხ. რათა EGL ხკი. ღეღა EFKM ხ. განწირულთ E. ქმნილთა DH, ქმნილთაიზხ L.

VI, 01. მიწყალე მე, ღმერთო, მიწყალე მე KM ხ.

VI, 1. სოლონისა CD, სოლომონისა EM ხ, სოლომონისა G, სოლონისა H, სოლომონისა FL. წურბლის CDH. მსგავსად H, მსგავსად KL, მსგავსად — ხ. მიძრვ (I) H. სხვათა FG. სოფლისა EL. კიდეთ H. ვეძებდ A O, ვეძებდ CH, ვეძებდი E, ვეძებდ KLM კხ. დასაპყრობელად AEGKL M ხკი, დასაპყრობილად F. ღი D, ღმრთის O. საზღუართა E, სამძღუართა L. ვაბრალობდ AK, ვაბრალობდ EL, ვაბრალობდ FG, ვაბრალობდ H. მცირეთა + მათ O. უნდოთა] იწროთა FG. და ღმრთისა საზღუართა ვაბრალობდ, ვითარცა მცირეთა და უნდოთა — KM ხ. ჩემსადმდე L. უძღებებისა] უღებებისა AEL. გულისთქმისა DEFGKM ხ, გულისთქმისა H, გულისთქმისა L.

VI, 02. მიწყალე მე, ღმერთო M, მიწყალე მე, ღმერთო, მიწყალე მე ხ.

VI, 2. გარდავჭედ B, ვგარდავჭედ L, საზღუართა EK კხ, სამძღუართა L, საზღუართა + და O. შეერთე ACDEFGHK ხ, ვშეერთე L, უფლურესად E. მივხუჭე ACDE, მივხვეპე FGKM ხ, მივიხუჭე H, ვმივხვეპე L, ვიღვრიღ FG. ვიღვრიღ + ყოვლად O. ვითარცა GL ხ. მარტო DFKLM ხ. ვმკვდრობდ AEK კ, ვმკვდრობდი FG, ვამკვდრობდი L, მკვიდრობდი ხ. ქვეყანასა F.

VI, 03. დიდება EFKL ხ.

VI, 3. მბრძულ C. შეჯღლისა D, სჯღლისათა F, მსჯღლისა K ხ, სჯღლისათა AE კ. მსჯღლისათა L, შენისათა—AEL კ. ვმძღავრე AEGH, ვამძღავრე F, ვამსძღავრე L, ვიმძღავრე ხ. საწოლსა—ჩემსა O. სახეთათჳს D, სახითა F, სახეთა|სხუათა HM ხ. მიერ—CDFGHKM ხ, მიერ|მათ O. ვაცადე L, ვაცოდე ხ. ჩემ F. ვითარცა + იგი ADEFGKLM ჯკი. მისთა|მათ E ხ, მისა KM. ისრაილი EFGK, იშვილი ABCD, ისრაშლი O.

VI, 04. აწლა EFKL ხ.

VI, 4. ამისთვის FG. დედა EFKM ხ, დედა O. შობა EFKM ხ. სიტყუსა DEKL ხ, სიტყვისა G, სიტყვისა FM, სიტყვისა O. რათა EGL ჯკი. ხატყუფა DEF ხ, ხატი ყოფა M, მეორედ კულავ O. მიპსცეს L. განმრყენელთა FG. განმრყეუფუნელთა (1) A. რა DEKL, რა F, რათა ჯკი. ოხითა H. დააღწო FG, დააღწის H. ყოველივე O. ყოველი სენეში GKM ხ, კენეში O. შეცოდებისა DFKLM ხ, შეცოდებისა H. შეცოდებათა E.

VII, 01. მიწყალე მე, ღმერთო, მიწყალე მე KM ხ.

VII, 1. მიწა EFKM ხ. ოქრო DEFHKM ხ. თიწა E, თიხა FKL ხ. უბნისა DEFGH KLM ხ, ვთაყანისევეც L. ანგაპარებისა D, ანგარებისა E ხ, ანგაარებისა FGKLM, ანგარებისა H, მამონასა EL. ძულთა ABCDHL ხ, ძველთა GKM, ძვალთა F. ასტრატეს DEFGHKLM ხ. ჭამოს D, ჭამოსის FGKM ხ, ჭამოას H, ჭამოსსაჲ E.

VII, 02. მიწყალე მე M. მიწყალე მე, ღმერთო, მიწყალე მე ხ.

VII, 2. სიტყუა EK ხ, სიტყუა FGM. წმიდა|ღმრთისა AK, ღმრთისა EL, წმიდა FGK ხ, წმიდა M. და (1) ად E. ბბქეთა G. მამხილებელი E. ვმოვიძულენ L. ხოლო და F, მელოქნეთა AE, მოქენელთა L, მოქენელთა M. მძაცველი L. სივერაგვე L. ვეთნე A, ვითნივე G. შუამსენელთა L. ვდავტკბენ L. ზრახუანი EKM. ვანვსცენ K, ვგანვსცენ L. მსჯავრნი მსტოვარნი E. მსჯავრნი KL.

VII, 03. დიდება EKLM ხ.

VII, 3. ქვრიეთანი FG, ქვრიეთა L. ბრგვნილი A, ბრგუნილი DEHK, ბრგვნილი GLM ხ. ბრგუნვილი გრგვენენი F. არაა A O, არა ADEGHKLM კხ. შევიწყალენ KFMG ხ, ვშევიწყალენ L. არა|არცა KFLM ხ. ვანუხუნ ABCHK, ვანუხვენ DFGLM ხ. უფროსთა A, უფროსლა EFKLM ხ. ქრისტე AEG, ქრისტესა FKM ხ, ხრისტესა L. იზარღები CFGHK. მცირედცა BCDG O, მცირედცა H O. მცირელთა KM, მცირეთა F. ზღითა F, ზრღით O.

VII, 04. აწლა EFKLM ხ.

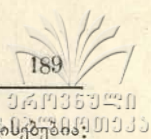
VII, 4. შობა EFKM ხ. ღრისა FKM. ღმრთისა L, ღუთისა ხ. ადამენისაგან A O. დედაკაცისა H. რათა EGL ჯკი. შობილსა AE. კაცთა D. ღმრთისა DH, ღმრთისა L, ღუთისა ხ. დედა EFKM ხ. დედა H. დაქსნიდეს D, დახსნიდეს MF ხ. დამხსნიდეს K. ცოდვლათჳს K, ცოდვლათჳს LM, ცოდვლათჳვის M.

VIII, 01. მიწყალე მე, ღმერთო, მიწყალე მე KLM ხ

VIII, 1. ვსცოდენ DEM ხ. ვმსცოდენ F, ვმსცოდენ K, ვმსცოდენ L, სახარებისა H. სჯულთა G, მსჯულთა KL, მსჯულთა ხ. მცნებათა D, შენთა შინა ~ CEH. შინა—F. შენთა + ვა F. რა EFKLM ხ. ყურიმილთა E, ყურიმილის GF, ყურიმილისა L, ყურიმილის MK ხ. მიყრობისა G, მიყრობასა H. ვლახაკათვის G. ვანშვილებასა FGL. რაითურთით EF, რაითურთით KM ხ, რაითურთით H, რაითურთით G. მსჯულსმდებელ KL ხ, სჯულსმდებელი M. ჩემი რომელი H. ბრძანებლი KM ხ, ბრძანებლი F. გულისთქმით DEFHKM ხ, გულისთქმით L. მხედულშობასა E, მიმხედულშობასა LM. აღსრულებულად AE, ვანსრულებად L. მრუშებისა L. დაჰსდებლი KL, დაჰდებლი M.

VIII, 02. მიწყალე მე, ღმერთო, მიწყალე მე KM ხ.

VIII, 2. დაღაცათუ AEGL კ. გწხრწენ B, ვანგზრწენ CDFH, ვანგზრწენ L. ყოვლინ გ, ყოვლინ O, ხრწნილბა D, ჰხრწნილბა L, ვრწნილბა M. ვქმენ E, ვპქმენ FK, ვიქენ L. არავე A; არა FGHLM, არ ხ. ახეიხუნ (1) A, აღვიხვენ FGM, აღვიხვენ H, ვაღვიხვენ L. აღვიხუნ + მე EFGKM ხ. დავეღვენ EFG ხ, დავჰსღვენ KM, ვაღვესღვენ L. სასოება EFGKM ხ. ღმრთისაგან D, ღუთისა ხ. უცხოა H. რამე F, რამე|ყავ O.



ველსახე აღბეჭდილია იმავე თვისებებით, რაც დამახასიათებელია უზენაესისათვის. ეს თვისებებია გონიერება და სიყვარული.

საკრველად გრძობადისა და გონიერისა მყოფობისად დამაწესე შენებარსათა სიყუებისა ჩემ შორისცა შეკრებითა. — ამ გამოთქვამში გამოირჩევილია შუა საუკუნეების თეოლოგიური მოძღვრების უმთავრესი თვისი, რომლის თანახმადაც, ადამიანი აერთიანებს გრძობადი და ზეგრძობადი ბუნების ყოველ არსს: უსულო ნივთებს თავისი ოთხი ელემენტით (მიწა, წყალი, ჰაერი, ცეცხლი), მცენარეს აღნიშნული ელემენტებითა და „მზრდელბოთი ძალით“ (растительная сила), ცხოველს მის დაბლა მდგომ არსთა ნიშნებითა და საკუთრივ მისთვის დამახასიათებელი „მკრძნობელი სულით“ (чувствительная душа) და ბოლოს, ანგელოზებს („ღვთაებრივ არსთ“), რომელთაც ადამიანი ეხება გონებით („სიტყუებით“).

მსგავსებისაგან დავაკლდი და დავკბადე ბოროტი. — თეოლოგიური მოძღვრების მიხედვით, ადამიანი პირველყოფილად შედგება დაშორდა პირველსახეს, მოაკლდა მსგავსებას და დაეშვა ბოროტება.

სიტყუაჲ განაზრქე ჭოოციითა და კარვითა მიწისაჲთა. — ქრისტიანული მოძღვრებით, სიტყუა (ლოგოსი) განსხუელდა, შეიშოა კარვით (კარავი გადატანით ეწოდება სულის თავშესაფარს, ადამიანის სხეულს, გვამს); ე. ი. ლოგოსი განკაცდა, განიზრქე ხორციითა და სხეულთ.

ჯგლობა III.

ბუნებითსა რაჲ პორფირსა. — ქართულ წერილობით ძეგლებში განმტკიცებული თვალსაზრისით, ქართველი მეფეები ბიბლიური მეფეების დავითისა და სოლომონის მემკვიდრეები, „იესეს ფესვისგან“ აღმონაცენნი არიან. ამიტომ, დავით აღმაშენებელიც მიიჩნევა, რომ მისი სამეფო პორფირი (სამოსელი) ბუნებით, ღვთითაა მოცემული.

კაენის მკვლელებრიცობაჲ. — კაენი ბიბლიური პიროვნებაა. იგი პირველი ადამიანია, რომლის გონება შურისგების შეუცნობელმა წყურვილმა დააბნელა და თავისი ძმის, აბელის სისხლის დღვრით ველურ ინსტიქტს დაუღო სათავე.

სეთის ძეთა ღირწება. — სეთი ადამსა და ევას აბელის სანაცვლოდ მისცა ღმერთმა, ამიტომ სეთის შთამომავლობა, ზოგადად, ადამის შთამომავლობას, კაცთა მოღმასაც აღნიშნავს. ბიბლიაში ყრუდა ნათქვამი, რომ მათ „განამრავლეს უსჯულოებანი კაცთანი“ (შექმნ. 6,5), აპოკრიფული ძეგლები კი (მაგალითად, „დაბადებისათვის ცისა და ქუეყანისა“), ვრცლად აღწერენ სეთის ძეთა ღირწებას, აღვირახნილობას: „გარდავდეს ძენი სეთისნი მცნებათა მამათა მათსა... რამეთუ დაემორჩილნეს ვშმაკსა და შეუვიდა გულის სიტყუა ბოროტი და შთაცუიენეს ძენი სეთისნი... ისწავეს სიმღერა და ამათ გამოაჩინეს ქნარი, ებანი და ბობლანი, და სტური, და ნესტური, და ყოველი სახეობა განამრავლეს“ და ა. შ. („ქართლის ცხოვრება“, მარიამ დედოფლისეული ვარიანტი, გამოცემა ექ. თაყაიშვილისა, თბ. 1906, გვ. 801).

გმირთა სიღოღით მავალობა. — ეს გამოთქმა კვლავ სეთის ძეთ ახასიათებს. სულხან-საბა ორბელიანის განმარტებით, „გმირი არის კაცი დიდი და საზარელი ტანითა და საქმიითაჲ მეთაჲ ჩარდარეული ძალითა“. ზემოდასახელებული აპოკრიფული ძეგლი, „დაბადებისათვის ცისა და ქუეყანისა“, მოავითხრობს, რომ „გარდავიდეს ასი კაცი გმირი და ვითარცა შთავიდეს, იხილეს ასულნი კაენისნი მკრცხე მიწეღნი, ურცხუნიოდ აღეკყინეს გულის-თქმითა. რაჟამს იხილნეს ასულთა კაენისთა ქაბუქნი იგიწი მკრცხე გმირნი, დაიწუნეს იგინცა ნებითა მათითა. მაშინ შესტერეს ურთიერთს, ვითარცა მკეცი მათ ყოველთანი და წარწყმიდეს ძენი სეთისნი“. მაშასადამე, აქ „გმირთა სიღოღით მავალობა“ გმირთაგან უზნებობისა და მემრტუეობის აყოლას ნიშნავს.

ხუთ-ქალაქელთა შეგინებისა მწკრე. — ხუთ-ქალაქელნი აღნიშნავს იმ ხუთი ქალაქის მკვიდრთ, რომელთაც, ბიბლიური გადმოცემის მიხედვით, ღმერთმა ყოველად დაცემული ზნის გამო სასტიკო სასჯელი მოუვლინა. ეს ქალაქებია: სოლომი, გომორი, ადმი, სებოიმი და სიგორი. ბიბლიაში უფრო ვრცლადაა საუბარი ხუთ-ქალაქელთათვის განჩინებულ სასჯელზე, ვიდრე — მათ მიერ ჩადენილ ცოდვებზე. აღსანიშნავია, რომ ბიბლიაში პენტაპოლისი, ე. ი. ხუთი ქალაქის სასჯელი ზმირად იხსენიება, როგორც სასტიკი განაჩენის სანიმუშო მაგალითი, ხოლო ხუთი ქალაქის დასახელების ნაცვლად მიუთითებენ ხოლმე მხოლოდ სოლომსა და გომორზე.



აღმართ მსრბოლი მდინარე — ფიგურალური გამონათქვამია. ნანულისანის“ დღემდე არსებულ ყველა გამოცემაში ხელნაწერებისეული „აღმართ მსრბოლი-მდინარე“ შეცვლილია „აღმართ მსრბოლი“ მდინარით, რითაც გამკრთალბებულია ხატოვანი ნათქვამის შინაარსი. დაღმართ მსრბოლობა მდინარის სეთი განუყრელი თვისებაა, რომელიც საგანგებო დასახელებას არ საჭიროებს. ჩვენ არ ვამბობთ: „ღრმა ზღვა“, „ნათელი ცეცხლი“ და ა. შ., რადგან ეს ნიშნები თავისთავად იფულისხმებიან აღნიშნული საგნების დასახელებისას. დავით აღმაშენებელმა უკეთურების მდინარე შებრუნებულად, უკუღმა მსრბოლადაც წარმოვედგინა და ამით უმადლეს ემოციურობას მიაღწია.

