

საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია  
ზოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის  
ისტორიის ინსტიტუტი

# კლასიკური და თანამედროვე ქართული გვირგვინი



გამომცემლობა „მეცნიერება“  
თბილისი  
1982

კრებულში განხილულია ლიტერატურათმცოდნეობის ისეთი აქტუალური პრობლემები, როგორცაა ქართული საზოგადოებრივი აზროვნების განვითარება მეზობელ ქრისტიანულ სახელმწიფოებთან კავშირში, V—VI საუკუნეების ცნობილი სასულიერო პირის იოანე შეყენებულის „ცხოვრების“ ქართული ვარიანტის ბოლო ნაწილის ავტორობა; ცალკეული ლიტერატურული ქანრების თავისებურება, თარგმნის თეორიის, ეურნალისტიკისა და = ფოლკლორისტიკის საკითხები.

კრებულში თავმოყრილი მასალები ყურადღებას იპყრობს თემატიკური მრავალფეროვნებითა და საკვლევ საკითხთა აქტუალობით. კრებული ეძღვნება საბჭოთა კავშირის შექმნის მე-60 წლისთავს.

კრებული მოამზადა საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის შოთა რუსთაველის სახ. ქართული ლიტერატურის ისტორიის ინსტიტუტის ახალგაზრდა მეცნიერ-ფილოლოგთა საკოორდინაციო საბჭომ.

რ ე ღ ა ქ ტ რ ა რ ე ბ ი : ჯ. ბარდაველიძე, ზ. მოხონელიძე

ფერი ძველ ქართულ ლიტერატურაში (V—XI სს.)

(პარალელები და შენიშვნები) -

ფერთი ელემენტის შესწავლას V—XI საუკუნეების ქართულ ლიტერატურაში თავისთავადი მნიშვნელობის გარდა ის ღირებულებაც მოეპოვება, რომ იგი უფრო გვიანდელი ხანის ძეგლებში და, რაც მთავარია, „ვეფხისტყაოსანში“, აღნიშნული თვალსაზრისით ტრადიციულობის, ნოვატორობისა თუ ორიგინალურობის შესახებ მსჯელობის საშუალებას იძლევა; რომ აღარაფერი ვთქვათ იმ ტიპოლოგიური ხასიათის პარალელებზე, რომელთა არსებობაც შუა საუკუნეების მსოფლიო ლიტერატურულ პროცესში, მართალია, საგულეებელი და ზოგჯერ აშკარად შესამჩნევია, მაგრამ მკვლევართა სათანადო ყურადღებას ჭერჭერობით დიანაც რომ მოკლებულია (იგულისხმება, ცხადია, ფერის პრობლემასთან დაკავშირებულ საკითხთა წრეში შემოსული პარალელები).

ჩვენ შევეცადეთ ზოგად ხაზებში წარმოგვეჩინა აღნიშნული პერიოდის ქართული ლიტერატურისათვის ფერთამეტყველების თვალსაზრისით დამახასიათებელი თავისებურებანი და ტენდენციები.

აქვე შევნიშნავთ: V—XI საუკუნეების ქართული მწერლობა მოიცავს როგორც სასულიერო, ისე საერო ხასიათის ნაწარმოებებს. ეს გარემოება უკვე იძლევა შესასწავლ მასალაში ჩვენთვის საინტერესო საკითხთან დაკავშირებით საორიენტაციო გამყოფი ხაზის გავლების საშუალებასაც.



საზოგადოდ, მიჩნეულია, რომ სასულიერო ლიტერატურაში ფერთი ელემენტი ძალზე ინტენსიურადაა წარმოდგენილი.

ამას ვერ ვიტყვით ქართული სასულიერო მწერლობის შესახებ. თანამედროვე მხატვრული ლიტერატურის „გამოცდილებით“ საგუ-

ლევბელი პეიზაჟური ან პორტრეტული ფერწერის მოლოდინი აქ ოდნავადაც არ მართლდება; ფერთი ელემენტი საკმაოდ იშვიათად მონაწილეობს მხატვრულ-აზროვნების სისტემაში\*. ეს კია: მისი ფუნქციონირება სტაბილურობით გამოირჩევა და, ფაქტობრივად, არავითარი პრინციპული ხასიათის განსხვავებას არ გვიჩვენებს ორიგინალური მწერლობის ისეთ დარგებში, როგორცაა აგიოგრაფია და ჰიმნოგრაფია. ეს გარემოება, ვფიქრობთ, უფლებას გვაძლევს, ძველი ქართული სასულიერო ლიტერატურის ფერთამეტყველება ერთი მთლიანი სისტემის სახით წარმოვადგინოთ.

როგორც ირკვევა, შუა საუკუნეებისათვის ქართულ მწერლობას, ზაერთოდ, ქართულ ენას, უკვე ფერთი ტერმინოლოგიის საკმაოდ მდიდარი სიტყვიერი ფონდი ჰქონია შემუშავებული. მაგრამ ფერთა-აღმნიშვნელი ლექსიკა სასულიერო ლიტერატურის ძეგლებში ძირითადად რამდენიმე ფერის (თეთრი, შავი, წითელი, ყვითელი, მწვანე) ფარგლებშია წარმოდგენილი. საოცარია: ერთი ფერის — წითლის შინაარსი, თავად ამ ტერმინის გარდა, გადმოცემულია მეწამულის, ძოწეულის, პორფირის, ლალის, სისხლისა და ცეცხლის ფერებით. შინათლის სპექტრის ზოგიერთი ელემენტი კი საერთოდ არაა ნახსენები (მათ ნაირსახეობებსა და შუალედურ ტონებზე ხომ ლაპარაკიც ზედმეტია).

ასეთი ვითარების მიზეზი ლიტერატურული ფერწერის კონკრეტულ შემთხვევათა ანალიზისა და, ამავე დროს, მათი თეორიული წანამძღვრების გათვალისწინების საფუძველზეა საძიებელი.