მეგატური გულმძიმობა — გულისხმობს ებრაელთადმი ეგვიპტელთა იმ უღმობელ დამოკიდებულებას, რომლის შესახებაც მოსე წინასწარმეტყველის წიგნებშია მოთხრობილი. ამ ცნობებიდან ვიგებთ, რომ ებრაელთა ეგვიპტეში დასახლების შემდეგ ისე გამარჯვებულან და გაძლიერებულან, რომ ადგილობრივ მკვიდრთათვის ზამიშ ძალადაც კი გადაქცეულან. ამიტომ, ეგვიპტელი ფარაონები სულს ხდიდნენ მათ უმძიმესი შრომით და ხშირად მიმართავდნენ ებრაელთა რბევა-დაწოკებას; ბოლოს, ერთ-ერთ ფარაონს ახალშობილი ვაჟების დასრჩობაც უბრძანებია. სწორედ ამ დროს განეკუთვნება მოსეს დაბადება და მისი გადარჩენა ფარაონის დის, მარიამის მიერ.

ქანანელთა ჩუეულებანი. — ქანანელები ბიბლიური ქანანის შთამომავლები არიან. ისინი ეგვიპტიდან დახსნილი ებრაელების მოსვლამდე მკვიდრობდნენ ქანანის მიწაზე. მათ ახასიათებდათ უკეთური წარმართული ჩვევები: კერპთაყვანისმცემლობა, მისნობა, ცრურწმენა, აღვირახსნილობა. ისინი თაყვანს სცემდნენ წარმართულ კერპებს და მსხვერპლად საკუთარ ღვთებსაც სწირავდნენ (გამოსლვ. 34,12). ებრაელებს ეკრძალებოდათ ქანანელებთან ყოველგვარი კავშირი, განსაკუთრებით კი ქორწინება, ხოლო მათი ჩვეულებების გადმოღება მძიმე ცოდვად ეთვლებოდათ.

მსხუერპლვაა ნაგებთაა — მიუთითებს კერპთოსახურებაზე, კერპებისათვის ნაგების, შესაწირის მიტანაზე.

ზმნაა და სახრვაა. — „ზმნა“ მისნობას, მკითხაობას ნიშნავს, ხოლო „სახრვა“ — შელოცვას.

ქრისტიანული გაგებით, ადამიანის ბედის წინასწარ კერტვას და მოსალოდნელი განსაცდელის ასაშორებლად მისანთა და მსახვრალთა რჩევა-შელოცვებს გამართლება არა აქვთ, რადგან ადამიანმა თავის თავში უნდა პპოვოს განსაცდელისაგან დახსნის ძალა და მხოლოდ ღვთავების შეწევნის იმედი უნდა პპოდნეს.

კოწოლი თმათაა. — კოწოლი თმის ნაწნავია, დალალია. თმის მოზრდის ჩვეულება დამახასიათებელი ყოფილა ნაზირველთა ძმობის წვერთათვის. Nacir, Naşeidgas — ებრაული სიტყვაა და ნიშნავს გამოყოფილს, განმარტოებულს, ხელდასხმულს. ნაზირველთა რწმენით, თმის საშუალებით ისინი შშის მაგურ ძალებს უკავშირდებოდნენ. ბიბლიის მიხედვით, ნაზირველთათვალსაჩინო წარმომადგენლები იყვნენ: სამსონი, სამოელ წინასწარმეტყველი, იერემია წინასწარმეტყველი, იოანე ნათლისმცემელი და სხვ. ნაზირველთა ძმობამ, გარკვეული მისისის შესრულების შემდეგ დაკარგა თავისი მნიშვნელობა და მასთან ერთად ავტორიტეტიც. ამიტომ, ქრისტიანთათვის მათი ჩვევების გადმოღება გაუმართლებელი გახდა.

უწარმდებესად მოვიგენ თვთ მათ პირმშოთა სახეთასაცა — ნიშნავს, რომ თითქმის დავით აღმაშენებელმა ცოდვათა პირველ მაგალითებს („პირმშოთა სახეთასაცა“) ურცხვად, ავანწყევით („უწარმდებესად“) გადააუბრბა, უარესი ჩაიღინა.

კორც-ქმნაა სიტყჯსაა — გამოზატავს სიტყვის, ლოგოსის განსხეულების არსს და მისი შეცვლა სხვა სიტყვით, როგორც ამას იოანე დამასკელი შენიშნავს, სრულიად შეუძლებელია. „ხორც-ქმნა“ ნიშნავს განკაცებას და მიუთითებს ღმერთისა და კაცის შეერთებაზე, იმაზე, რომ პიპოსტასი სიტყვისა გარდაუქმნელად იქცა პიპოსტასად ხორცისა.

ცხოვნდენ ცოდვილინი, რომელთა პირველი, საშუალი და დასასრული მე ვარ, ვითარცა უფსკრული შესაკრებელი ბილწებისად უართაა. — ქრისტიანული მსოფლმხედველობის თანახმად, ცოდვილების დასასჯელად ჯოჯოხეთი განიყოფება ცხრა წრედ, სადაც დამნაშავენი ნაწილდებიან ჩადენილი ცოდვების სიმძიმის მიხედვით. მათგან ყველაზე ნაკლებ დამნაშავენი მოთავსებული არიან პირველ წრეში, უფრო ცოდვილინი — მეორე წრეში და ა. შ. აღნიშნული თვალსაზრისი გატარებულია აპოკრიფულ ძეგლში

ბში: „მარიამის მიმოსვლა“, „პავლეს მიმოსვლა“ და სხვ., აგრეთვე, — დანტე ალიგიერის „სანტა მარია“
ებრივ კომედიაში“. ვინაიდან დავით აღმაშენებელი თავის თავს მიაწერს ყოველგვარ ცოდვას, იგი
მიეკუთვნება ცოდვილთა შორის „პირველსაც, საშუალსაც და დასასრულსაც, ვითარცა შესაკრ-
ბელი, ბილწებისა ღუართაჲ“.

გალობა IV

ისრაელისა მეფეთა ეჭბადევედ, გარნა უმჯულთა და რავდენ მე-
ძლო, ვსცთებოდე მალალთა ზედა კუმევისა, . . . და ძალთა ცისათა
თაყუანისცემისა. — ბიბლია ისრაელ მეფეთა შორის დავითისა და სოლომონის გარდა
ასახელებს რამდენიმე ლეთისმოშიშ მეფეს, ხოლო სოლომონის შემდეგ, როდესაც ერთიანი სამე-
ფო დაეცა და განიყო იგი იუდეველთა და ისრაელთა სამეფოებად, ისრაელთა მეფეები გადაგვა-
რების გზას დაადგნენ, შეერიენ კერპთაყვანისცემლებს და ეზიარნენ გადაგვარებულ კულტებს.
მთელ სამეფოში მალლობ ადგილებზე აღმართეს ტაძრები და საკერპოები, სადაც წარმართულ
ღვთაებებს უკმევდნენ საკმევებს და ღმერთად სახავდნენ ცის ძალებს, მნათობებს (4 მეფეთა
21,3; 2 ნეშტა 33,3).

ზენადასა მოძრაობისა ასურასტანული ზმნობაჲ და ცთომილთა
ვარსკულავთა და უცთომელთა კრებაჲ და განყრაჲ, სუე და ბედი, და
შობის დღე, ვითარ საღმრთოთა უსმენელმან, ვიჩქურენ. — აქ საუბარია
ასტროლოგიურ მისნობაზე, რომელიც გავრცელებული იყო არა მხოლოდ სირიაში, არამედ მრავალ
ძველ ქვეყანაში. ასტროლოგიური რწმენით, ადამიანთა მიერ თვითგანსაზღვრული ბედი კაცის
განსხეულების მომენტში აღიბეჭდება ვარსკვლავთა კონსტელაციაზე და მისი ამოცნობით განსწავ-
ლულ პირებს შეუძლიათ ადამიანის მომავლის განჭვრეტა. ამისთვის საჭირო იყო მოძრავ (ცთო-
მილ) და უძრავ (უცთომელ) ვარსკვლავთა ურთიერთგანლაგების (კრებაჲ და განყრაჲ) კანონზო-
მიერების ცოდნა. ორთოდოქსული ქრისტიანობა ასტროლოგიურ მობათმეცხველებს „უარსებო
და საცინელ საქმედ“ მიიჩნევდა და ამიტომ ამოიბნა დავით აღმაშენებელი, ასურასტანული ზმნობა,
ვითარცა ღმრთის უსმენელმა ვიჩქურე, ე. ი. მოგზაზე, სისულელეს აყვავით.

ელლინთა მიერ ვერ ცნობაჲ სიბრძნითა ღმრთისაჲთა ღმრთი-
საჲ. — ეს სიტყვები ეხმაურება პავლე მოციქულის ეპისტოლეთა შემდეგ ადგილს: „სიბრძნითა
მით ღმრთისაჲთა ვერ იცნა სოფელმან თესათა ღმერთი“ (1 კორ. 1,21). ახალი აღთქმის მიხედ-
ვით, კაცობრიობას ღვთაებრივი სიბრძნე მოცემული ჰქონდა ბუნებაში. ადამიანი ბუნების მოვლენ-
ების შეცნობით, მისი კანონზომიერების ამოკითხვით უნდა მისულიყო სამყაროს შემოქმედის,
დასაბამობრივი ერთის აღიარებამდე, მაგრამ ადამიანის გონებამ ვერ შესძლო ეს და შემოქმედის
ნაცვლად მის მიერ შექმნილი გააღმერთა.

გალობა V

შჯულნი დავთრ გუენენ წიგნისა [ნი], და ახალი ბუნებითურთ და შჯუ-
ლისა შენისა მოწამე, შჯული გონებისაჲ, ცოდვისა და ჯორცთა შჯუ-
ლსა დავამონე. — ქრისტიანული თეოლოგიის მიხედვით, ადამიანს სამოთხიდან გამოძევება-
მდე ჰქონდა „ბუნებითი სჯული“, ხოლო როცა ადამიანი მოსწყდა ღვთაებრივ სამყაროს, ღმერ-
თმა გადასარჩენად მოსეს სჯული განუჩინა. მოსეს სჯული, „ბუნებითისაგან“ განსხვავებით,
დაწერილი იყო, „წიგნის სჯულმა“ ადამიანი მოამზადა „ახალი სჯულის“ მისაღებად, რომელიც
ქრისტეს მოსვლასთან ერთად დამკვიდრდა და „ახალი ბუნებითი სჯული“ ეწოდა. ეს სჯუ-
ლი ადამიანში სინდისის სახით ვლინდება. იგი ადამიანის გონების სჯულია, რომელიც ღვთაების
სჯულს ემორწმება და ასახავს. მაგრამ ღვთაებრივი სჯულის გარდა ადამიანში მოქმედებს „სჯული
ცოდვისა“, რომელიც იოანე დამასკელის განმარტებით, „ადამავალ [არს] ასოთა ზედა ჯორცთა
ჩუენთათჳს“. იგი გულისტქმისა და „ჯორცთა გემოვნების“ გაბატონებას მოითხოვს.

თითოეულთა მჭეტთაგან შეზავებულსა მჭეტისა ვემსგავსე, მრ-
ვალ-გუარსა და მრავალ-ხატსა, და სსუა-ჟამ სსუებრ ხილულსა
და მკსენარსა ბუნებისაებრ თითოეულისა. — მხეცის ეს სახე აღმოცენებული
უნდა იყოს აპოკალიფსური ხილვის საფუძველზე: „მჭეცი იგი, რომელ ვიხილე, იყო მსგავსი ვეფ-



ხისად, და ფერწი მისნი, ვითარცა დათჳსანი, და პირი მისი, ვითარცა პირი ლომისაჲს (ეფ. 13, 2). „მრავალგუარი“ და „მრავალხატი“ მხეცის სიმბოლო გამოხატავს ანტიქრისტეს, რომელიც ღვთისმძღველ ღემონურთ ძალის უკანასკნელი წარმომადგენელი და ანტიქრისტიანული სამყაროს მუდგე (Толковая библия, т. XII, под. ред. проф. А. П. Лопухина, СПб., 1914, გვ. 567). აბოკალიფისსავე თანხმად, ადამიანები, რომლებიც უარყოფენ ქრისტეს იმპულსს და გაჰყვებიან სატანას, თვითონ იღებენ მრავალხატი მხეცის სახეს; ეს მხეცი თვით ადამიანის ბუნებაშია.

არა შეეძრწუნდი მანგლისაგან მფრინვალისა. — ეს ის ნამგალია (მანგალი), რომელითაც, აბოკალიფის თანხმად, განკითხვის დღეს ანგელოზები შეუდგებიან მკის და ერთმანეთისაგან განარჩევენ იტქლსა და ღვარძლს, მართლთ და ცოდვილებს (ვაშოცხ. თანესი 14, 15; მათ. 13,39).

გალობა VI

სოლომონოსაჲსა წურბლისა მსგავსად ვერ-მაძღარი. — სოლომონის იგავში საუბარია წურბლის გაუმადრობაზე: „წურბელსა ესნეს სამ ასულ, სიყვარულით სიყვარულნი, და სამნი ესენი ვერ განაძლებდეს მას. და მეოთხესა არა კმა ეყო თქმად: კმა არს ჩემდა“ (იგავნი 30,15). აქვე, წურბლის გაუმადრობის გვერდით დასახელებულია ამავე ნიშნით გამორჩეული: ჯოჯოხეთი, დედაკაცის გულისთქმა, წყლით დაუქმყოფილებელი მიწა და ცეცხლი, რომლებიც არასოდეს იტყვიან: „კმა არს“ (იგავნი 30, 16). ბიბლიის კომენტატორთა მიერ „წურბლის“ რაობაზე წარმოდგენილი მოსაზრებებიდან საინტერესოა ებრაელთა და აღმოსავლეთის ხალხთა შეხედულება, რომლის მიხედვითაც, წურბელი აღნიშნავს მდებარებით ღემონურ არხებს, რომელიც საწლობს უდაბნოებსა და ადამიანთა სადგომების გვერდით და დასავლური ვამპირის მსგავსად, ადამიანის სისხლს წოვს (Толковая библия, т. IV, გვ. 498).

ბოროტად გარდავევდ საზღვართა და შეეძრთე სახლი სახლსა, და აგარაკი აგარაკსა, და უუძღერესთა მივჰხუტე ნაწილი მათი. — და ვითარმცა მარტოა ვმკვდრობდი ქუუყანასა ზედა. — ძველი აღთქმა მოითხოვს: „ნუ გარდასცვალე საზღვართა, რომელ დაამტკიცნეს მამათა შენთა საქვიდობელსა მას შენსა ქუუყანასა მას ზედა, რომელსა დაგამკვიდროს შენ უფალმან ღმერთმან შენმან“ (მეორე სჯულ. 19,14). ხოლო ესაია წინასწარმეტყველი გვეუბნება: „გაჲ, რომელნი შეაყოფენ სახლსა სახლისა მიმართ, და აგარაკსა აგარაკსა მიმართ შეაახლებენ, რათა მოყვისსა მორამჰხუტეჲსონ, ნუ მარტონი დაემკვდრნეთა ქუუყანასა ზედა“ (ესაია 5,8). ამიტომ მიიჩნევს დავით აღმაშენებელი ცოდვად სახელმწიფოს საზღვრების გაფართოებისათვის ზრუნვას.

ქორწილთა მიერ ხენეშთა ვჰმძღავრე საწოლსა ჩემსა. — ქართველი ისტორიკოსები (ი. ჯავახიშვილი, ი. ცინცაძე და სხვ.) ფიქრობენ, რომ აქ უნდა იგულისხმებოდეს დავითის მიერ პირველი ცოლის (დემეტრეს დედის) განდევნა და ყვიჩალთა მთავრის „ათრაჰა შარადანისძის“ ქალის შერთვა. თუ მხედველობაში მივიღებთ იმ გარემობას, რომ საკომენტარო ტექსტში „ქორწილი“ მრავლობით რიცხვშია, აღმოჩნდება, რომ თითქოს დავით აღმაშენებელი ორივე ქორწინებას შეცოდებდა მიიჩნევდა, მაშინ როდესაც დავითის ისტორიკოსი გვაუწყებს, რომ გურანდუხტ დედოფალი იყო „სანატრელი და ყოვლად განთქმული სიკეთითა“. ამასთან, ეკლესია ქრისტიან კაცს ცოლის შერთვის უფლებას სამჯერ აძლევს და დავითს ორჯერაც რომ ექორწინოს, ეს მას ცოდვად არ ჩაეთვლებოდა.