აღიარებული შეხედულებით, მხატვრულ ლიტერატურაში ყველაზე ხშირად ნეიტრალური ფერები ფუნქციონირებენ — თეთრი და შავი (განსაკუთრებით, თეთრი). ამ ფაქტის ერთ-ერთი ახსნა ის უნდა იყოს, რომ ეს ფერები ტრადიციულად და სავსებით გასაგები ასოციაციების წყალობით, შინათლისა და სიბნელის ცნებებს უკავშირდებიან, რომლებიც დასაბამითვე ქვეულან ადამის მოდგმისათვის ისეთი მნიშვნელოვანი და მტკივნეული ანტითეზის სიმბოლურ გამოხატულებად, როგორცაა სიკეთე — ბოროტება (სწორედ ამ გაგებიდან განვითარდა კაცობრიობის სულიერ საგანძურში ათასგვარად ნიუანსირებული და ათასგვარად გამდიდრებული ესთეტიკა ნათლისა).

---

\* აღმათ ამიტომია, რომ ძველი ქართული ლიტერატურული ფერწერა თავისი თავისთავადი მნიშვნელობით დღემდე არ ქვეულა მკვლევართა ინტერესის საგნად. ჩვეულებრივ, ფერის პრობლემა სხვა საკითხებზე მსჯელობისას იჩენდა ხოლმე თავს და ისიც — ფრაგმენტულად. საინტერესოა, მაგ., ამ მხრივ რ. ბარამიძის (2), გ. იმედაშვილის (5) და სხვათა დაკვირვებანი.



ბუნებაში, სინამდვილესთან ურთიერთობის პროცესში, ფერთა ქრომატული გამა იმთავითვე ნათელსა და ბნელს, თეთრსა და შავს შორის მოთავსებული პალიტრის სახით ეძლეოდა ადამიანს. და გასაკვირი არაა, რომ თანდათანობით, სავსებით ბუნებრივად მოხდა ამ ცნებათა სიმბოლური და ესთეტიკური შინაარსების ერთგვარი შერწყმა და, ზოგჯერ, გაერთმნიშვნელიანებაც კი.

ქრისტიანულ ლიტერატურაში განსაკუთრებით მკვეთრად იჩინა თავი ამ მოვლენამ. მართალია, „ნათელის“ შინაარსი, როგორც რეალური, ისე ქრისტიანული გაგებით, ბევრად უფრო ტყვედია და მრავლისმომცველი, ვიდრე ის ცალკეული შემთხვევები, ერთი შეხედვით მხოლოდ თეთრი ფერის მნიშვნელობას რომ უტოლდებიან თითქოს, მაგრამ, სამაგიეროდ, ამ უკანასკნელის შემცველ ფრაზეოლოგიზმებში ძალზე ადვილი ამოსაცნობია პარალელები ნათელის სიმბოლურ ქვეტექსტებთან და პირდაპირი ნასესხობანიც კი მათგან. მეტიც: ქრისტიანული ლიტერატურის ბევრ ძეგლში (და ალბათ, არაქრისტიანულშიც) ერთი და იგივე საგნისა თუ მოვლენის დასახასიათებლად, ზოგჯერ ერთი ნაწარმოების ფარგლებშიც კი, ხან თეთრი და შავი ფერებია გამოყენებული, ხან კი — ნათელისა და ბნელის „ფერადონება“. სასულიერო ლიტერატურაში ერთნაირი ბუნებრიობით უღერს „ნათლით მოსილი“ და „სპეტაკით მოსილი“\*. მაგრამ, ცხადია, პრიორიტეტი „ნათელის“ გააზრებაში ისევ და ისევ სინათლეს, მხატვრული სახის ზეციური სიწმინდითა და ლეთაებრიობით შემოსველ სინათლის ფენომენს ენიჭება. ასე მაგალითად, ქართულ ძლისპირნში წარმოდგენილ ფრაზეოლოგიურ ერთეულთაგან — „ნათელი სამოსელი“ ან „ნათელით შემოსილი“, „ნათელი ცნება“, „ნათელი კორცი“, „ნათელი ქრისტიანობა“, „საღმრთო ნათელი“, „ნათელი სულითა“, „ნათელი თვალშეუდგამი“ და სხვ., — ფერთი მნიშვნელობა მხოლოდ ზოგიერთში თუ შეიძლება ამოვიკითხოთ (და ესეც, თავსმოხვეული წაკითხვა იქნება, ალბათ).

საგულისხმოა, რომ თავად ტერმინი „თეთრი“ ჩვენ მიერ ქრონოლოგიურად შემოსაზღვრულ ძეგლებში თითქმის საერთოდ არაა ნახსენები. „ნათელი“ სითეთრესთან ერთად და მასზე უპირველესადაც

---

\* ნათელისა და თეთრის ფუნქციურ ურთიერთჩანაცვლებას არალიტერატურულ სფეროებშიც უნდა ჰქონოდა ადგილი. ყოველ შემთხვევაში, ქართულ ხალხურ ზეპირსიტყვიერებას ამის დასადასტურებლად უამრავი მასალა მოუპოვება. თუმცა, რა შორის წავიდეთ... იგივე „ნათის ცხოვრებაში“ მოხსენიებულია „ქაბუკი ერთი ყოლადე ნათლითა შემოსილი“ [15, 141], რომელშიც ადვილად ამოიცნობა ქართველთათვის თეთრე გიორგის სახელით ცნობილი წმინდანი.

სინათლის შინაარსს შეიცავს. ზოლო თუ მაინცდამაინც ამ შინაარსთან გამიჯვნა ან, უბრალოდ, თეთრფერადოვნების აქცენტირებაა საჭირო, ძველი ქართული მწერლობა იყენებს ტერმინს — „სპეტაკი“. გვხვდება: „სამოსელნი სეპატკნი“, „სპეტაკი ვარდი“ „სპეტაკი ვითარცა თოვლი“, „სისპეტაკე თმათაი“, „სპეტაკ კორცთა“ და სხვ. ამასთან, ცხადია, „სპეტაკის“ გააზრებაში მეტწილად შენარჩუნებულია „ნათელის“ ფაქტი უმწიკვლოებისა და სიწმინდის შინაარსები: „ეჩუენნეს მგლოვარეთა უსხეულონი, სპეტაკითა მოსილი, საფლავსა ზედა“ [6, იდ].

შავი ფერი საკმაოდ იშვიათადაა წარმოდგენილი. მის ასოციაციებს ბადებენ ისეთი ლექსიკური და ფრაზეოლოგიური ერთეულები, როგორცაა „ფლასი“, „ძაძა“, „ღრუბელი ბნელი“ და სხვ., მაგრამ ნათელი — თეთრის ვარიანტების შესაბამისი მოსალოდნელი ინტენსივობა შავი — ბნელის ფუნქციონირების თვალსაზრისით ქართული პასუხიერო მწერლობაში არ აღინიშნება.

ტერმინი „შავი“ კი გვხვდება რამდენჯერმე, მაგრამ იგი საკუთარ სახელთა ეპითეტსა და, შეიძლება ითქვას, მათ შემადგენელ ნაწილსაც კი წარმოადგენს: „შავი მთა“, „შავი გიორგი“ და სხვ. ასეთ ფრაზეოლოგიზმებში კი, შესაძლოა, დროის ფაქტორის გავლენით („გაქვავების“ პროცესს ასე რომ უწყობს ხელს), ფერთა თვით ტრადიციული სიმბოლური მნიშვნელობებიც ძალზე პასიურად თუ აღიქმებიან.

ქრომატულ ფერთაგან ყველაზე ხშირად სასულიერო მწერლობა წითელს იყენებს. ჩვენ უკვე გვქონდა შემთხვევა დაგვესახელებინა ამ ფერის აღმნიშვნელი ტერმინოლოგია. ახლა, მოკლედ მხოლოდ ძირითად მახასიათებელთა შესახებ.

ფერთა ტრადიციულ ელემენტარულ სისტემაში წითელი ფერის სიმბოლიკა უმეტესწილად ცეცხლის ან სისხლის ცნებებს უკავშირდება. ქრისტიანობამ თავისებურად, საკუთარი ნიუანსებით „გააფორმა“ ამ მნიშვნელობებისადმი დამოკიდებულება.

ცეცხლისფერი ზეციური ფერია. იგი წმინდანთა, ანგელოზთა გამოჩენის მაუწყებელია და ნათელს ერთვის. ნათელი და ზეციური ცეცხლისფერი ხშირად სიმბოლურ ერთეულებს წარმოადგენენ: „...მოდგა ჭაბუკი ერთი ყოლადვე ნათლითა შემოსილი, და მოებლარდნა ცეცხლის სახედ ზეწარი“ [15, 141]. მაგრამ ცეცხლისფერი ბოროტი, არაწმინდა ძალის ფერიცაა და, შესაბამისად, ნათელს, თეთრს უპირისპირდება (სხვათა შორის, ეს დაპირისპირება განსაკუთრებით მკვეთრად აქვს წარმოდგენილი გიორგი მცირეს — იხ. 16, 113—114).

ანალოგიურ, ორმაგი შეფასების ვითარებას გვიჩვენებს წითელი — სისხლისფერიც. ძველმა მწერლობამ იცის, რომ „კობლიოჟსა სი-

სხლი ღებავს ჰორფირსა, [16, 207], რომ სარწმუნოებისათვის დაღვრილი სისხლი დიდების შარავანდელით მოსავს მოწამეთ ხსოვნას და სწორედ სარწმუნოებრივი ნათელის ფერთა სიმბოლური მნიშვნელობებით ამკობს მათ სახელებს: „ძოწეულმან და პორფირმან თქუენმან განაშუენენ იაკინთისა თანა და ბისონისა ოქროშეთხზულმან“ [16, 207]; „... შეიმკო სახედ ძოწეულისა და დაშუენდა ბრწყინვალედ სისხლითა შენითა“ [6, რჰა]\*. მაგრამ წითელი, ამავე დროს, ხორციელ ვნებათა, ამქვეყნიურ სიამეთა გაზიარების ნიშანიცაა და, როგორც ასეთი, სავსებით ბუნებრივადაა მოქცეული არასიმპათიურ განწყობილებათა სფეროში: „მოიძულე იგი...რომელმან იგი თუალნი განუსისხლნის და ფერი განუწითის და შუენიერი იგი სახე უშუერად გარდააქცივის“ [16, 204]

„შუენიერი“ ქრისტიანული ტრადიციით ფერმკრთალი, ღეთისმსახურებით მცხრალი პირისახეა მოწამისა. ილარიონ ქართველის შესახებ აგიოგრაფი აღნიშნავს: „და იხილა რაჲ ეპისკოპოსმან პირი მისი ყუთელი, სიტყუად მდაბალი და სამოსელი შეურაცხი, განკვრდა იგი გონიერთა განკვრებითა“ [16, 11].

ყვითელი ფერის შინაარსს შეიცავს ოქროს ფერიც, ასე ხშირად რომ გვხვდება ძველ მწერლობაში (აქი ახსენებს კიდეც ერთგან მოქცევაჲ ქართლისაჲს“ ავტორი „ოქრო ყვითელის“). მაგრამ სიმბოლური მნიშვნელობით, რასაც გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება აზროვნების ქრისტიანულ სისტემაში, ოქროს ფერადოვნება უპირველესად სინათლის ესთეტიკას უნდა უკავშირდებოდეს — ცხადია, იმ შემთხვევათა გარდა, როცა ოქროულობა მარტოოდენ ძვირფასეულობის, სიმდიდრის დემონსტრირების მიზნითაა წარმოდგენილი და ესეც, — უფრო საერო ცხოვრების ამსახველ იშვიათ ეპიზოდებში, თორემ თვით ეკლესია-მონასტრების ან სასულიერო პირთა ატრიბუტად ქცეული ოქრო ისევ და ისევ „ნათელის“ ქრისტიანული გააზრებისათვის დამახასიათებლ მატერიალურად ხელშესახებ სიმბოლოს წარმოადგენს\*\*.