ამ ადგილის გასაგებად უნდა გავითვალისწინოთ რუის-ურბნისის 1103 წლის საეკლესიო კრების ძეგლისწერა, რომელიც კრძალავს ეკლესიის გარეშე ქორწინებას, არასრულწლოვან ქალ-ვაჟთა ქორწინებას, სხვადასხვა აღმსარებლობის წარმომადგენელთა შეუღლებას და ა. შ. ყოველგვარ სხვა შეერთებას, რომელიც ამ კანონის დარღვევით ხდებოდა, ი. ჯავახიშვილის დაკვირვებით, ეწოდებოდა „უწესოა ქორწინება“, „უწესონი ქორწილ-შეყოფანი“ (ი. ჯავახიშვილი, ქართული სამართლის ისტორია, წიგნი 11, ნაკვ. 11, ტფ., 1929, გვ. 371). იქნებ ასეთ „ქორწინებაზე“ საუბარი დავითის საგალობელში?

ნიშანდობლივია, რომ სასულიერო ღირიკაში არცთუ იშვიათად გვხვდება სინანული საწოლის შევინების გამო. მაგალითად, ანდრია კრიტელის „დიდ კანონში“ ნათქვამია: „მთავს ვიქმენ რუბენისა. . . და ვჰმძღავრე საწოლსა ჩემსა, ვითარცა მან — მამისასა“.

ახალი ხატყოფა მერედ მისცეს ცოდვით განმრყუნელ თემში...
თა — ახალი აღთქმის მიხედვით, „ახალი ხატყოფა“ ნიშნავს აღამიანში ქრისტეს დაბადებას. პავ-
ლე მოციქული, რომელშიც მოხდა „ახალი ხატყოფა“, გვეუბნება: „ხოლო ცხოველ არაღარა მე
ვარ, არამედ ცხოველ არს ჩემ თანა ქრისტე“ (გალატ. 2, 20).

დედოზრთივთა რაჲა თხათა ზრძმედითა დადნოს ყოველი ნივთი შე-
ცოდვისაჲ. — ქრისტიანული თვალთახედვით, აღამიანის დაცემის შედეგად, ცოდვა გავრცე-
ლდა ყველაზე და ყველაფერზე, რაც კი მატერიალურად, ნივთობრივად არსებობს. ღვთისმშობ-
ლის შემწეობამ, მისმა მეოხებამ ქურაში (ბრძელში) უნდა დააღწოს ცოდვით დამძიმებული ყო-
ველი ნივთი და პირველსაზე უნდა დაუბრუნოს მას.

გალობა VII

თაყუანის-ვეც ანგაპრებრისა მამონას, ვითარ-იგი ძუელთა მათ—
ბაალს და ასტარტეს და ქამოსს საძაგელსა. — ბაალი და ასტარტე სემიტების
უმადლეი ღვთაებანი არიან. ბაალი განასახიერებს მზის ღმერთს, ასტარტე — მთვარისას. თავდა-
პირველად მათდამი თაყვანისცემა მარტვი, სადა რიტუალებით ხორციელდებოდა, შემდეგში კი—
მეტისმეტად ფუყე და თვალისმომჭრელი წეს-ჩვეულებანი შემოიტანეს. მაგალითად, ქურუმები
მსახურებისას ხმამაღლა მოუწოდებდნენ ღვთაებებს, დაბობდნენ და ზღვობდნენ საკერაობის ირ-
გვლივ, ზოგჯერ დანებით სხეულს იჩხვლებდნენ, სისხლში ითხვებოდნენ, საკუთარ შვილებს
მსხვერპლად იღებდნენ და კოცონზე წვაგდნენ და სხვ. ებრაელები, რომლებიც წარმართებით იყ-
ვნენ გარემოცულნი, ეზიარნენ ამ მადე ჩვევებს, რისთვისაც მათ ღმერთი მძიმე სასჯელს უქადა.

ქამოსი — მოაბელთა ნაცონალური ღვთაება, რომელსაც ბიბლია „მოაბელთა სისაძაგელს“
უწოდებს (4 მეფ. 23,13). იგი მსგავსად ბაალისა მზის ღვთაება იყო და მის მსახურებასაც თან
სდევდა გარყვნილება.

დავით აღმაშენებელი თვლის, რომ მან თაყვანი სცა ანგარების, სინარბის ღვთაებას (მა-
მონას), ისე როგორც შორეულმა წინაპრებმა — წარმართულ ღმერთებს.

გალობა VIII

მანასე — იუდეველთა ბიბლიური მეფეა. მისი მეფობის პირველი პერიოდი აღსავსე იყო
მძიმე ცოდვებით და ხასიათდებოდა უკიდურესი სისასტიკით. ამის გამო იგი ღმერთს მკაცრად
დაუსჯია. მანასეს შეუგნია დანაშაული და მისცემია გულწრფელ სინანულს (2 ნემტ. 33,12), რის-
თვისაც ღმერთს შეუწყალებია და კვლავ მიუცია თავისუფლება.

ზესკნელი. — ღვთაებრივი საუფლო, „ზეით უმადლეი კიდე“ (საბ).

ქუესკნელი — ჯოჯოხეთი.

ძალნი — ანგელოზნი.

საკუთრად ღმრთისმშობელად გქადაგებთ. — ცნობილია, რომ კონსტან-
ტინელი პატრიარქი ნესტორი და მისი მიმდევარნი წმ. ქალწულს, მარიამს ღვთისმშობლად არ მიიჩ-
ნევდნენ. ნესტორიანელთა შეხედულებით, ქალწულმა შვა არა ღმერთი, არამედ აღამიანი, რომე-
ლსაც შემდეგ დედისგან დამოუკიდებელ შერწყმა ღვთის სიტყვა. ნესტორი მოითხოვდა, რომ მა-
რიამისათვის ეწოდებინათ არა ღმრთისმშობელი (θεοτοκος), არამედ „აღამიანისმშობელი“ (θεο-
τοκοςიჯი). ნესტორიანელთა ერესი ეფესოს მსოფლიო კრებამ დაგმო. დავით აღმაშენებლის მი-
მართვა მარიამისადმი, როგორც საკუთრად ღმრთისმშობლისადმი, გამოხატავს საეკლესიო კრებათა
მიერ შემუშავებულ თვალსაზრისს სოტერიოლოგიის, ე. ი. სიტყვის ხორცქმის საკითხზე.

პატივი ხატისა შენისაჲ შენდამი წიადმოვალს. — ამ ფრაზაში უკუფე-
ნილია მნიშვნელოვანი პერიოდი ქრისტიანული რელიგიის ისტორიიდან. ცნობილია, რომ VII საუ-
კუნეში თავი იჩინა ხატომბრძოლობის აქტიურმა მიმდინარეობამ, რომელიც თითქმის ასი წლის
მანძილზე გააფრთხილებულ ბრძოლას აწარმოებდა ხატების წინააღმდეგ. ხატთაყვანისმცემლობამ
საბოლოო აღიარება ნიკეის VII საეკლესიო კრებაზე უკოფა. ხატთაყვანისმცემელთა მიხედვით,
პატივი ხატისა მიმართულია არა ნივთისაკენ, არამედ გამოსახულებისაკენ და პატივისცემა ხატისა
გადადის მის პირველსაზე, ე. ი. იმაზე, ვინც გამოსახულია ამ ხატით.

ცოდვითა მოქცევასა ანტუმბ მის მიერ, ვითარცა ცხად-ჰყოფს
თეატროჲ იგი მრჩობლთა სოფელთაჲ, სიკეთე ეგვპტისაჲ, ღირსი
მარიამ — დავით აღმაშენებელი თავისი ეპოქის ფილოსოფიური თვალთახედვის კვლობაზე
სამყაროს იერარქიულ წყობაში განარჩევს „მრჩობლ (ორ) სოფელს“. ერთია — „ზეთსა სოფელი“



(ზეგრძნობადი სამყარო), მეორე — „სოფელი“ (გრძნობადი სამყარო). სწორედ ამ პირველ-საფეხურზეა იეატორნი (ასპარეზი, თვალისასესიერი) აჩვენებს ღვთაებრივ ძალას, მის სხვადასხვაგვარ გამოვლინებას.

გადმოცემის თანახმად, მარიამ ეგვიპტელი (VI სუჟ.) უზნეო ცხოვრებას ეწეოდა. იგი მონაწილის შემდეგ სწორედ ღვთისმშობლის ხატს მოუქცევია და დაუხსნია. ამის შესახებ მოგვითხრობს უცნობი ავტორის „ცნობებამ და მოქალაქობამ და სინანული მარიამ მეგუბტელისაჲ“ (A — 95).

გალობა IX

უამი რაჲ წუ ლი ლთა და ჯმელთა აღმოფშვნათაჲ წარმოღგეს. — „წულიო“ და „ჯმელი“ — საგნის თვისებებს აღნიშნავენ. ძველი ქართული მწერლობის ძეგლებში მიხედვით „სიწულიო“, ე. ი. „სხეულობისაგან მოკლებულობა“ (საბა) ანასიათებს ჰაერს და წყალს, ხოლო „ჯმელი“ ანუ მშრალი, უნთავი არის მიწა და ცეცხლი. საკომენტარო ადგილი მითითებებს სამყაროს ოთხი ელემენტის (მიწა, წყალი, ჰაერი, ცეცხლი) დაშლა — დარღვევაზე სამყაროს განკითხვის დღეს.

სხუამან მიიღოს სკიპტრაჲ, სხუასა შეუღგენ სპანი. — „სხუად“ უნდა ვიგულისხმოთ არა სამეფო დინასტიის ჩვეულებრივი წარმომადგენელი, რომელმაც დავით აღმაშენებელი უნდა შესცვალოს, როგორც მეფე, არამედ ბნელეთის მეფე ანტიქრისტი, რომელიც სამყაროს მოვლინება განკითხვის დღის დადგომამდე და თავის თავს უწოდებს დმერთსა და მეფეს. მისი მიზანია კაცთა წარწყმედა მოკუებითა და ძალადობით.

განარაჲ ეღოს წიგნი ღღესა შინა სასჯელისასა. — „წიგნის“ პარალელურად ძველი ქართული მწერლობის ძეგლებში გვხვდება „წიგნი მათიანისაჲ“ და „მატიანე“. პატრისტიკული თვალსაზრისით, „წიგნი მათიანისაჲ“ შეიცავს სამყაროს წარსულს, აწმყოსა და მომავალს. განკითხვის დღეს ღვთის ძე დამნაშავეებს ამ წიგნში აღბეჭდილი ცოდვების წილ მიაგებს სასჯელს.

მსახურთა რისხვაჲ ქროღისა. — ქრისტიანული მოძღვრების მიხედვით, განკითხვის დღეს მართლმსაჯულის, ქრისტეს ნების აღმსრულებელი, ე. ი. მსახურნი, იქნებიან ანგელოზები. იოანე თქროპირის ტრაქტატში „მოთმინებისთჳს და ამის სოფლისა აღსასრულისათჳს“ ნათქვამია, რომ მართლმსაჯულის განაჩენის სისრულეში მოყვანას „უსწრობდენ გუნდნი ანგელოზთანი და ჯმაჲ საყრისაჲ დასწუვიდეს ყოველსა და დაინთქმოდის უკეთურებამ“ („მამათა სწავლანი“, თბ., 1969, გვ. 14).

ვინაჲთგან აღსაარებით გრძნობად და შეკრებად იწყოდჲ ძალი ძუალსა თანა, და ნაწევარი ნაწევარსა, და განჯმელთა მოჰბერა სულნი კუალად-შობისაჲ, მრწამსჲ ვითარმედ აღდგებაჲ სრულ ყოს დმერთმან შორის ყოველისავე სინანულით აღდგომისაჲ. — ბიბლიის მიხედვით, აღდგომა ენება ადამიანის არა სულს, არამედ სხეულს. ეზეკიელი იტყვის: „აჲ, ძრვად იყო და მოჰყვანდა ძუალი ძუალისაჲ მიმართ, თითოეული შენაწევრებისა მიმართ თვისსა და ვიხილე, და აჲა ესერა, ძარღუნი მათ ზედა გარდაერთხმოდეს და კორცნი აღმოსცენდებოდეს და მათ ზედა განწინებოდეს და განერაზხა ტყავი ზედაკერძო მათსა“ (ეზეკ. 36,7).

„გინჯმელთა კუალად-შობის“ საკითხი გაშუქებულია გრიგოლ ნოსელის თხზულებებში. კაპადოკიელი თეოლოგი სხეულს (σῶμα) განარჩევს სხეულის სახისაგან (ἐνσῶς). მისი აზრით, ეს სახე თუმცა ადამიანის სხეულის ბეჭედი, მაგრამ მიეკუთვნება არა ხრწნად სხეულს, არამედ უკვდავ სულს და მასთან ერთად უცვლელი არის აღდგომამდე. როდესაც დადგება აღდგომა, სული თავის დაშლილ დანაწევრებულ სხეულს აღადგენს მისი სახის (ἐνσῶς) მიხედვით. ეს სწორედ ის სახეა, რომელიც „ღმრთისა თანა არს მოუკლებელ და ჰგიეს“, „რამეთუ ბუნებაჲ ყოვლითურთ პირველითგან შემდგომამდე ერთსა შინა ხატებასა არს“.

მარტიო, სრულო, სამ მზეო, ერთ ცისკროვნებო. — ღვთაების ეპითეტები.

განმინათლე მხედველობითი სულისაჲ, რაჲთა გიხილო ნათელი — ზეგრძნობადი, მარადიული ხათელის სახილველად აუცილებელია შინაგანი ხედვის, ანუ როგორც ქართველ ჰიმნოგრაფები იტყვიან: „თუალნი სულისანის“, „სულის საცნობელთა“

აღზილვა. ქრისტიანული მისტიკის თანახმად, ცნობიერების ამ საფეხურზე შემეცნებელური უფრო მეტი უერთდება შესამეცნებელ ობიექტს.

ვესავე ხილვად ნათელსა ძისა შენისასა და ნათელსა ზეშთა სა-
უკუნეთა სა — ეს გამოთქმა გულსხმობს კოსმიური ევოლუციის დასასრულს, ანუ მატერიის
შესვლას სულიერ სუბსტანციაში. ამ ეტაპზე იოანე დამასკელის მიხედვით, უამი „ღლითა და ლა-
მით არ აღირიცხება“, არამედ დადგება მარადიული საუკუნე და იქნება „ერთი დღე დაუმწუხ-
რებელი, ოდეს იგი მზე სიმართლისა მართალთა ზედა ჰაეროვნებით ბრწყინავდეს“.

ძველი ქართული ლიტერატურის
ისტორიის კათედრა

«ПОКАЯННОЕ ПЕСНОПЕНИЕ» ДАВИДА СТРОИТЕЛЯ

(Издание подготовила, предисловием и комментариями снабдила
Л. Григолашвили)

Резюме

„Покаянное песнопение“ Давида Строителя по глубине своего содер-
жания и высокохудожественной форме является отражением идеологиче-
ского и эстетического кредо грузинской литературной действительности
эпохи средневековья.

В работе представлен исправленный текст „Покаянного песнопения“
на основе 11 рукописей (А — 85, А — 290, К — 22, А — 518, А — 1290,
S — 182, S — 149, К — 94, S — 1462, S — 303, Н — 28) и предшествующих из-
даний памятника. Текст сопровождается полным списком вариантов и
указанием на библейские источники песнопения. Издание снабжено ком-
ментариями, составленными с учётом философско-художественного мы-
шления эпохи Давида Строителя.