გავიხსენოთ თუნდაც გიორგი მერჩულეს სიტყვები: „...აწ ვიხილე შემკობილი დიდებითა, შემოსილი ჟამის-წირვად სამოსლითა მოუგონებელად ბრწყინვალითა, და კელთა აქუნდეს ოქროჲსა საცეცხლურნი“ [15, 286]. ნათელის სიმბოლურ შინაარსებს უკავშირდება ოქროს

\* სავსებით სამართლიანად შენიშნავს ამ სტროფის შესახებ მსჯელობისას გ. იმედაშვილი: „აქ ძოწეული და სისხლი სინონიმებია და მათი განმეორება ამახვილებს მთელ იმეტაფორის შინაარსს. ამიტომაც, რომ ჩვეულებრივ ღვინოსა და სისხლს სინონიმური მნიშვნელობა აქვთ“ (5, 73).

\*\* საგულისხმოა ამ მხრივ ს. ავერინცევის მიერ მოყვანილი ფაქტები ბიზანტიის ისტორიიდან (იხ. 22, 316).

ხსენება ეფრემ მცირის იამბიკოში: „ადამის ზესთ ქმნილო; დამცუელ ხატის, ფრთე ოქროვან სასობით ენოსისებრ“ [14, 515].

ფერთა სიმბოლიკის ქრისტიანულ სისტემასთან სრულ შესატყვი-სობას ამჟღავნებს მწვანე ფერი — აღდგომის, გაზაფხულის, უკვდა-ვებისა და რწმენის სიმბოლო: „და იყო რაჟამს მოეკუეთა ხმ იგი პა-ტიოსნისა და ძლევის მყოფელისა პატიოსნისა ჟუარისაჲ და მოაქუნ-და იგი ათსა ათეულსა კაცსა ზმ-ზმ რტოფთურთ და ფურცლით შემო-აქუნდა ქალაქად. და მისტყდებოდა ერი იგი მწუანის ფერობასა მას და ფურცლიანობასა დღეთა ზაფხულის პირისათა, ოდეს სხუად ყოვე-ლი ხმ კმელ იყო. ხოლო იგი ყოლაღვე ფურცელდაუცვენებელ და სულ-პამო, და ხედვად შუენიერ იყო, მაშინ ძირსა ზედა აღამარ-თეს კარსა ეკლესიისასა, სამხრითსა“ [15, 147-148].

ზემოთ წარმოდგენილი მასალიდან, მიუხედავად იმისა, რომ იგი რაოდენობრივად მცირეა — თითო-ოროლა ციტატით ილუსტრირებუ-ლი (ჩვენს მიზანს არც შეადგენდა ლიტერატურული ფერწერის გა-მოწვლილვითი ანალიზი), ნათლად ჩანს, რომ ფერის ფენომენის ფუნქ-ციონირება ძველ ქართულ სასულიერო მწერლობაში ძირითადად ფერ-თა ქრისტიანული სიმბოლური მნიშვნელობების რეალიზაციითაა შე-მოფარგლული.

საქმე იქამდე მიდის, რომ ხშირად თვით აშკარად რეალისტური პეიზაჟური სურათებიც კი, აგოგრაფთა ხელწერის წყალობით, მკითხ-ველთათვის გარკვეულ სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენს. სერაპიონ ზარზმელის ცხოვრებაში ვკითხულობთ: „და იხილა აღმოსავალით კერ-ძო ქედსა ზედა მას ტბაჲ აღრეული ლალითა“ [15, 329] და მიუხე-დავად იმისა, რომ იქვე დასახელებულია ტბის ამგვარი შეფერილო-ბის სავსებით რეალური მიზეზი, „აღრეული ლალითა“ კონტექსტში ამავე დროს წითლის სიმბოლურ მნიშვნელობათა ასოციაციებსაც ბა-ღებს.

მაგრამ ეს და კიდევ ორიოდ შემთხვევა იშვიათ გამონაკლისე-ბად უნდა ჩაითვალოს. წესისამებრ, ძველ ქართულ სასულიერო მწერ-ლობაში ფერი მკვეთრად გამოხატულ სიმბოლურ ერთეულს წარმოად-გენს. და თუ ფერთი პალიტრა შედარებით მწირია — სულ რამდენი-მე საღებავი, — ეს იმით უნდა აიხსნას, რომ ლიტერატურული მასალა არ იძლევა სიმბოლური შინაარსით ზოგიერთი ფერის გამოყენების სა-შუალებას. ხოლო ის ფერები, რომელთა ამ როლით ფუნქციონირე-ბაც შესაძლებელია, ძველ ქართულ მწერლობას, შეძლებისდაგვარად, წმინდა წიგნებიდან, უფრო კი, სახარებიდან ამოაქვს და მსგავს ფრა-ზეოლოგიურ ერთეულთა სახით უსადაგებს თავის მასალას. აი, ორი-

ოდე მაგალითი ასეთი „თანამშრომლობისა“: „ესრჭთვე იყოს წარყვანება შენი, ოდეს ეგე ეკალი...იქმნეს ვარდ მეწამულ“ [15, 115]; „და ქლამინდი მეწამული შეკმოსეს მას“ (მათე, 27, 28). ან კიდევ: „და მოიღეს მცირე, ვითარცა მარცუალი იფქლისა და სპეტაკი, ვითარცა თოვლი“ [16, 33]; „და სამოსელი მისი იქმნა ბრწყინვალე და სპეტაკ ვითარცა თოვლი“ (მარკოზ, 9, 3).