THE HYMN OF PENITENCE BY DAVID THE BUILDER

(Edition prepared, prefaced and commented by
Laura Grigolashvili)

Summary

As for its profound content and highly artistic form David the Build-
er's The Hymn of Penitence reflects the ideological and aes-
thetic credo of the Mediaeval Georgian literary reality.

The paper presents the corrected text based on the extant 11 manu-
scripts (A — 85, A — 290, K — 22, A — 518, A — 1290, S — 182, S — 149,
K — 94, S — 1462, S — 303, H — 28) and earlier editions of the above-
mentioned literary monument. A full list of variants is appended and the
Biblical sources of the Hymn are indicated. The edition is supplied with
comments taking into account the philosophical and artistic thinking
of David the Builder's epoch.



ალექსანდრე ხახანაშვილის ლექსები

(პუბლიკაცია და წინასიტყვაობა სოლომონ ხუციშვილისა)

1912 წელს ქალ. სამარაში (ახლა კუბიშევი) ტუბერკულოზით გარდაიცვალა პროფესორი ალექსანდრე სოლომონის ძე ხახანაშვილი. მისმა სიკვდილმა ბევრი წუხილი და ცრემლი გამოიწვია. აკაკი წერეთელმა პატარა, მაგრამ გრძნობით სავსე სიტყვით მიმართა მის ნეშტს დასაფლავებისას დიდუბეში: „მეც მოვაშურე აქეთკენ, რომ დასაფლავებას დაესწრებოდი და ერთხელ კიდევ ჩამებეჭდა უკანასკნელად გულში სახე დიდი ქართველისა“-ო, თქვა იმ დღეს აკაკიმ.

ა. ხახანაშვილის გარდაცვალების ერთი წლის თავზე, 1913 წელს, მაშინ ახალგაზრდა მწერალმა დავით კასრაძემ თბილისში წაიკითხა ლექცია „ალექსანდრე სოლომონის ძე ხახანაშვილი“ და იმავე წლის ჟურნალ „კლდის“ მერვე ნომერში დაბეჭდა კიდევ წერილი ხახანაშვილზე, სადაც წერდა, რომ თურმე ა. ხახანაშვილს აწუხებდა, რომ მის თანამედროვე ქართულ პოეზიაში არ ყოფილა რიტორიკული ლექსები და „ამ მიზნით მან დაიწყო თვითონ ლექსების წერა“. დავით კასრაძე იქვე მიუთითებს, რომ ა. ხახანაშვილი ლექსებს ბეჭდავდა „ს. პავლიაშვილის“ ხელმოწერით.

მართლაც, „ქართული ჟურნალებისა და კრებულების ანალიტიკური ბიბლიოგრაფიის“ მესამე ნაკვეთში შეტანილია ორი ლექსი (გვ. 480) „ს. პავლიაშვილის“ ხელმოწერით — „გიგრძენია შენცა გულისა კვნესა“ („კვალი“, 1896 წ., № 35) და „რაც გინდა მსკვა ნღველ-სამსალა“ („კვალი“, 1896 წ., № 43).

დავით კასრაძის ამ ცნობას ამყარებს ის ფაქტიც, რომ გორში, იმ უბანს, სადაც ხახანაშვილები ცხოვრობდნენ, „პავლიანთ უბანი“ ერქვა, ხოლო ინიციალი ს წარმოსდგება იმ სახელიდან, რომლითაც ა. ხახანაშვილს მიმართავდნენ მახლობლები და ნათესაეები — საშა.

გარდა „კვალისა“ ა. ხახანაშვილს 1911 წელს გაზეთ „კოლხიდაში“ (№ 99) ასეთი ხელმოწერით კიდევ დაუბეჭდავს ლექსი, თუმცა იმავე გაზეთში თავისი გვარის მოწერითაც, 1911 წელს (№ 196) გამოუქვეყნებია ლექსი „პატარა ცემი“, როდესაც იგი ტუბერკულოზით დაავადებული, უკანასკნელად იყო საქართველოში და მკურნალობდა ვახტანგ ლამბაშიძის პატარა ცემის სანატორიუმში. სხვათა შორის, ცემში გამგზავრებამდე მოგზაურობდა სვანეთში და იმერეთში (ჯრუჭში) სიძველეთა დასათვალიერებლად და სხვიტორში აკაკი წერეთელთანაც იყო სტუმრად. ცემში დაწერილ ლექსში იგი ამბობს: „შორს, ჩრდილოეთში სასომიხდილი, აქ ნაძვ-ფიჭვნარებს შემოვეფარე, აქ, დღით მზის სხივსა, ღამით ვარსკვლავებს ტანჯვა და კვნესა გავუზიარე. დაყუჩდა სევდა, გული აძგერდა კვალად საბრძოლოდ განახლებული... ჩემო



მკურნალო, სამშობლო ჩემო, შენ რის გიხილო განკურნებული? ცხადია, ან
 ნაწარმოებში ილია ჭავჭავაძის „გაზაფხულის“ რემინისცენციები
 მოისმის.

ალექსანდრე ხახანაშვილის ე. წ. „რიტორიკული ლექსები“ შემდეგია:

გიგრძენია შენცა გულისა კენესა,
 უმიზეზოთა ოხვრა-ვაება,
 როს შენს გარშემო ყველა იხარის
 და შენ კი გტანჯავს კვლავ მწუხარება?

გიგრძენია შენცა სულის კვეთება,
 მწარე ფიქრებით გაბრუნებულსა,
 როს მეგობართა ცხარე ბაასში
 ენა დაგბნია გაჩუმებულსა?

დაგიწყევლე შენც შავი ბედი,
 კაცური გრძნობა კრულვით აღგვისა,
 როს შენი სატრფო აღერსის ნაცვლად
 გველური შხამით წაგიბილწია?

დაგიწყევლია შენც მოგონება
 აწ ჩასვენებულ ბედნიერების,
 როს სიყვარული ეღიმებოდა
 ტკბილსა ოცნებას შენი გონების?

საბრალისი ხარ თუ არ გიგრძენია,
 ოცნების ფრთებით აღმა მფრინავო
 და მეტად კვალად საბრალისი ხარ,
 თუ იტანჯები ჩემებრ, ბედშავო!

ს. ჰ ა ვ ლ ი ა შ ვ ი ლ ი (კვალი“, 1896, №35)

რაღ გინდა მასვა ნაღველ-სამსალა,
 გული მომიკლა უიმედოსა,
 ცა გარისხებით ჩემთვის აქუხო,
 ტკბილი გრძნობებით ჰმონო ჩემს მტერსა,
 მაინც შენ ვეტრფი აზრ-შეუტკვლელად,
 შენით ვამაყობ, შენით ვსასოებ,
 საწუთროს ტალღის მედგარ ბრძოლასთან
 შენს ტურფა სახეს წინ გავიმძღვარებ.
 დეე, შთაინთქას ღამის წყვილიადი,
 მთვარე-ვარსკვლავი, მკრთალი ღამპარი,
 მწამს — ცის კამარას კვლავ განაბრწყინებს
 იმედით სავსე დღის ცისკარი.

ს. ჰ ა ვ ლ ი ა შ ვ ი ლ ი („კვალი“, 1896, № 43)

ახალი ქართული ლიტერატურის
 ისტორიის კათედრა

კრიტიკა და ბიბლიოგრაფია. КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ.
CRITIQUE AND REFERENCES

ირანელი მცნეირის ნაშრომი მ. ფ. ახუნდოვის
ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე

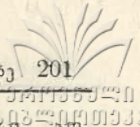
კონსტანტინე ფალავა

აზერბაიჯანელი ხალხის საზოგადოებრივი და ფილოსოფიური აზროვნების ისტორიაში მირზა ფათალი ახუნდოვს (1812—1878) სრულიად განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. ორმოცი წლის განმავლობაში იგი თავისი მადლიანი კალმითა და დაუცხრომელი ენერგიით უანგაროდ ემსახურებოდა მუსლიმანური ფანატიზმითა და ცრუმორწმუნეობით დაბეჩავებული მასების საუკუნეობრივი ძილისაგან გამოფხიზლების საქმეს. ახუნდოვი გმობდა პროგრესისა და ხალხთა შემოქმედებითი უნარის შემბორკველ, უკვე დრომოჭმულ ფეოდალურ-პატრიარქალურ წყობილებასა და დესპოტიზმს; იღვწოდა განმანათლებლური იდეებისა და მმართველობის დემოკრატიული პრინციპების დაფუძნებისათვის; ცდილობდა მოეხდინა არაბული ანბანის რადიკალური რეფორმა და ადვილად დასაძლევნი გაეხადა იგი ხალხთა ფართო მასებისათვის; დაუცხრომლად ზრუნავდა სამწერლობო ენის დემოკრატიზაციისათვის, აზროვნებაში—მატერიალისტური მოძღვრებისა და სიტყვაკაზმულ მწერლობაში რეალიზმის დამკვიდრებისათვის. მაგრამ მ. ფ. ახუნდოვის სახელი ძვირფასია არა მხოლოდ აზერბაიჯანისათვის, არამედ მთელი მახლობელი და შუა აღმოსავლეთისათვის, სადაც მისმა იდეებმა ცხოველყოფელი გავლენა მოახდინეს საზოგადოებრივი აზროვნების გამოცოცხლებასა და განვითარებაზე. ა. შარიფის სამართლიანი თქმით „მ. ფ. ახუნდოვი, როგორც ეროვნული აზერბაიჯანელი მწერალი და მთავროვნე, მტკიცედ დგას მშობლიურ ნიადაგზე, მაგრამ თავისი მოღვაწეობის მასშტაბებით განეკუთვნება არა მარტო აზერბაიჯანს, არამედ მთელ აღმოსავლეთს“ ((2), 23), უწინარეს ყოვლისა კი, დავუმატებდით ჩვენ, — ირანს. ამ ქვეყანას, მის ხალხს, ენასა და ლიტერატურას იგი ნათესაური სიახლოვის განსაკუთრებული გრძნობით განიცდიდა. უეჭველად მართებულად წერს ს. ნაფისი, რომ ახუნდოვი თავისი სამშობლოს შემდეგ ყველაზე უფრო მეტად ირანთან იყო დაკავშირებული (3). საგულისხმოა თვით ახუნდოვის აღიარება ავტობიოგრაფიაში თავისი ირანული წარმოშობის შესახებ ((4), 33). მწერლის მდიდარ შემკვიდრებაში ირანისა და მისი ხალხის ცხოვრების ამსახველი არა ერთი და ორი ფურცელი დასტურდება, რომ აღარაფერი ვთქვათ მწერლის ცნობილ ფილოსოფიურ-პუბლიცისტურ ნაშრომზე „ქემალუდდოვლეს წერილებზე“, რომელიც ასე უხვ მასალას შეიცავს ამ ქვეყნის სინამდვილის კრიტიკული შესწავლისათვის; ახუნდოვი მხოლოდ აქტიური მეთვალყურე როდი იყო ირანის ცხოვრებისა, იგი იღვწოდა მისი გაუმჯობესებისათვის, გარდაქმნისა და პროგრესისათვის. ახუნდოვს ყურადღების გარეშე არ რჩებოდა ამ ქვეყ-



ნის საზოგადოებრივი ცხოვრების არც ერთი, მეტად თუ ნაკლებად მნიშვნელოვანი მოვლენა და ცდილობდა თავისი დეაწლი შეეტანა ირანის „გამოღვიძების“ ეპოქაში. მას საქმიანი ურთიერთობა ჰქონდა პროგრესულ ირანულ საზღვარგარეთ მოღვაწეებთან, მწერლებთან, განმანათლებლებთან, მეცნიერებთან, გაზეთის რედაქტორებთან და მისთ. ამ ურთიერთობას ცხადპყოფს მისი მდიდარი ეპისტოლარული მემკვიდრეობაც. მ. ფ. ახუნდოვი ორგანულად იყო დაკავშირებული ირანის საზოგადოებრივ და ლიტერატურულ ცხოვრებასთან და ამიტომაც, ბუნებრივია, მკვლევარნი, რომლებიც სწავლობენ XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ირანული სინამდვილის ხსენებულ სფეროებს, ყოველთვის სათანადო ადგილს უთმობენ ახუნდოვის მხატვრული შემოქმედებისა და ფილოსოფიურ-პუბლიცისტური მემკვიდრეობის განხილვას (ე. ბერტელსი, დ. კომისაროვი, ა. შოიტოვი, ი. რიპკა, ფ. მახალსკი, ბოზორგ ალავი, ფ. ხანლარი, ი. არინფური, პ. მამედზადე და სხვ.). ამ მხრივ, განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ირანელი მეცნიერის, დოქტორის, ფერიდუნ ადამიათის დასახელებული ნაშრომი. იგი, როგორც სათაურიდანაც ჩანს, განკუთვნილია ახუნდოვის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის შესწავლისათვის. ფ. ადამიათი სპეციალისტებისათვის ცნობილია როგორც ფართო განათლებისა და დაუცხრომელი ენერჯის მკვლევარი. მისი სამეცნიერო მუშაობის უმთავრესი თემაა XIX საუკუნის მეორე ნახევრისა და XX-ის დამდეგის ირანის ისტორიისა და სოციალურ-პოლიტიკური აზროვნების შესწავლა. მის კალამს ეკუთვნის მონოგრაფიები ირანელი განმანათლებლების: მირზა აბდ-ორ-რაჰიმ ტალიბოვის, მირზა ალა-ქერმანის და გასული საუკუნის შუა წლების სახელმწიფო მოღვაწის, ნასერ-ად-დინ შაჰის დიდი ვეზირის ამირ ნიზამის შესახებ, რომლის სახელთანაც დაკავშირებულია პროგრესული რეფორმების პირველი ცდები — გამოეყვანა ირანი ჩამორჩენილი ფეოდალური მდგომარეობიდან და სხვა.