ქართული სასულიერო ლიტერატურის ფერთამეტყველებაზე მსჯელობისას შემდეგი გარემოებაც იპყრობს ყურადღებას: ფერის შემცველი ფრანკოლოგიური ერთეულები იზოლირებულად, დამოუკიდებელი სახით განხილვისას მეტ-ნაკლები მხატვრული ეფექტებით ხასიათდებიან მაშინ, როცა თავად ლიტერატურულ ნაწარმოებში, ნაწარმოების მხატვრული სისტემის მთლიანობაში, ეს ფაქტი რამდენადმე დაქვეითებულია და ზოგჯერ სავსებით იგნორირებულიც კი\*. ასეთი ვითარება შეიძლება იმით აიხსნას, რომ აღნიშნული ტიპის ნაწარმოებებში ფერი, როგორც წესი, მოკლებულია თავის ძირითად ფუნქციის (რომლითაც ამ ფენომენს იყენებს ხელოვნების თეორიის ყველა დარგი) — წმინდა ესთეტიკურ ფუნქციას. ფერის მხატვრულ ეფექტს მისი სიმბოლური მნიშვნელობა ქმნის. ესთეტიკური თვალსაზრისით კი, რომელიც, ფერითი ელემენტის ვიზუალურ-ამსახველობით შინაარსში მოიაზრება ხოლმე, უგულვებლყოფილია.

ყოველივე ამასთან, შეიმჩნევა ერთი თავისებურება, რომელიც, ვფიქრობთ, უფლებას გვაძლევს, ფერთამეტყველება ძველ ქართულ სასულიერო მწერლობაში შუა საუკუნეების ლიტერატურისათვის ნიშნეული „რეალიზმის“ ერთ-ერთი დამახასიათებელ მოვლენად მივიჩნიოთ: მართალია, ფერითი ელემენტის მწერლისეული და, იგულისხმება, ამასთან, გარკვეულ ტრადიციათა ამსახველი ინტერპრეტაცია (რაც ხშირად ტრაფარეტულ და გაქვავებულ მხატვრულ სახეთა საფუძველიც კი ხდება ხოლმე), უმეტესწილად მოკლებულია ვიზუალურ-ამსახველობითს ფუნქციას, მაგრამ ობიექტურად იგი საგანთა და

\* ახალ აღთქმასა და, საერთოდ, ბაბლიაში გამოყენებული ფერითი ეპითეტები უკვე თავისთავად გულისხმობენ მათი თავდაპირველი ჩამოყალიბება-გაფორმებისა და გააზრების პროცესში გარკვეული მხატვრულ-ესთეტიკური ეფექტების მონაწილეობის შესაძლებლობას. მკითხველზე, მორწმუნეზე ემოციურ-შთაბეჭდვითი ზემოქმედების ძალას ეს თხზულებანი, ხელოვნებისა და ლიტერატურის უზოგადეს თავისებურებათა კვლად, ლოგიკურ მსჯელობასთან ერთად, ალბათ, თავიანთი მხატვრული სისტემის მეშვეობითაც ფლობდნენ. მაგრამ ქართულმა სასულიერო მწერლობამ (და განა მართო ქართულმა) უკვე ჩამოყალიბებული, თავისებური ფორმულების სახით მიიღო სახარებისა და ან ლუშვალად) ბიბლიური მხატვრული სახეები და მხატვრული საშუალებებიც ამით რამდენადმე შეასუსტა, ზოგ შემთხვევაში კი, მკითხველისათვის საესკუთ და ცალა ისინი მხატვრულისა და ესთეტიკურის შინაარსებისაგან.

მოვლენათა რეალურად შესაძლებელი ფერადოვნების გამომხატველია. თვით „გაქვავებული“ ე. ი. გარკვეულ ფორმულებად ქცეული ფერთი დახასიათებანიც კი ქართულ სასულიერო მწერლობაში ავტორთა სიფხიზლისა თუ გარკვეული ტრადიციებისადმი ერთგულების წყალობით, არასოდეს არ კარგავენ სინამდვილის განცდის რეალური წარმოსახვის უნარს. ძველ ქართულ მწერლობაში არ გვხვდება ალრ-გიკური, ზოგჯერ კუროიზამდე მისული გაქვავებული განსაზღვრებები, რაც არცთუ იშვიათი გახლდათ შუა საუკუნეების ლიტერატურის ძეგლებში. საინტერესოა ამ მხრივ ა. პანჩენკოს მიერ მოხმობილი მაგალითი: „თეთრი ხელები“. იმდენად მდგრად ფრაზეოლოგიურ ერთეულად იქცა, რომ სერბიული სიმღერა მას არაბის ხელებზე ლაპარაკის დროსაც კი იყენებს [25, 11].

ყოველივე ზემოთქმული, ვფიქრობთ, ერთი ზოგადი ხასიათის დასკვნის საბაზსაც იძლევა: ძველ ქართულ სასულიერო მწერლობაში (და, შეიძლება ითქვას, საერთოდ, შუა საუკუნეების ლიტერატურასა და ხელოვნებაში) ფერი მოკლებულია იდეათა თვითნებური, ვიზუალურად შეუძლებელი, არარეალური ასოციაციებით წარმოსახვის უნარს.

აღნიშნული თავისებურება არცთუ იშვიათად ფერის ფენომენის ფუნქციონირების ქრისტიანული რელიგიის მიერ კანონიზებულ მოთხოვნათა დარღვევის „საშიშროებას“ ქმნიდა. საქმე ისაა, რომ ობიექტურად ფერი გრძნობად-ვიზუალური აღქმის პროდუქტს, უპირველესად ესთეტიკურ ფენომენს წარმოადგენს და, შესაბამისად, მხატვრულ ლიტერატურაში მისი სიტყვიერი გამოხატულება მკითხველისათვის უმეტესწილად სწორედ ესთეტიკური თვალსაზრისის ამსახველ ასოციაციათა წყაროდ იქცევა, რომელთა შინაარსობრივ ქვეტექსტებში, ჩვეულებრივ, ფერთა ტრადიციულ ელემენტარულ სისტემასთან სიახლოვე უფროა მოსალოდნელი, ვიდრე, ვთქვათ, ქრისტიანულ-თეოლოგიურთან.