ფ. ადამიათი მირზა ფათალი ახუნდოვის ხანგრძლივ და ნაყოფიერ მოღვაწეობას ქრონოლოგიური თანამიმდევრობით განიხილავს და, ვფიქრობთ, მართებულად ჰყოფს მას სამ ძირითად პერიოდად. პირველში იგი ათავსებს მის მხატვრულ შემოქმედებას (1850—1956 წწ.), მეორეში — იმ დიდ მუშაობას, რომელიც ახუნდოვმა გასწია არაბული ანბანის რადიკალური რეფორმისათვის (1857—1862 წწ.), ხოლო მესამეში მოცემულია მისი ხანგრძლივი და ინტენსიური შრომა, გაწეული „ქემალუდოვლეს წერილების“ შექმნის, სრულყოფისა და საბოლოო რედაქციისათვის (1863—1875 წწ.). ახუნდოვის ცხოვრებისა და შემოქმედების ამ ძირითადი ეტაპების განხილვისათვის ავტორის ნაშრომი დაყოფილია ექვს თავად. პირველ თავში დაწერილებითაა გადმოცემული ახუნდოვის ბიოგრაფიის შესახებ; ფართოდაა განხილული მისი კომედიები და მოთხრობა „მოტყუებული ვარსკვლავები“ მეორე თავში; ვრცლადაა მოთხრობილი იმ დიდ შრომისმოყვარეობასა და ნებისყოფაზე, რომელიც გამოიჩინა მწერალმა არაბული დამწერლობის რეფორმის ჩატარების მიზნით მესამე თავში. განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა ახუნდოვის ფილოსოფიურ და სოციალურ-პოლიტიკური შეხედულებების განხილვას. ეს საკითხებია შესწავლილი მომდევნო სამ თავშიც. გარდა „ქემალუდოვლეს წერილებისა“, რომელიც ავტორის მთელი ნააზრევისა და მსოფლმხედველობის შეჯამებას წარმოადგენს ((5), 47), განხილულია ახუნდოვის შეხედულებანი ესთეტიკის საკითხებზე



მწერლის სინამდვილისადმი დამოკიდებულების, მხატვრულ ნაწარმოებში ფორმისა და შინაარსის ჰარმონიული მთლიანობის შესახებ და სხვ. ახუნდოვის სოციალურ-პოლიტიკური შეხედულებების შესწავლის მიზნით ავტორი ანალიზებს ისეთ მნიშვნელოვან მასალას, როგორცაა, მაგალითად, წერილი მიჩზა იუსუფ-ხანისადმი. მასში ადრესატი დასაბუთებულადაა გაკრიტიკებული იმ მცდარი დებულების გამო, რომელიც მან წამოაყენა ნაშრომში, «كلمة» («ერთი სიტყვა», პარიზი, 1866 წ.); იუსუფ-ხანის აზრით ირანის კონსტიტუციას საფუძვლად უნდა დასდებოდა „შარიათი“. აღსანიშნავია აგრეთვე მ. ფ. ახუნდოვის წერილი მისი თანამედროვე ირანელი განმანათლებლის ჯელალ-ად-დინ მირზასადმი იმ შიშისა და ლიბერალური პოზიციის გამო, რომელიც მან გამოამჟღავნა „ქემალუდდოვლეს წერილებისადმი“. წერილში მხილებული და დაგმობილია როგორც ირანის დესპოტური სახელმწიფო წყობილება, ისე ისლამი, რომელიც გზას უბორკავდა აღმოსავლეთის ხალხებს პროგრესისა და ცივილიზაციისაკენ. ნაშრომის ავტორი სათანადოდ განიხილავს ახუნდოვის სტატიებსა და შენიშვნებს დ. იუმის, ვ. მირაბოსა და სხვათა ფილოსოფიურ და სოციალურ-პოლიტიკურ შეხედულებებზე, აგრეთვე ცალკე გამოპყობს და განიხილავს ახუნდოვის ნააზრევებიდან ისეთ მნიშვნელოვან საკითხებს, როგორცაა, მაგალითად: მეცნიერებისა და რელიგიის შეუთავსებლობა, სულის უკვდავების უარყოფა, თავისუფლება და ქალის სოციალური უფლებები და მისთ. მთლიანად შეიძლება ითქვას, წიგნი პროგრესული პოზიციებიდან არის დაწერილი და ძირითადად მართებულად ახასიათებს ახუნდოვს როგორც მწერალსა და მოაზროვნეს — ლიტერატურაში რეალიზმის დამწყებსა და ბაირახტარს, ფილოსოფიაში — მატერიალისტს, ხოლო სახელმწიფოებრივი წყობილების საკითხში — კონსტიტუციური და დემოკრატიული მმართველობის პროპაგანდისტს. ნაშრომში მკაფიოდაა გამოკვეთილი მირზა ფათალი ახუნდოვის სახე, როგორც აღმოსავლეთის დიდი განმანათლებლისა. ავტორი იცნობს და ეყრდნობა საბჭოთა მკვლევართა შრომებს (რომლებიც მას ძმის — თეიმურაზ ადამიათის მეშვეობით გაუცვნიან. ასეთი დახმარება რომ არ მქონოდა, ეს წიგნი ასეთი მნიშვნელობის არ იქნებოდაო, — დასძენს ავტორი, — ([1],4), აგრეთვე სხვა უცხოურ ლიტერატურას და აზერბაიჯანელ მეცნიერთა მიერ გამოცემულ საარქივო მასალებს. პირადად კი, ჩანს, ახუნდოვის მდიდარ არქივს, რომელიც ბაქოში ინახება, იგი არ ვაცნობია და ჰგონია, რომ ეს ფონდი თბილისშია ([1],3). ასე ფიქრობს ალბათ იმიტომ, რომ, ახუნდოვის შეგნებული ცხოვრების მომეტებული ნაწილი, მთელი მისი მოღვაწეობა დაკავშირებულია ამ ქალაქთან, ამიერკავკასიის მაშინდელ ადმინისტრაციულ ცენტრთან. ამასთან დაკავშირებით აღვნიშნავთ, რომ ავტორი მკითხველს მოუთხორობს იმ თბილისურ გარემოზე, რომელშიც ჩამოყალიბდა ახუნდოვი როგორც მწერალი და მოაზროვნე. ვფიქრობთ, მას რომ ქართველ მკვლევართა ნაშრომების გაცნობის შესაძლებლობაც ჰქონოდა, შეუნიშნავი არ დარჩებოდა ვიორგი ერისთავის დრამატურგიისა და თეატრის როლიც ახუნდოვის როგორც კომედიოგრაფის ჩამოყალიბებაში, თუმცა გრიბოედოვის, ბესტუევე-მარლინსკის, ლერმონტოვის, ბაქჩხანოვისა და მისთანების გვერდით ასახელებს ალექსანდრე ჭავჭავაძესა და ნიკოლოზ ბარათაშვილს ([1],14, 16, 38). ფ. ადამიათი განიხილავს ახუნდოვის როლს რეალისტური სპარსული ლიტერატურის წარმოშობისა და



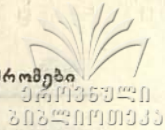
განვითარების საქმეში, აღნიშნავს, რომ სწორედ მისი გავლენით დაფუძნდა პირველი პიესები სპარსულ ენაზე მირზა-ალა თავრიზელისა და არა მირზა მალქომ-ხანის მიერ ([1], 58). ავტორის ეს კატეგორიული აზრი საინტერესოა იმიტომ, რომ დღემდე ჩვენში კამათია იმაზე, თუ ვინ არის ხსენებული დრამატურგიული მემკვიდრეობის ნამდვილი ავტორი — მირზა მალქომ-ხანი თუ მირზა-ალა? მართალია, ფ. ადამიათის არგუმენტაცია რაიმე ახალ საბუთს არ შეიცავს, მაგრამ საყურადღებოა, რომ ირანელი მეცნიერი სპარსულ ლიტერატურაში ხსენებული ჟანრის პიონერად სთვლის არა მირზა მალქომ-ხანს, ესოდენ დიდ ფიგურას XIX საუკუნის მეორე ნახევარში ირანის საზოგადოებრივ და სახელმწიფოებრივ ასპარეზზე, არამედ თავრიზელ მირზა-ალას, წარმოშობით აზერბაიჯანელს.

ფერიდუნ ადამიათის მონოგრაფია უეჭველად მნიშვნელოვანი ნაშრომია. რამდენადაც ვიცით, იგი ჯერჯერობით პირველია და ერთადერთი სპარსულ ენაზე, რომელშიც ასე მრავალმხრივ და გულმოდგინედაა შესწავლილი მირზა ფათალი ახუნდოვის ფრიად ნაყოფიერი სამწერლო-განმანათლებლური მოღვაწეობა. რა თქმა უნდა, ცალკეულ, კერძო საკითხებში შეიძლება არ იქნას გაზიარებული ავტორის არგუმენტაცია, მოსაზრებანი, თუ ვარაუდები, მაგრამ მთავარი ის არის, რომ მას საკვლევი მასალის კარგი ცოდნისა და სამეცნიერო ლიტერატურის, უწინარეს ყოვლისა, საბჭოურის, ობიექტური და მართებული შესწავლა-გააზრების საფუძველზე მართებულად ესმის აღმოსავლეთის, კერძოდ, აზერბაიჯანისა და ირანის საზოგადოებრივი ცხოვრების ობიექტური კითხვება გასულ საუკუნეში, განსაკუთრებით მის მეორე ნახევარში — პრობლემები, რომელთა გადაწყვეტა აღელვებდა ახუნდოვსა და ირანელ განმანათლებელთა იმ თაობას, რომელმაც მისი გავლენა განიცადა. ნაშრომში ხაზგასმულია ის დიდი როლი, რომელიც რუსეთის სოციალ-დემოკრატიულმა იდეებმა შეასრულეს ახუნდოვის პროგრესულ-დემოკრატიულ შეხედულებათა ფორმირებაში. ავტორი შენიშნავს რუსული ენის შესახებაც, რომლის შესწავლაც ახუნდოვმა დაუცხრომელი შრომის წყალობით შესძლო თბილისში და მისი საშუალებით გაეცნო დასავლეთეუროპელ მეცნიერთა და ფილოსოფოსთა ნააზრევს. ფ. ადამიათის წიგნი მ. ფ. ახუნდოვის შესახებ არსებულ სამეცნიერო ლიტერატურაში უდაოდ ღირსშესანიშნავია.

ირანული ფილოლოგიის კათედრა

ლიტერატურა

1. ۲۸۹ ۸۳. ۱۳۴۹, تهران, دکتر فریدون آدمیت اندیشه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده تهران, ۱۳۴۹.
2. А з и з Ш а р и ф. Предисловие. М. Ф. Ахундов, Сочинения, Тбилиси, 1938.
3. ۲, ۱۳۴۱, سعيد نفیسی, میرزا فتحعلی آخوندوف, پیام نوین.
4. აზერბაიჯანის სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ხელნაწერთა ფონდი. ინვ. № 490.
5. კ. ფალავა. აზერბაიჯანული და ქართული კულტურული ურთიერთობისათვის, თბილისი, 1966.



60-იანი წლების ბრიტანული პოეზიის მიმოხილვა

ზაზა ბაჩქალიძე

(British Poetry since 1960: a critical survey ed. by Grevel
Lindop and Michael Schmidt, Carcanet Press, London, 1972)

დღევანდელ ბრიტანეთში პოეზიისადმი ინტერესი მნიშვნელოვნად გაიზარდა. თუ ორმოცდაათიან წლებში პოეზიამ შედარებით დაკარგა ჩვეული ჟღერადობა, უკანასკნელი ათწლეულის განმავლობაში გამოქვეყნებული პოეტური კრებულებისა და ლექსების რიცხვმა საგრძნობლად იმატა. შეიქმნა სხვადასხვა მიმდინარეობა და დაჯგუფება, შემოქმედებით ასპარეზზე გამოვიდა ბევრი საინტერესო პოეტი, მკითხველები მიიზიდა პოეზიამ, მას მეტი ყურადღება დაუთმო პრესამაც.

მართალია, თანამედროვე ბრიტანულ პოეზიაში მიმდინარე პროცესები ჯერ კიდევ ახლა ვითარდება, მაგრამ მათზე უკვე შეიძლება გარკვეული წარმოდგენის შექმნა. ამ მხრივ ძალზე საინტერესოა ზემოთ მითითებული წიგნი. ეს წიგნი პირველი ცდაა უკანასკნელი ათწლეულის ბრიტანული პოეზიის ძირითადი მიმდინარეობის ანალიზისა. მასში შედის ინგლისურ კრიტიკასა და ლიტერატურაში კარგად ცნობილ ავტორთა წერილები.

წიგნს უძღვის ვრცელი წინასიტყვაობა, რომელშიც გამოკვეთილია თანამედროვე ბრიტანული პოეზიის ძირითადი ტენდენციები. საინტერესოა ის, რომ, ამერიკულისაგან განსხვავებით, ბრიტანულ პოეზიაში შეინიშნება ყურადღების გამახვილება სოციალური თემებისადმი და სატირისადმი.

მოწინავე ინგლისელი მწერლები დღეს ცდილობენ შეუხამონ ისტორიული თანამედროვეობას. ისინი თანმიმდევრულად და ობიექტურად აღწერენ ისტორიას მის თანმხლებ რეალურ ფაქტებთან ერთად. თუმცა წინასიტყვაობაში ასეთი პოეზიის პარალელურად ლაპარაკია სხვა სახის პოეზიაზეც, რომელსაც ავტორი უწოდებს „პოეტურ ესპერანტოს“. და თუ ამგვარი ლექსები ზოგჯერ რიტმიკულად მაინც დამაჯერებელია, აზრს თითქმის მთლიანად მოკლებულია. ასეთი პოეზია დღეს არ ასრულებს წამყვან როლს.

წინასიტყვაობაში, მოცემულია თანამედროვე კრიტიკის, მისი პრინციპებისა და მოთხოვნების ანალიზიც. დღევანდელ დღეს ბრიტანეთში ვითარდება ახალი ტიპის კრიტიკა, რომელიც, ერთი მხრივ, ემყარება ლინგვისტურ პრინციპებს, ხოლო, მეორე მხრივ კი იმ აზრს, რომ თანამედროვე პოეტი და პოეზია უნდა ემყარებოდეს სოციალურ, ისტორიულ, ისევე როგორც ლიტერატურულ შინაარსს.

ბრიტანული პოეზიის განვითარების ზოგადი ხასიათის გარდა, წინასიტყვაობაში მიმდინარეობს მსჯელობა პოეტური ხელოვნების ცალკეულ ასპექტებზე;



განხილულია ურთიერთდამოკიდებულება ავტორსა და მკითხველ საზოგადოებას შორის. დღეს პოეტი წერს არა მხოლოდ მკითხველისათვის, არამედ მსმენელი აუდიტორიისათვისაც. პოეზიის ხმამაღალმა კითხვამ აუდიტორიის წინაშე უზარმაზარი გავლენა მოახდინა ბრიტანულ პოეზიაზე. წარმოიშვა ე. წ. „ლივერპულელთა პოეზია“. მან გავლენა იქონია სხვა პოეტებზეც: ჯ. უინი, ჯ. მაკბეტი, ტ. ჰიუზი და სხვებიც წერდნენ ლექსებს სწორედ დეკლამაციისათვის.

იმის გამო, რომ თანამედროვე პოეტი ბევრს გამოდის ესტრადაზე და ხმამაღლა კითხულობს აუდიტორიისათვის, სრულიად ახლებურ ხასიათს იძენს პოეზიის კავშირი მუსიკასთან. ზოგიერთი პოეტი თავის ლექსებს მუსიკალური აკომპანემენტით ასრულებს. ზოგნი კი ლექსებს ქმნიან მუსიკისათვის.

ლექსების კითხვამ და პოეზიის ასეთმა პოპულარიზაციამ გაზარდა ბეჭდვითი ორგანოების რაოდენობაც. პოეტებს მეტი გასაქანი აქვთ გამოაქვეყნონ საკუთარი ორიგინალური ქმნილებანი. ამავე დროს მკითხველი საზოგადოებაკიდევ უფრო მეტად დაინტერესდა სხვა ქვეყნების პოეზიით და შესაბამისად მომრავლდა თარგმნილი ლიტერატურაც, რომელსაც ბევრი ცნობილი ბრიტანელი პოეტი უთმობს თავის კალამს. ამრიგად, პოეტს დღეს მეტი საშუალება აქვს გახდეს საზოგადოებრივი ფიგურა, ვიდრე ოდესმე; პოეზიით ფართო აუდიტორია დაინტერესებული და პოეტთა რიცხვიც გაიზარდა! მაგრამ, მიუხედავად ასეთი მრავალმხრივი შესაძლებლობისა, მწერლებს მაინც მრავალი წინააღმდეგობა ეღობება წინ. მხოლოდ პოეტობით თავს მაინც ვერ გაიტანს კაცი და დამწყები პოეტის ლექსებს თითქმის არავინ კითხულობს.

წიგნის ძირითადი ნაწილი იყოფა თავებად, რომლებშიც განხილულია ცალკეული დაჯგუფებანი და მიმართულებები, თემატური თავისებურებები, აგრეთვე ზოგიერთი ცნობილი ავტორის შემოქმედება.

მკვლევარი როჯერ გარფიტი თავის წერილში მსჯელობს იმ პოეტთა შემოქმედებაზე, რომლებიც ბრიტანულ პოეზიაში ცნობილი არიან „ჯგუფის“ (The Group) სახელით. მათი შემოქმედებითი პრინციპისათვის დამახასიათებელია პოეზიის დაქვემდებარება რაციონალურ ანალიზს. ეს პოეტური მრწამსი განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოამჟღავნეს მათ 1963 წელს გამოქვეყნებულ პოეტურ ანთოლოგიაში, რომელსაც პოეტ ე.ლიუსი-სმითის წინასიტყვაობა უძღვის. ამ პოეტთაგან განსახილველ წიგნში მოთავსებულია ალენ ბრაუნჯონის, ედვარდ ლიუსი-სმითის, ჯორჯ მაკბეთის, პიტერ პორტერის, პიტერ რედგროუვისა და დევიდ უივილის შემოქმედების ანალიზი.

ზოგიერთი პოეტური დაჯგუფება ძალზე ხანმოკლე მოვლენა გამოდგა და უცბად დაკარგა ყდურადობა. ცნობილი პოეტი და კრიტიკოსი იან ჰამილტონი ბრიტანულ პოეზიაში არჩევს ე. წ. „მოძრაობის“ (The Movement) სახელით შესულ პოეტთა ჯგუფის შემოქმედებას. იგი გაკვირვებას გამოთქვამს, რომ ესოდენ მოსაწყენი და მოუხეშავი ლექსები თავის დროზე კარგად იქნა მიღებული.

1 ძირითად ტექსტში მოთავსებულ ინტერვიუში ანალოგიური დასკვნა გამოაქვს მწერალ პიტერ პორტერს, რომელიც ასევე მიუთითებს პოეტის როლის გააქტიურებაზე საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. საინტერესოა მისი აზრი, სადაც იგი ამზობს, რომ დღევანდელ ინგლისში კაცი უკვე აღარ იხდის ბოდიშს იმის გამო, რომ იგი პოეტია და არა უფრო რესპექტაბელური პროფესიის წარმომადგენელი.

ლი და ფიქრობს, რომ ისინი გამიზნული იყო ორმოციანი წლების რომანტიკული მიმართების საწინააღმდეგოდ.

როგორც ავტორი ასკვნის, „მოძრაობა“ იყო მხოლოდ და მხოლოდ მანიფესტების ჯამი და, როგორც დაჯგუფებას, მას რაიმე მნიშვნელოვანი არ გაუქვებია. სამაგიეროდ, მათგან რამდენიმე ავტორმა მომდევნო პერიოდში მნიშვნელოვანი ადგილი დაიმკვიდრა ბრიტანულ პოეზიაში: დ. ჯ. ენრაიტი, კანგსლი ემისი, ჯონ უეინი, დონალდ დევი, ჯონ ჰოლოუეი, ფილიპ ლარნიკი, რობერტ კონქუესტი, ელიზაბეთ ჯენინგსი და ტომ ვანი დღეს აღიარებული მწერლები არიან.

დღევანდელი პოეტისათვის თავისებურ გამაერთიანებელ ცენტრს წარმოადგენს ზოგიერთი მოწინავე პოეტური ორგანო. ასე მაგალითად, ჟურნალის „Phoenix Pamphlet Poets“ გარშემო, რომელიც ძირითადად დემოკრატიული ხასიათისაა, გაერთიანებულია მთელი რიგი ცნობილი პოეტებისა, მათ შორის, როჯერ მაკგაფი და სიმუს ჰინი.

ინტერვიუში პოეზიის სწორი ინტერპრეტაციისა და პოპულარიზაციის თაობაზე ლაპარაკობენ პიტერ პორტერი და ჯონ სილკინი, რომლებიც ლიტერატურულ ცხოვრებაში მნიშვნელოვან როლს ანიჭებენ ჟურნალებს „London Magazine“, „Stand“ „Review“ და სხვა.

თანამედროვე ბრიტანულ პოეზიაში სრულიად ახლებურ მოვლენად იქცა ე. წ. „ლივერპულელთა პოეზია“. მისი დამახასიათებელი თვისებაა პოეტის გადაქცევა დეკლამატორად. გრეველ ლინდოპი დაწვრილებით ეხება აუდიტორიისა და ორატორი პოეტის ურთიერთობის საკითხს და ასკვნის, რომ აუდიტორია უშუალო ვავლენას ახდენს ე. წ. „ორალურ პოეზიაზე“. ერთ-ერთი თავისებური საშუალება, რომლითაც პოეტი მსმენელზე დამატებით ვავლენას ახდენს, არის მუსიკალური თანხლება. ამ სკოლის საუკეთესო წარმომადგენლებად ავტორი ასახელებს ადრიან ჰენრის, როჯერ მაკგაფსა და ბრაინ პეტენს. მაგრამ გრეველ ლინდოპის აზრით, ლივერპულელთა პოეზია ძირითადად ექსპერიმენტის ხასიათს ატარებს და მან თავისი შესაძლებლობები ამოწურა, ხოლო იმის საუკეთესო წარმომადგენელთა შემოქმედება, როგორც მაგალითად რ. მაკგაფი და ბ. პეტენია, ტრადიციული პოეზიისაკენ მიემართება და ეს უნდა იყოს საუკეთესო გზა.

როგორც თემატიკით, ასევე მხატვრული გამომხატველობის საშუალებით სრულიად თავისებური ხასიათისაა თანამედროვე უელსური და შოტლანდიური პოეზია. უელსური პოეზიისათვის ორი უკანასკნელი ათწლეული იყო ხელახალი აღორძინების პერიოდი. ამ აღმავლობას მკვლევარი უკავშირებს პირველ რიგში დილან ტომასის პოეზიას, რომელშიც აღბეჭდილი იყო მშობლიური ქვეყნის კოლორიტი; მისმა პოეტურმა მემკვიდრეობამ მძლავრი სტიმული მისცა თანამემამულეების შემოქმედებას. ენობრივად უელსელთა პოეზია განსხვავებულია. არიან პოეტები, რომლებიც მხოლოდ უელსურად წერენ, უელსურადაც წერენ და ინგლისურადაც და მხოლოდ ინგლისურად. დღევანდელ ბრიტანეთში უკვე დამკვიდრდა ტერმინი ანგლო-უელსური პოეზია. მაგრამ მიუხედავად ენისა, რომელზედაც არ უნდა წერდეს მწერალი, გადამწყვეტი მაინც სამყაროს უელსური ხედვა და პოეზიისადმი უელსური დამოკიდებულებაა. „თუმც ჩვენ უელსურად არ ვწერთ, ფესვებით უელსში ვდგავართ“... აღ-



ნიშნავს ავტორი. როგორც ცნობილია, თვითონ დილან ტომასი თავისი ლექსების მხოლოდ ინგლისურად ქმნიდა. ჩამოთვლილია მთელი რიგი უელსელი პოეტებისა, რომლებიც დღევანდელ ბრიტანულ პოეზიაში წარმატებით მოღვაწეობენ. ესენი არიან: ბრინ გრიფიტსი, ბობი ჯოუნზი, გვინ ტომასი, რეიმონ გარლიკი, ჯონ ტრიპი, სელი რობერტსი, ლესლი ნორისი და დენი აბსი.

ენობრივი განსხვავება დამახასიათებელია შოტლანდიური ლიტერატურისათვისაც, სადაც ნაწილი ნაწარმოებებისა იქმნება შოტლანდიურად, ნაწილი კი — ინგლისურად. მაგრამ, უელსურისაგან განსხვავებით, შოტლანდიურს მეტი აქვს საერთო ინგლისურთან. შოტლანდიური ლიტერატურა დღეს წარმოდგენილია მთელი რიგი საინტერესო ავტორებით, მათგან განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მწერალი დემოკრატი ჰიუ მაკდაიარმიდი, რომელიც დიდ გავლენას ახდენს თანამედროვე ბრიტანულ პოეზიაზე.

წიგნში ცალკე თავი ეძღვნება ე. წ. რეგიონალურ ლიტერატურას, გამოყოფილია ბრიტანეთის ჩრდილო-აღმოსავლეთში მცხოვრებ პოეტთა ჯგუფი. ვინაიდან არ არის მოცემული რაიმე კონკრეტული დაკვირვება ან ანალიზი ამ პოეტთათვის დამახასიათებელი, ჩვენ ასეთი სახის რეგიონალური გამოყოფა პოეტებისა არადამაჯერებლად უნდა მივიჩნიოთ.

წიგნის ცალკეული თავები ეძღვნება რამდენიმე ცნობილი პოეტის შემოქმედებას. ასეთებია: ჯოფრი ჰილი, ჩარლზ ტომლინსონი და ჯონ სილკინი. თვითეული მათგანის შემოქმედება მკაფიო ინდივიდუალური თვისებებით ხასიათდება.

ადრეულ ეტაპზე ჯოფრი ჰილის შემოქმედება ფორმალიზმის გარკვეულდადს ატარებს და აქ შეიძლება ერთგვარი პარალელი გავავლოთ მასა და იმპრისტიებს შორის. მაგრამ მოგვიანებით მან დახვეწა სტილი და თემატურ მხარეს მეტი ყურადღება დაუთმო. ავტორი ყურადღებას ამახვილებს ჯოფრი ჰილის უკანასკნელ და ყველაზე საინტერესო კრებულზე — „მერსიული ჰიმნები“. ნაწარმოები მითოლოგიური ხასიათისაა და გაერთიანებულია მერსიის მეფე ოფას (Offa 577—596) სახის გარშემო¹.

ჯონ სილკინი დაფიქრებული მაძიებელია და არ კმაყოფილდება მხოლოდ გრძნობადი აღწერით: დღეს იგი აღმავლობის გზაზე დგას და მისი შემოქმედება უფრო მეტად და ნათლად ატარებს სოციალურ ყურადღებას, ვიდრე ოდესმე.

კელვინ ბედიენტის აზრით, ჩარლზ ტომლინსონი მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი პერიოდის საუკეთესო პოეტია ბრიტანეთში. მისი ლექსები როგორც თემატური, ასევე ფორმის თვალსაზრისით მნიშვნელოვან პოეტურ ქმნილებებს წარმოადგენენ. იგი ფართო ჰორიზონტის პოეტია, როგორც სტატიის ავტორი ამბობს, „ტომლინსონის გონება დაჰყურებს ყველაფერს, რასაც კი მისი თვალი სწვდება“.

წიგნი მთავრდება 70-იანი წლების პოეზიის ანალიზით, რომელშიც ნათლად

¹ სხვათა შორის, წიგნის ერთ-ერთ თავში გატარებულია აზრი, რომ პოეზიისათვის ტრადიციულად დამახასიათებელ თემატიკასთან ერთად საკმაოდ გაიზარდა პოეტთა ინტერესი მითებისადმი, რომლებიც ზოგჯერ რეალური სინამდვილისაგან თავის დაღწევის საშუალებას წარმოადგენს, ხანდახან კი, პირიქით, რეალური სინამდვილე, მითოლოგიურ პლანში გარდატეხილი, უფრო მეტად უკავშირდება თანამედროვეობას.

იგრძნობა, რომ დღეს ბრიტანული პოეზია ძიების პერიოდშია და მომავალში მოსალოდნელია პოეზიის კიდევ უფრო აღმავლობა.

წიგნი წარმოადგენს მრავალმხრივ და ღრმად შინაარსიან კრებულს. თუმცა ზოგიერთი წერილი ნაკლებ საინტერესოა და ცალკეული მოსაზრებები დავას იწვევს, მთლიანად იგი იძლევა ნათელ და ჩამოყალიბებულ სურათს იმ პროცესებისა, რომლებიც მიმდინარეობს თანამედროვე ბრიტანულ პოეზიაში. როგორც ამ წიგნის ფურცლებიდან ირკვევა, დღეს ბრიტანულ პოეზიაში მკვეთრად გამოიკვეთა ინტერესი სოციალურად აქტუალური თემებისადმი. აქ მოთავსებულ წერილთა ავტორები ძალზე საინტერესო ცდებს იძლევიან, ობიექტურად შეაფასონ თავის თანამედროვეთა შემოქმედება ისტორიული და ესთეტიკური ფაქტორების თანაბრად გათვალისწინებით.

ინგლისური ფილოლოგიის კათედრა.

ლიტერატურული ქრონიკა

ЛИТЕРАТУРНАЯ ХРОНИКА

LITERARY CHRONICLE

სიმონ ჩიქოვანის ლექსების რუმინული თარგმანის გამოცემა

ვალერიან მაჭარაძე

გამოჩენილი ქართველი საბჭოთა პოეტის სიმონ ჩიქოვანის პოეზია მსოფლიოს მრავალი ხალხის ენაზეა თარგმნილი. პოეტის დაბადების 70 წლისთავის იუბილემ გადაამაწყვეტინა ქართველი მკითხველისა და სპეციალისტებისათვის ზოგიერთი ცნობა მიმეწოდებინა ს. ჩიქოვანის ლექსების რუმინული თარგმანის შესახებ.

1955 წელს გამოცემლობამ „პარტია რუსე“ („რუსული წიგნი“) ბუქურეშტში რუმინულ ენაზე დაბეჭდა „საბჭოთა პოეზიის ანთოლოგია“ [1], რომლის გამოცემას ხელმძღვანელობდა რუმინეთის მწერალთა კავშირის კომისია ცნობილი მწერლების ვლადიმერ კოლინის, მიჰუ დრაგომირის, მიჰნია გეორგიუს, ალექსანდრუ ფილიპიდეს და პეტრე სოლომონის შემადგენლობით. „ანთოლოგიაში“ ლექსების რუმინული თარგმანები შესრულებულია გამოჩენილი რუმინელი პოეტების მიჰაი ბენიუკის, დემოსტენე ბოტეზის, მარია ბანუშის, ნინა კასიანის, მიჰუ დრაგომირის, ჩიჩერონე ტეოდორესკუს, ვირჯილ ტეოდორესკუს, ვერონიკა პორუმბაკუს, ალექსანდრუ ფილიპიდეს, ვლადიკუ ბირნას, ჯორჯე დანის, კონსტანტინე ნისიბიანუს, მიჰნია გეორგიუს, ვლადიმერ კოლინის, ვიქტორ ტულბურეს, მირონ რადუ პარასკივესკუს, ოტილია კაზიმირის, პეტრე სოლომონის და სხვათა მიერ.

„ანთოლოგიაში“ წარმოდგენილია რუსული და საბჭოთა ხალხების პოეზია. თარგმნილია რუსი, უკრაინელი, ბელორუსი, ქართველი, სომეხი, აზერბაიჯანელი, დაღესტნელი, ყაზახი, მოლდაველი, ტაჯიკი და ავარი პოეტების საუკეთესო ლექსები.

ქართული საბჭოთა პოეზია ანთოლოგიაში წარმოდგენილია ს. ჩიქოვანის, გ. ლეონიძის, ა. მაშაფილის (მირცხულავას), გ. ტაბიძისა და გრ. აბაშიძის ლექსებით.

ამჯერად, გვინდა მკითხველის ყურადღება შევაჩეროთ სიმონ ჩიქოვანის ლექსების რუმინულ თარგმანებზე. პოეტის ლექსებს, კრებულში მიღებული წესის თანახმად, წამძღვარებული აქვს პატარა ცნობა ავტორის შესახებ სათაურით „სიმონ ჩიქოვანი“, სადაც ვკითხულობთ:



„სიმონ ჩიქოვანი დაიბადა 1902 წელს¹. სწავლობდა თბილისის სასწავლებელში, ხოლო შემდეგ თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ლიტერატურის ფაკულტეტზე. მისი ლექსების გამოქვეყნება იწყება 1924 წლიდან. პოეტმა ლექსების პირველი კრებული, „ფიქრები მტკვრის პირას“, გამოაქვეყნა 1925 წელს. მას შემდეგ ჩიქოვანმა განვლო შემოქმედების რთული გზა, ფუტურზმიდან და ფორმალიზმიდან — სოციალისტურ რეალიზმამდე.

დიდი სამამულო ომის დროს და უკანასკნელ წლებში გამოიცა ს. ჩიქოვანის ლექსების კრებულები: „ჩემი სამშობლო“, „სიმღერა დავით გურამიშვილზე“ და სხვა.