ამ „საშიშროებას“ ქართული სასულიერო მწერლობა თავს აღწევს, ერთი მხრივ, ნაწარმოების იდეურ-თემატიკური და მხატვრული მთლიანობის ქრისტიანული ლიტერატურისათვის ტრადიციულ „ყალიბში“ გაფორმების, ხოლო, მეორე მხრივ, ამ „ყალიბიდან“ ფერთი ელემენტის ამოკითხვის ტრაფარეტული წესის გარკვეულ საზოგადოებრივ „ეტიკეტად“ გადაქცევის გზით. უფრო კონკრეტულად: სასულიერო მწერლობაში ფერი მხოლოდ სიმბოლური შინაარსით, მხოლოდ ქრისტიანულ-სიმბოლური მნიშვნელობით უნდა ყოფილიყო აღქმული და გააზრებული.

გაქვავებული სიმბოლური ერთეულები ამ მხრივ ძალზე „მომგებიან“ საშუალებას წარმოადგენენ. მაგრამ როცა ფერთი

ელემენტი ერთდროულად გადმოგვცემს ვიზუალურ და ლოგიკურ შინაარსებს, ესთეტიკური თვალსაზრისის უგულვებელყოფა, ხოლო სიმბოლურის წინ წამოწევა და გაბატონება ამგვარ ფრაზეოლოგიურ თუ ლექსიკურ ერთეულთა გააზრებაში „წაკითხვის ეტიკეტის“ დაცვის გარეშე შეუძლებელი ხდება.

რიგ შემთხვევებში კი „წაკითხვის ეტიკეტის“ ვერაფერს შევლის: ავტორის ნებსითა თუ უნებლიეთ რამდენადმე მაინც ირღვევა გაბატონებული ტრადიცია — ფერის პოზიტიური ან ნეგატიური შეფასების წესი სარწმუნოებრივი, ქრისტიანული პოზიციის გათვალისწინების საფუძველზე და ფერის შეფასების კრიტერიუმად რეალური, ხალხში გავრცელებული შეხედულება გვევლინება. მაგალითისთვის შეიძლება დავასახელოთ ქართული მწერლობის პირველივე ძეგლი „მარტულობაჲ შუშანიკისი“, სადაც ეკლესიისთვის სასურველი, მომავალი შვებისა და ბედნიერების სიმბოლო — „განყვთლებული“ პირისახე [15, 25], რომელიც, ჩვეულებრივ, სასულიერო მწერლობის მიზანდასახულობისათვის იდეალურ საღებავად იყო მიჩნეული, მართალია, ავტორის კომენტარის გარეშე, მაგრამ კონტექსტით მაინც საგრძნობი ნეგატიური განწყობილების ამსახველია.

ლიტერატურათმცოდნეობაში დღეს ძალზე პოპულარულ თემას წარმოადგენს შუა საუკუნეების საერთო-ლიტერატურულ ტრადიციებზე, ან კიდევ, ეტიკეტად ქცეულ თავისებურებებზე მსჯელობა. მართალია, შუა საუკუნეების ლიტერატურული ფერწერა „ეტიკეტთა“ მოქმედების უფრო მცირე მასშტაბებს ამჟღავნებს, ვიდრე ანას საზოგადოდ აღიარებული ტერმინის — შუა საუკუნეების „ეტიკეტური პოეტიკის“ უნივერსალობის შემცველი შინაარსი უნდა გულისხმობდეს, მაგრამ, ცხადია, რომ ჩვენგან საუკუნეებით დაშორებულ ლიტერატურული პროდუქციის ფერთამეტყველებაში გარკვევა უანე თავისთავად გულისხმობს შესაბამისი ეპოქის სიტყვის ხელოვნებაში არსებულ ე. წ. „საერთო ადგილების“, პოეტიკის საერთო, ზოგადი მონაცემების აუცილებელი გათვალისწინების მოთხოვნასაც.

ამ აზრით, მაგ., ფერის სიმბოლური მნიშვნელობებით ფუნქციონირების წესი — ძველი ქართული სასულიერო მწერლობის ფერთამეტყველების ერთ-ერთი უძირითადესი თავისებურება, შესაძლებელია, შუა საუკუნეების სიტყვის ხელოვნების შესახებ არსებული ერთ-ერთი იმ შეხედულების პრაქტიკულ დადასტურებად მივიჩნიოთ, რომ შუა საუკუნეების ლიტერატურისათვის ნიშანდობლივია თხრობის ლოგიკური და არა დეკორატიული სტილი.

მაგრამ უნდა ითქვას, რომ ფერის სიმბოლური მნიშვნელობით ფუნქციონირების წესი და, შესაძლოა, ის ზოგადფორიული დასკვ-

ნაც, შუა საუკუნეების ლიტერატურას აზროვნების ლოგიკურის კატეგორიებით რომ ახასიათებს, ძველი ქართული ლიტერატურის შესწავლისას ნაწილობრივ კარგავს უნივერსალობის პრეტენზიას: საერო ხასიათის ნაწარმოებები აღნიშნული თვალსაზრისით არსებითად განსხვავებულ ვითარებას გვიჩვენებენ.

სასულიერო მწერლობის ფერთამეტყველების ძირითადი მახასიათებლები ჩვენ ერთი მთლიანი ფერთი სისტემის სახით წარმოვადგინეთ და, ვფიქრობთ, ეს ნაბიჯი სავსებით გაამართლა მოსმა „სტაბილურმა სისტემურობამ“.