მისმა ლექსებმა სტალინზე, ჯარისკაცთა გმირობაზე, გმირობაზე ფრონტსა და ზურგში, საბჭოთა სამშობლოს სიყვარულზე, ომის შემდგომ ზუთწლიან გეგმაზე და ახალ სოციალისტურ ცხოვრებაზე ფართო პოპულარობა მოიპოვა როგორც საქართველოში, ისე მის ფარგლებს გარეთ. ეს ლექსები ექსპრესულია და სიცოცხლით სავსე. ჩიქოვანის ლექსები მოკლებულია ფორმალისტურ არაზუნებრიობას, მისი ნაწარმოებები გამოირჩევიან შინაარსის სიმდიდრითა და კონკრეტულობით, სიღრმითა და წარმოსახვის სისრულით.

1947 წელს რუსულ ენაზე ითარგმნა პოემა „სიმღერა დავით გურამიშვილზე“. XVIII საუკუნის დიდი ქართველი პოეტისადმი მიძღვნილ ამ მოზრდილ ნაწარმოებში ნათლად ჩანს რუსი, უკრაინელი და ქართველი ხალხების ისტორიული მეგობრობა, მათი ერთობლივი ბრძოლა უცხოელ დამპყრობთა წინააღმდეგ. ეს პოემა და ლექსები „ვინა თქვა“, „ქართლის საღამოები“, „გამარჯვების დღესასწაული“ და „გორი“ აღინიშნა პირველი ხარისხის სტალინური პრემიით.

ჩიქოვანი ინტენსიურად ეწეოდა მთარგმნელობით საქმიანობას, მან ქართულ ენაზე აამეტყველა პუშკინის, ლერმონტოვის, შევჩენკოს ლექსები, „ამბავი ივორის ლაშქრობისა“ და „დავით სასუნელი“.

სიმონ ჩიქოვანი არის საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს დეპუტატი“ ([1], 755).

პოეტის ამ მოკლე ბიოგრაფიული ცნობების შემდეგ კრებულში მოთავსებულია ოთხი თავი პოემიდან „სიმღერა დავით გურამიშვილზე“, შემდეგი თანამიმდევრობით: „დავითის ბაღი“, „მეორე მინაწერი“, „გურამიშვილის სურათზე“, „კალოზე მისვლა“ და ლექსი „კოლხიდის საღამო“ ([1], 756—765). როგორც ვხედავთ, „ანთოლოგიაში“ პოემის თავები დედნისეული თანამიმდევრობით არაა წარმოდგენილი ([2], 417—518). განსხვავებულია ზოგიერთი თავის სათაურიც, მაგალითად: „დავითის ბაღს“ ანთოლოგიაში ჰქვია „ბაღი“, „მეორე მინაწერს“ — „პოემის მინაწერი“ ([1], 756—758). რუმინული თარგმანის სათაურები ზუსტად ემთხვევა რუსული თარგმანის სათაურებს ([3], 995, 321).

რუმინული პქარედის შემდგენელს (მთარგმნელმა რუსული არ იცის) უსარგებლია ს. ჩიქოვანის ნაწარმოებთა რუსული თარგმანებით, ისიც შეინიშნება, რომ მას პოემის „სიმღერა დავით გურამიშვილზე“ ადგილების შერჩევისას

— ს. ჩიქოვანის დაბადების თარიღი შეცდომით არის მითითებული. სინამდვილეში ს. ჩიქოვანი დაიბადა 1903 წელს.

გამოუყენებია ადრინდელი გამოცემები, რადგან ბოლო გამოცემებში (როგორც გორც ქართულში, ისე რუსულში) ზოგიერთი თავი შეკვეცილია. კერძოდ, „ბალი“ (დედნით: „დავითის ბალი“) და „პოემის მინაწერი“ (დედნით: „მეორე მინაწერი“) ტექსტობრივად ემთხვევა ქართული პოეზიის ანთოლოგიის 1949 წლის რუსულ გამოცემას ([4], 451—452), ხოლო დანარჩენი ორი („გურამიშვილის სურათზე“ და „კალოზე მისვლა“) — ს. ჩიქოვანის ნაწარმოებთა ადრინდელ რუსულ გამოცემებს, რომლებშიც შესულია ვ. მეჟიროვის თარგმანები.

აღნიშნული პოემიდან რუმინულად თარგმნილი „ფრაგმენტები“, როგორც რუმინელი მთარგმნელი უწოდებს მათ, კარგ შთაბეჭდილებას ტოვებს. თარგმანს აშკარად ატყვია გამოცდილი ოსტატის ხელი. თუმცა ისიც უნდა შევნიშნოთ, რომ ლექსის ზომა (სტრიქონში მარცვალთა რაოდენობა) ყოველთვის არ არის დაცული. (ამას ყოველთვის ვერც ვ. მეჟიროვი ახერხებს თავის შესანიშნავ თარგმანებში). რაც შეეხება რითმას, დედნის ჯვარედინი რითმა — abab (რომელსაც მტკიცედ იცავს ვ. მეჟიროვი), რუმინულ თარგმანში შეცვლილია — abcb-თი. რუმინულ თარგმანში გვხვდება დედნიდან გადახვევებიც, რომლებიც ზუსტად ემთხვევა რუსულ თარგმანში შენიშნულ ანალოგიურ გადახვევებს. დავიმოწმოთ, მაგალითად „მეორე მინაწერის“ შემდეგი სტროფი:

„მოგესმინა, რუსთაველი სად გალობს,
 მოძმის გულში როგორ ჰპოვა ალამი
 რუსი მოძმე გაგიშლიდა კალოს,
 ზუბოვკაში გეწვეოდა არაგვი“ ([2], 517).

ეს სტროფი რუსულ თარგმანში ასეა წარმოდგენილი:

«И дружбу Автандила с Тарнелом
 В содружестве народов ты б узнал,
 И в Zubovke Арагва бы гремела,
 И в Мичете б русский друг тебе предстал» ([3], 452).

რუმინული თარგმანი თითქმის სიტყვა-სიტყვით იმეორებს რუსული თარგმანის ზემოთ მოყვანილ ადგილს:

„Ca Aftandil și Tariel, bunii prieteni,
 Au fi găsit popoarele tăind,
 Și rusul, fratele, oaspete la M[ic] heta,
 Aragva în Zubovka bubind.“ ([1], 758).

მრავალი სტრიქონი აშკარად მოწმობს, რომ რუმინულ მთარგმნელს ვ. მეჟიროვისეული რუსული თარგმანის მიხედვით დამზადებული პჭკარედები მიაწოდეს, რამაც თარგმანს თავისი კვალი დაამჩნია.

როგორც ზემოთ აღინიშნა, „ანთოლოგიაში“ წარმოდგენილია აგრეთვე ს. ჩიქოვანის ლექსი „კოლხიდის საღამო“ ([1], 763—765). ეს ლექსი რუმინულად შესანიშნავად ჟღერს და ორიგინალისათვის დამახასიათებელი ჯვარედინი რითმაც (abab) დაცულია. ჩვენ საგანგებოდ შევაჯერეთ რუმინული თარგმანი არა მარტო დედანს, არამედ რუსულ თარგმანსაც, აქაც აშკარა ვახდა ნ. ზაბოლოცკისეული რუსული თარგმანისათვის დამახასიათებელი ნიუანსების რუმინულში უცვლელად გადატანა. მაგალითად, დედნიეული ცირა რუსულ თარგმანში



«Мегрелка» ვახდა ([3], 58—59), ასევეა რუმინულშიც — „megreliano“ ([1], 763—765); ლექსის ბოლო სტროფის რუმინულ თარგმანში „გამარჯვებული სტახანოველის“ „შინ“, „ბინაზე დაბრუნებაზე“ კი არაა ლაპარაკი, როგორც ეს დედანშია ([2], 135—136), არამედ იმაზე, რომ „მისი ძვირფასი კოლხიდა და მთელი ხალხი მხიარული სიმღერით უპასუხებს“:

„Si - i va răspunde-n cîntec bucueros
Poporu—ntreg și-a kolhida dragă“ ([1], 765).

ესე იგი ზუსტად იგივეა ნათქვამი, რაც რუსულ თარგმანშია:

«И вся Колхида, весь родной народ
Ответит песне радостным гуденьем» ([3], 59).

ს. ჩიქოვანის ლექსების თარგმნა რუმინულ-ქართული ლიტერატურული ურთიერთობის საყოფადღებო ფაქტია. რუმინეთში სამეცნიერო მივლინებით ყოფნის დროს გავიციანი მთარგმნელი — პოეტი ვლადიკუ ბირნა. პირველად მას შეეხვდი ჟურნალ „ვიაცა რომინიასკას“ („რუმინეთის ცხოვრება“) რედაქციაში 1969 წლის 9 ივნისს. ვ. ბირნა შუახნის კაცია. საბჭოთა კავშირში ნამყოფი არ იყო, არც რუსული ენა იცოდა (რუმინელმა პოეტებმა, როგორც წესი, თითქმის ყველამ კარგად იცის ფრანგული). არც საქართველოს იცნობდა. ჩემი მისვლის მიზანი რომ გავაცანი, იგი სიამოვნებით დამეთანხმა, მოეცა თავისი ფოტოსურათი და დაეწერა ავტობიოგრაფია.

ვ. ბირნა პროფესიით ლიტერატორი და ჟურნალისტი. იგი დაიბადა 1913 წელს ტრანსილვანიის სოფელ კუშანში, გლეხის ოჯახში. მან დაამთავრა ქალაქ ბლაჟის აბრამ იანკუს¹ სახელობის ლიცეუმი, ხოლო შემდეგ — ბუქურეშტის უნივერსიტეტის ლიტერატურა-ფილოსოფიის ფაკულტეტი. მუშაობს ჟურნალ „ვიაცა რომინიასკას“ რედაქციაში. მრავალი წიგნი აქვს გამოქვეყნებული როგორც ორიგინალური, ისე თარგმანი. მას ეკუთვნის პუშკინისა და შექსპირის შედევრების, ბულგარელი პოეტების ლექსების თარგმანები და სხვ.

1969 წლის შემოდგომაზე, ბუქურეშტში დაბრუნების შემდეგ, (ზაფხულში ემოგზაურობდი რუმინეთში) ხელმეორედ შეეხვდი ვლადიკუ ბირნას. იგი ზაფხულში რუმინეთის მწერალთა დელეგაციასთან ერთად მოსკოვში ჩამოსულიყო და ორი დღით თბილისსაც სწევოდა. საქართველოში ყოფნით განცვიფრებული იყო — თავი პარიზში მეგონაო (როგორც ჩანს, რუმინელი პოეტი საქართველოში აღმოსავლეთს ელოდა თავისი ეგზოტიკით), განსაკუთრებით მონიბლული იყო თბილისელი ქალების ელეგანტური ევროპული მორთულობით, რასაც არ მალავდა.

სსრ კავშირის ხალხთა ისტორიის კათედრა

ლიტერატურა

1. Antologia poeziei sovietice. Editura Cartea Rusă, București, 1955.
2. სიმონ ჩიქოვანი, ლექსები. პოემა, თბილისი, 1955.
3. Симон Чиковани. Избранное, Москва, 1954.
4. Поэзия Грузии. Москва—Ленинград, 1949.

¹ აბრამ იანკუ 1848 წლის რევოლუციის ერთ-ერთი ორგანიზატორი იყო ტრანსილვანიაში.

В. Г. МАЧАРАДЗЕ

СТИХОТВОРЕНИЯ СИМОНА ЧИКОВАНИ НА РУМЫНСКОМ ЯЗЫКЕ

Резюме

В работе рассмотрены румынские переводы стихотворений выдающегося грузинского советского поэта Симона Чиковани, выполненные известным румынским поэтом Влайку Бырна. Автор работы положительно оценивает эти переводы, но отмечает определенное влияние на них русских переводов, явившихся главным источником при составлении румынского подстрочника.

V. MATCHARADZÉ

LES POEMES DE S. TCHIKOVANI EN LANGUE ROUMAINE

Résumé

L'article analyse les traductions des poèmes de l'éminent poète soviétique géorgien Simon Tchikovani, dues au célèbre poète roumain Vlaïku Birna. L'auteur apprécie positivement ces traductions, notant l'influence des traductions russes qui servirent de source principale à la traduction juxtalinéaire roumaine.

იუსტინე აბულაძე

(დაბადების 100 წლის შესრულების გამო)

ალექსანდრე გვახხარია

წელს ქართული სამეცნიერო საზოგადოება, პირველ რიგში მშობლიური უნივერსიტეტი პატივისცემით აღნიშნავს ქართული ირანისტიკის ფუძემდებლის, პროფესორ იუსტინე ირაკლის ძე აბულაძის დაბადების მეასე წლისთავს. გამორჩენილი აღმოსავლეთმცოდნის, რუსთველოლოგის, ტექსტოლოგისა და ლექსიკოგრაფის სახელი მჭიდროდ უკავშირდება ქართული საბჭოთა მეცნიერების აღმავლობას. მთელი თავისი ხანგრძლივი სიცოცხლე იუსტინე აბულაძემ ამ მეცნიერების უანგარო სამსახურს შეაღწია.

...ქუთაისის გიმნაზიის დამთავრების შემდეგ სრულიად ახალგაზრდა როკითელი ჭაბუკი შედის პეტერბურგის უნივერსიტეტის აღმოსავლური ენების ფაკულტეტზე, ქართულ-სომხურ-სპარსული ფილოლოგიის განხრით. XIX საუკუნის მიწურულს ეს ფაკულტეტი წარმოადგენდა მსოფლიო მნიშვნელობის ორიენტალისტურ ცენტრს. აქ მოღვაწეობდნენ აკადემიკოსები: ვიქტორ როზენი, კარლ ზალემანი, ვასილ ბარტოლდი, ნიკო მარი, პროფესორები: ვალენტინ ჟუკოვსკი, ალექსანდრე ცაგარელი და სხვ. დაძაბულ სასწავლო-სამეცნიერო ატმოსფეროს ერთგვარად არბილებდა და აადვილებდა კოლეგიალური კეთილგანწყობა ლექტორებსა და სტუდენტებს შორის, მეგობრული სული, რომელიც აქ ტრიალებდა.

1900 წელს იუსტინე აბულაძემ პირველი ხარისხის დიპლომით დაამთავრა უნივერსიტეტი. სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ იგი იწყებს ქართული ენისა და ლიტერატურის სწავლებას თბილისის სხვადასხვა სასწავლებელში, პარალელურად კი ეწევა ნაყოფიერ სამეცნიერო კვლევა-ძიებას. ამ მიზნით მან 1902—1903 წლებში იმოგზაურა შუა აზიასა და დასავლეთ ევროპაში, სადაც გაეცნო აღმოსავლურ, კერძოდ, სპარსულ ხელნაწერთა კოლექციებს. იუსტ. აბულაძე აქტიურად თანამშრომლობდა საქართველოს საისტორიო-საეთნოგრაფიო და ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელ საზოგადოებებში, ხოლო თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის დაარსების პირველი დღეებიდან სიცოცხლის უკანასკნელ წუთამდე ამ წმინდა ტაძრის მსახურად რაცხდა თავს. აქ ჩაუყარა მან საფუძველი სპარსული ენის მეცნიერულ სწავლებას, რასაც დიდად შეუწყო ხელი მის მიერ ქართულად დაწერილმა პირველმა სახელმძღვანელომ „სპარსული ენის გრამატიკა“ (გამოიცა ორჯერ—1936 და 1953 წწ.), დააარსა სპარსული ფილოლოგიის კათედრა, რომელიც თავდაპირველად სულ სამ წევრს ითვლიდა (მაკარ ხუბუა, ვლადიმერ ფუთუ-



რიძე, დავით კობიძე), სათავეში ჩაუდგა სპარსულ-ქართული ლიტერატურული ურთიერთობის კვლევას საქართველოში.