ბუნებრივია, აღნიშნული თვალსაზრისით გარკვეული საერთო ზოგადი კანონზომიერებანი საერო ლიტერატურის ძეგლებშიცაა მოსალოდნელი, მით უმეტეს, სასულიერო მწერლობასთან მიმართებაში: ამ კანონზომიერებათა ჩვენება, ალბათ, ყველაზე უპრიანია „ვეფხისტყაოსნის“ ფერთამეტყველების მაგალითზე, მაგრამ ჩვენ სწორედ იუსთველამდელი ლიტერატურული ფერწერა გვინტერესებს, კერძოდ, ის ფერთამეტყველებითი პრინციპები, რომელნიც შეიძლებოდა ლიტერატურული ტრადიციის სახით მიეღო ჩვენს პოემას. მაგრამ ასეთ ტრადიციებზე მსჯელობა, ცოტა არ იყოს, ძნელდება. ჩვენს დრომდე სულ რამდენიმე ნაწარმოებია მოღწეული, რომელნიც უანრობლივ მრავალფეროვნებასთან ერთად მხატვრულ სისტემათა მხრივაც საკმაოდ თვალსაჩინო განსხვავებას გვიჩვენებენ; ფერის ფენომენტთან ურთიერთობას კი, თითქმის ყოველი მათგანი გარკვეული თავისთავადობის მქონე ფერთი სისტემის სახით აწესრიგებს და აფორმებს. შეიძლება ურთიერთსაწინააღმდეგო თვალსაზრისებიც ფერთი ელემენტის ფუნქციურ განსაზღვრულობათა გააზრების მხრივ (სხვათა შორის, ზოგჯერ ერთი ნაწარმოების ფარგლებში კი). ეს გარემოება არ გამორიცხავს საერთო კანონზომიერებათა არსებობას საერო მწერლობაში, მაგრამ იგი ნათელყოფს, რომ ამ მწერლობის ფერთამეტყველებაზე მსჯელობა მხოლოდ მასში შემავალი ცალკეული ნაწარმოებების ფერთი სისტემების თავისებურებათა დამოუკიდებელი შესწავლა-ანალიზის საფუძველზეა შესაძლებელი.

სასულიერო მწერლობის ფერთამეტყველებასთან არსებით განსხვავებას გვიჩვენებს საერო ლიტერატურის ჩვენამდე მოღწეული პირველივე ძეგლი— „ამირანდარეჯანიანი“. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ ფერთი სისტემის თავისებურებებით ეს ნაწარმოები გარკვეულ შემთხვევებში არა მარტო სასულიერო მწერლობის, არამედ საერო ლიტერატურის ძეგლებისგანაც კი იმიჯნება.

„ამირანდარეჯანიანის“ ფერთი სისტემა ამ ელემენტის გააზრებისადმი პრინციპულად განსხვავებულ დამოკიდებულებათა არსებო-



ბას ამჟღავნებს, რაც, შესაბამისად, სრულიად განსხვავებულ, ზოგჯერ ურთიერთსაპირისპირო თავისებურებათა წყაროდაა ქცეული.

უპირველეს ყოვლისა, გვინდა შევნიშნოთ, რომ გარკვეულ შემთხვევებში თხზულებაში ფერითი ელემენტის ფუნქციურ განსაზღვრულობათა დადგენაც კი ძნელდება: უგულებელყოფილია ფერის ფენომენის როგორც თავისთავადი ესთეტიკური პოტენცია, ისე თვით ელემენტარული, ტრადიციული სიმბოლური მნიშვნელობები. ფერითი ეპითეტი ინდიფერენტულობას ამჟღავნებს; ერთი და იგივე ფერი სილამაზესაც ახასიათებს და სიმახინჯესაც, კეთილიცაა და ბოროტიც, მისაღებიც და მიუღებელიც... შესაბამისად, ინდიფერენტულია, უფრო სწორად კი, თითქმის სავსებითაა გამორიცხულა ფერთა პოზიტიური ან ნეგატიური შეფასების მომენტი, რაც, ჩვეულებრივ, ლიტერატურული ფერწერის ერთ-ერთ ზოგად ანონზომიკურებას წარმოადგენს. ფერი ტოვებს ე. წ. სიტყვის მასალის, თანაც „შემთხვევითი“ სიტყვის მასალის შთაბეჭდილებას, რომელიც მოკლებულია რაიმე გარკვეულ ფუნქციურ განსაზღვრულობას — თითქოს იგი თხრობისთვის თავისებური, განსაკუთრებული „ზღაპრული“ ელფერის ოუ სტილის მინიჭების მიზნით გამოუყენებიათ მხოლოდ. და ალბათ შემთხვევითი არ არის, რომ ამგვარი არასტაბილური, ყოველგვარ არგუმენტაციას მოკლებული აღრეული ფერადოვნება უმეტესწილად სწორედ ზღაპრულ არსებათა ხსენებასთანაა დაკავშირებული: „და გამოვიდეს სამნი ვეშაპნი საშინელნი: ერთი შავი, ერთი თეთრი და ერთი წითელი“... [8, 30]; „მოვიდა ნოსარ და კაცი ჰყვა შეპყრობილი, ოდეს მობიყვანა, საკვირველი იყო, ორი პირი ჰქონდა; ერთი შავი და ერთი — ვითა სისხლი. მით შავითა პირითა სპარსულად უბნობდა, და წითლისა ვერა გავიგონეთ რა“ [8, 26].

თუ თხზულებაში მოხსენიებულ ისეთ ფრაზეოლოგიურ ერთეულებსაც გავიხსენებთ, როგორიცაა „შავი ჭაბუკი“, „წითლოსანი ჭაბუკი“, „ქარმაგოსანი კაცი“, „მწითური ჭაბუკი“ და სხვ., ბუნებრივად იქმნება მოთხოვნილება, თუ გნებავთ, ცდუნებაც კი, აღნიშნული თავისების ხალხურ ტრადიციებთან, ზეპირსიტყვიერ მასალასთან დაკავშირებისა\*.