იუსტინე აბულაძის პირველი წერილი დაიბეჭდა 1901 წელს, უკანასკნელი — 1962 წელს, მისი გარდაცვალებიდან რამდენიმე თვის შემდგომ. სამოცი წლის სამეცნიერო და პედაგოგიური მოღვაწეობის მანძილზე მან აღზარდა ქართველ ირანისტა მთელი თაობა. მისი მოწაფენი და მოწაფეთა მოწაფენი დღეს წარმატებით აგრძელებენ ირანული ფილოლოგიის აქტუალურ პრობლემათა კვლევას. ამ პრობლემათაგან მრავლის უმრავლესს, ზოგჯერ მძიმე პირობებში, მარტოდმარტომ, სათავე იუსტინე აბულაძემ დაუდო. განსაკუთრებით გამორჩეულად უყვარდა და საგანგებოდ სწავლობდა მკვლევარი სამ ძეგლს, მსოფლიო მწერლობის სამ შედევრს: „ვეფხისტყაოსანს“, „შაჰ-ნამეს“ და „ვისრამიანს“.

ჯერ კიდევ 1909 წელს გამოქვეყნდა ვრცელი და საინტერესო ნაშრომი „XII საუკუნის ქართული საერო მწერლობა და „ვეფხისტყაოსანი“. მიუხედავად თავისი მასწავლებლის აკად. ნიკო მარისადმი დიდი სიყვარულისა და მოწიწებისა, იგი არ მოერიდა ნ. მარის მთელ რიგ მცდარ დებულებათა კრიტიკას, უმთავრესად, პოეტის ვინაობისა და პოემის სიუჟეტის თაობაზე. „შეიძლება დანამდვილებით ითქვას, რომ რუსთველის სახით ნამდვილი ქრისტიანის და არა მაჰმადიანის ლიტერატურულ შემოქმედებასთან გვაქვს საქმე“ — ხაზგასმით აღნიშნავდა მკვლევარი.

იუსტ. აბულაძე ბრწყინვალედ იცნობდა შოთას პოემის ტექსტს, ხელნაწერ შემკვიდრებას, რამაც შესაძლებლობა მისცა განეხორციელებინა „ვეფხისტყაოსნის“ ორი გამოცემა (1914 და 1926 წწ). გამოცემებს ერთვოდა ვრცელი გამოკვლევები, ვარიანტული წაკითხვანი და ლექსიკონები. სწორედ აქ გამოიღო თვალსაჩინო ნაყოფი მკვლევარის ორიენტალისტურმა მომზადებამ. შესანიშნავია მისი დაკვირვებანი პოემის ენის ხალხურობის თაობაზე. იუსტინე აბულაძემ ღირსეული ადგილი დაიმკვიდრა რუსთველოლოგიის ისტორიაში (დაწვრილებით ამის შესახებ იხ. სარგის ცაიშვილი, ვეფხისტყაოსნის ტექსტის ისტორია, I, 1970, 90—98). მისი რჩეული რუსთველოლოგიური ნაშრომები ერთ ტომად გამოსცა იოსებ მეგრელიძემ (1967).

„ვეფხისტყაოსნის“ პარალელურად ასევე ინტერესითა და სიყვარულით იკვლევდა იუსტ. აბულაძე „შაჰ-ნამეს“ და „ვისრამიანს“.

„საქართველოს ეს ამბავი დარჩომოდა ძველის-ძველი“ — ასე ახასიათებს „შაჰ-ნამეს“ ქართულ ვერსიებს მათი ერთ-ერთი გამლექსავი. მართლაც, ფირდოუსის „ამ ულეველ წიგნს“ ადრევე გაეცნო ქართველი მკითხველი. კლასიკური ხანიდან თითქმის არაფერს მოუღწევია ჩვენამდე მოქმედ პირთა სახელებს გარდა. სამაგეროდ, აღორძინების უამს „შაჰ-ნამეს“ ქართულ ვერსიებს უპირველესი ადგილი მიეკუთვნება „ვეფხისტყაოსნის“ გვერდით, რაც ასე ხატოვნად აისახა ვანის ქვაბების კლდოვან ფურცლებზე. კიდევ უფრო მრავლად ვრცელდებოდა ხელნაწერები, სხვადასხვა პირთა ნამოღვაწარი რომ შემოგვიჩანეს, ხან პროზით, ხანაც ლექსებად.

პირველად ნიკო მარმა სცადა ამ საკმაოდ დახლართულ ისტორიაში გარკვევა. ღირსეულად გააგრძელა ეს საქმე მისმა მოწაფემ. 1916 წ. იუსტ. აბულაძემ საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოების სახელით

გამოსცა „შაჰ-ნამეს“ ანუ „მეფეთა წიგნის“ ქართული ვერსიების 1 ტომი. მ88-გვერდიანი ფოლიანტი მოიცავდა შესავალს, ტექსტს ვარიანტული წაკითხვებით და ვრცელ ლექსიკონს. დადგინდა და გამოქვეყნდა ზაქიანის, სამიანისა და როსტომიანის (პირველი ნაწილი) ქართული ვერსიები, რითაც მყარი საფუძველი შეექმნა მათ მეცნიერულ შესწავლას. ზოგი საყურადღებო დაკვირვება თვით გამომცემელმა წარმოადგინა შესავალში (სპარსულ ენაზე შექმნილ მიბაძვა-გაგრძელებათა და ინტერპოლაციების შესახებ, თარგმანის ხასიათი, ლექსიკის სიჭრელე). გამოცემამ სამეცნიერო წრეების მაღალი შეფასება დაიმსახურა. ნიკო მარმა მას „ძვირფასი შენაძენი“ და „ოსტატის ნამუშავე“ უწოდა.

აქტიური მონაწილეობა მიიღო იუსტ. აბულაძემ II ტომის გამოსაცემად მომზადებაში. მას ეკუთვნის ტექსტის ნაწილის დადგენა და ლექსიკონი. მდიდრულად გაფორმებული ეს გამოცემა გამოქვეყნდა 1934 წელს და მიეძღვნა ფირდოუსის დაბადების 1000 წლის იუბილეს (მონაწილეობდნენ აგრეთვე ალ. ბარამიძე, პ. ინგოროყვა, კ. კეკელიძე, ა. შანიძე). წიგნი ძღვნად გაეგზავნა ირანის საიუბილეო კომიტეტს.

საგულისხმოა, რომ თავისი უკანასკნელი ნაშრომი იუსტ. აბულაძემ მიუძღვნა დავით კობიძის მონოგრაფიას „შაჰ-ნამეს“ ქართული ვერსიების სპარსული წყაროები“. სულ მალე კი გამოქვეყნდება დ. კობიძის მიერვე შედგენილი „შაჰ-ნამეს“ ქართული ვერსიების“ შესამე და უკანასკნელი ტომი, რითაც დაგვირგვინდება იუსტ. აბულაძის მიერ ამ სამოცი წლის წინ წამოწყებული საქმე.

„ვისრამიანი“, იუსტ. აბულაძის თქმით, უძვირფასესი ძეგლია ძველი ქართული საერო მწერლობისა. ზემოთ აღინიშნა, რომ ჯერ კიდევ „ვეფხისტყაოსანთან“ დაკავშირებით შეეხო იგი ამ თხზულებას. განსაკუთრებით აღსანიშნავია მისი ვრცელი გამოკვლევა „ვისრამიანის ტექსტისათვის“ („ლიტერატურული მემკვიდრეობა“, I, 1935), რომელიც გამოირჩევა აქ დასმული საკითხების და მოტანილი მასალების სიუხვით. ფაქტიურად ამ გამოკვლევის გაგრძელებას წარმოადგენდა წერილების სერია ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ (1936, № 1—2, № 11—12, 1939, № 3). მკვლევარმა აქ გამოთქვა თავისი შეხედულებანი სპარსული ძეგლის რაობაზე, მასთან ქართული თარგმანის მიმართების შესახებ, მოგვცა საინტერესო მინიშნებანი მხატვრული სპეციფიკის ასპექტში, წარმოადგინა მთელი რიგი გონებამახვილური ტექსტოლოგიური დაკვირვებებისა. ეს უკანასკნელი მომენტია წინ წამოწეული რეცენზიაში, რომელიც იუსტ. აბულაძემ „ვისრამიანის“ მეორე გამოცემას (1938 წ. ალ. ბარამიძის, პ. ინგოროყვას და კ. კეკელიძის რედაქციით) მიუძღვნა (თსუ, შრომები, ტ. 27, 1946). აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მეორე გამოცემას ერთვის იუსტ. აბულაძის მიერ შედგენილი ლექსიკონი, რომელიც სამჯერ აღემატება პირველი გამოცემის (1884 წ. ილ. ჭავჭავაძის, ალ. სარაჯიშვილის და პეტ. უმიკაშვილის რედაქტორობით) ლექსიკონს. განმარტებისას ოსტატურადაა გამოყენებული სპარსული ტექსტი.

იუსტ. აბულაძის ამ ნაშრომებმა დიდად შეუწყო ხელი „ვისრამიანის“ შემდგომ შესწავლას, ქართული (1962) და სპარსული (თეირანი 1970) ტექსტების ახალი კრიტიკული გამოცემების მომზადებას.

შინაარსი

კ. ჯორჯანელი, შტეფან ცვივის მოღვაწეობა პირველი მსოფლიო ომის პერიოდში	5
ვ. გვაზავა, ჰანს ფალადა „შინაგანი ემიგრაციის“ წლებში (1934—1935)	21
შ. რევიშვილი, ექსპრესიონისტული დრამები ქართულ სცენაზე	39
ბ. კეკელიძე, „ვეფხისტყაოსნის“ ერთი უცნობი ხელნაწერის შესახებ	53
ნ. ტაბიძე, ილია ჭავჭავაძის რედაქტორული მოღვაწეობა	67
ო. ჯინორია, ნიკოლოზ ბარათაშვილის რომანტიზმისათვის	81
ლ. ხიხაძე, ა. პუშკინის პროზის პირველი ქართული თარგმანის შესახებ (რეზიუმე)	102
ბ. მიქაძე, საბჭოთა ხალხი და ომი (ა. ტოლსტოის პუბლიცისტიკის მიხედვით) (რეზიუმე)	116
ნ. ორლოვსკაია, იან პოტოცი და საქართველო (რეზიუმე)	129
თ. ქუთროვანიძე, ჯადოსნური ზღაპრის მხატვრული მთლიანობა	131
გ. ბუაჩიძე, როსსარის რამდენიმე ლექსი ქართულად	145
ზ. მეგრელიშვილი, ამერიკელი მწერლის დოროთი პარკერის შემოქმედების თავისებურებანი (რეზიუმე)	164
რ. ყარალაშვილი, რამდენიმე შენიშვნა ეპიკური სტრუქტურის გახსნილობისა და პრინციპული დაუსრულებლობის შესახებ (რეზიუმე)	177

პუბლიკაცია

დავით აღმაშენებლის „გალობანი სინანულისანი“ (ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა, წინასიტყვაობა და შენიშვნები დაურთო ლ. გრიგოლაშვილმა)	179
ალექსანდრე ხახანაშვილი, ლექსები (პუბლიკაცია პროფ. ს. ხუციშვილისა)	197

კრიტიკა და ბიბლიოგრაფია

კ. ფალავა, ირანელი მეცნიერის ნაშრომი მ. ფ. ახუნდოვის ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე	199
ზ. გაჩეჩილაძე, 60-იანი წლების ბრიტანული პოეზიის მიმოხილვა	203

ლიტერატურული ქრონიკა

გ. მაჭარაძე, სიმონ ჩიქოვანის ლექსების რუმინული თარგმანის გამო	209
ა. გვახარია, იუსტინე აბულაძე (დაბადების 100 წლის შესრულების გამო)	215

СОДЕРЖАНИЕ

Джорджанели К. К., Деятельность Ст. Цвейга в период первой мировой войны (Резюме)	18
Гвазава Г., Ганс Фаллада в годы «внутренней эмиграции» (1934—1935) (Резюме)	36
Ревишвили Ш. И., Экспрессионистические драмы на грузинской сцене (Резюме)	51
Кекелидзе П. Л., Об одной неизвестной рукописи «Вепхисткаосани» (Резюме)	64
Табидзе Н. П., Редакторская деятельность Ильи Чавчавадзе (Резюме)	78
Джинория О. Г., О романтизме Николоза Бараташвили	90
Хихадзе Л. Д., О первом переводе прозы А. С. Пушкина на грузинский язык	93
Микадзе Б. А., Советский народ и война (по публицистике А. Толстого)	105
Орловская Н. К., Ян Потоцкий и Грузия	119
Курдованидзе Т. Д., Художественная цельность сказки (Резюме)	143
Буачидзе Г. С., Несколько стихотворений Ронсара на грузинском языке (Резюме)	159
Мегрелишвили З. Г., Особенности творчества американской писательницы Дороти Паркер	161
Каралашвили Р., Несколько замечаний об открытости и принципиальной незавершенности эпической структуры	167

Публикации

«Покаянное песнопение» Давида Строителя	195
Александр Хаханашвили, Стихи	197

Критика и библиография

Пагава К. К., Труд иранского ученого о жизни и творчестве М. Ф. Ахундова	199
Гачечиладзе З. Г., Обзор британской поэзии 60-ых годов	203

Литературная хроника

Мачарадзе В. Г., Стихотворения Симона Чиковани на румынском языке (Резюме)	213
Гвахариа А. А., Юстинэ Абуладзе (к 100-летию со дня рождения)	215

CONTENTS

K. Dschordschaneli, Die Tätigkeit Stefan Zweigs Während des ersten Weltkrieges (Zusammenfassung)	19
G. Gwasawa, Hans Fallada in den Jahren der „Inneren Emigration“ (1934—1935) (Zusammenfassung)	39
Sch. Rewischwili, Expressionistische Dramen auf der georgischen Bühne (Zusammenfassung)	52
P. Kekelidze, On an Unknown Manuscript of Sh. Rustaveli's "The Man in the Panther's Skin" (Summary)	65
N. Tabidse, Ilia Tschawtschawadses Redakteurtätigkeit (Zusammenfassung)	78
O. Dshinoria, Zur Romantik von Nikolos Baratatschwili	91
L. Chichadse, Über die erste Übersetzung eines Puschkinschen Prosawerks in die georgische Sprache (Zusammenfassung)	103
B. Mikadze, The Soviet People and the War (Summary)	116
N. Orlovskaja, Gean Potocki et la Géorgie (Résumé)	129
T. Kurdovanidze, Artistic Unity of Fairy-tales (Summary)	143
G. Bouatchidzé, Quelques poésies de Ronsard en géorgien (Résumé)	159
Z. Megrelishvili, Peculiarities of the Works of the American Writer Dorothy Parker (Summary)	165
R. Karalatschwili, Einige Bemerkungen zur Offenheit und prinzipiellen Unabgeschlossenheit der epischen Struktur (Zusammenfassung)	177

PUBLICATIONS

The Hymn of Penitence by David the Builder	195
Alexandre Khakhanachvili, Poésies	197

CRITIQUE AND REFERENCES

C. Pagava, L'ouvrage d'un savant iranien sur la vie et l'oeuvre de M. F. Akhoundov	199
Z. Gachechiladze, Critical Survey of British Poetry since 1960 (British Poetry since 1960: a critical survey ed. by Grevel Lindop and Michael Schmidt, Carcanet Press, London, 1972)	203

LITERARY CHRONICLE

V. Matcharadzé, Les poèmes de S. Tehikovani en langue roumaine (Résumé)	213
A. Gvakharia, Iustiné Abouladzé (à propos du centenaire de sa naissance)	215

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ՆԱԽԱՐԱՐՈՒԹՅԱՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆ ԵՎ ԱՐԽԻՎ

№ 225 76
29.11.1976