ფოლკლორულ ნიმუშებში მართლაც შეიძლება ანალოგიური ლექსიკური თუ ფრაზეოლოგიური ერთეულების მოძიება და ამ გარემოებას თავისი სპეციფიკური საფუძველი აქვს. ზეპირსიტყვიერე-

\* ქართული ხალხური ზეპირსიტყვიერების ფერთამეტყველების შესახებ საინტერესო ცნობებსა და დაკვირვებებს ეხდებით გამოკვლევებში: თ. ო ქ რ ო შ ი ძ ე, ფერთა სიმბოლიკა ქართულ ჯაღოსნურ ზღაპრებში, „ცისკარი“, 1973, № 1; ქს. ს ი ხ ა რ უ ლ ი ძ ე, მცენარეთა სიმბოლიკა ქართულ ხალხურ პოეზიაში და ვეფხისტყაოსანში, კრ.: ქართული ფოლკლორი, მასალები და გამოკვლევები, III, თბ., 1968.

ბა კოლექტიური, „კრებადი“ შემოქმედების ნაყოფია და აქ ამა თუ იმ მხატვრული ელემენტისადმი განსხვავებულ დამოკიდებულებათა არსებობა, არასტაბილურობა მათ შეფასებაში, უპირველესად სწორედ ამ ფაქტორით უნდა აიხსნას. ხოლო თუ მაინცდამაინც აღნიშნულ თვალსაზრისთა საერთო ზოგად თავისებურებებზე, ე. ი. თუ უფრო მაღალი კოეფიციენტებით გამოხატულ და, შეიძლება ითქვას, გაბატონებულ ტენდენციებზე მიდგება საქმე, უნდა ითქვას, რომ ქართულ ფოლკლორშიც ფერი უფრო სტაბილური ერთეულია, ვიდრე ნებისმიერი და ცვალებადი. მას განსაზღვრული მხატვრულ-ესთეტიკური და, განსაკუთრებით კი, განსაზღვრული სიმბოლური შინაარსების გადმოცემა ევალება (ეს შინაარსები, როგორც წესი, ფერთა ტრადიციული ელემენტარული სისტემის მონაცემების თანხვედნილია ვა, ამაჰთან, ნაციონალური სპეციფიკიდან ამოდის).

იგივე უნდა ითქვას ჩვენი თხზულების შესახებაც. „ამირანდარეჯანიანის“ ფერთამეტყველების საერთო ზოგად თავისებურებათა ამსახველად, როგორც რაოდენობისა და სიხშირის, ისე მნიშვნელობის მხრივ, სწორედ ის ლექსიკური და ფრაზეოლოგიური ერთეულები უნდა მივიჩნიოთ, რომლებშიც ფერს ესთეტიკური ან სიმბოლური მნიშვნელობა აკისრია, ან კიდევ — ორივე ერთად. ასეთი შემთხვევები მეტწილად თხზულების მეორე ნახევარში გვხვდება (მეშვიდე კარიდან). აქა-იქ ფერთი ელემენტი სიმბოლური მნიშვნელობით წარმოდგენილია წინა ნაწილშიც (ასე მაგ., პატრონის ფათერაკის გამოდამწუხრებული კაცის შესახებ ავტორი წერს: „შავა ტაიქსა ზედან ჯდა, შავითა მოსილი იყო და პირი შავადვე შეელება და ხელი მარჯვენე შავადვე ჰქონდა“ [8, 12], მაგრამ ვიმეორებთ: ფერის სიმბოლური და ესთეტიკური შინაარსების მიზანდასახული წარმოჩენა ან მათი შერწყმაც კი, ძირითადად თხზულების მეორე ნახევრისთვისაა დამახასიათებელი. აღსანიშნავია ისიც, რომ „ამირანდარეჯანიანში“ ფერის სიმბოლურ მნიშვნელობებს უფრო ხშირად თვითონ ავტორი ხსნის და შიფრავს. ზემოთ დასახელებული შემთხვევის გარდა შეიძლება გავიხსენოთ მაგ., წითელი და შავი ფერების ტრადიციულ სიმბოლურ მნიშვნელობათა რეალიზაცია ამირანდარეჯანისძის ბალხამ ყამისძესთან შებრძოლების ეპიზოდში (იხ. 8, 173).

საგულისხმოა, რომ საერო მწერლობის პირველივე ძეგლი ფერის ფენომენის ესთეტიკურ და სიმბოლურ მნიშვნელობათა გაერთიანების თავისებურ ცდას გვიჩვენებს. შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რომ ფეოდალური საზოგადოების სოციალური კიბის სათავეში მდგომი კლასი, იშვიათი გამოჩაკლისების გარდა, თითქმის ყველგან წითელი, თეთრი და ოქროსფერი, ფერებით ხასიათდება. „დახასიათება“

არ გულისხმობს ჩვეულებრივ მოსალოდნელ პორტრეტულ ფერწერას. „ამირანდარეჯანიანის“ პერსონაჟებს ამ ფერის სამოსი ამკობთ და ამავე ფერთა კალეიდოსკოპურ ელვარებაშია წარმოდგენილი მთელი მათი სამყარო, მთელი მათი მატერიალური კეთილდღეობა. ეს გარემოება კი აღნიშნულ ფერებში გარკვეულ სიმბოლურ მნიშვნელობათა ამოკითხვის საბაბსა და საშუალებას იძლევა. სიმბოლური მნიშვნელობები, ჩვეულებრივ, ფერთა ტრადიციული ელემენტარული სისტემის თვალსაზრისთა გამომხატველად მოსჩანან.

რაც შეეხება ფერთი ელემენტის ესთეტიკურ მახასიათებლებს, მისი ამ შინაარსით ფუნქციონირების ხასიათს მნიშვნელოვანწილად ობზულებაში გაბატონებული და გარკვეული კანონზომიერების სახით გატარებული ესთეტიკური კონცეფცია განსაზღვრავს. ძირითადი არსი ამ კონცეფციისა ასეთია: ღამაზი და მშვენიერია ყოველივე ძვირფასი და მდიდრული. ესთეტიკური ღირებულება, ამდენად, უპირატესად მატერიალურ ფასეულობათა ნიშანს წარმოადგენს. ფერი „ამირანდარეჯანიანში“ უმრავლეს შემთხვევებში ძვირფასეულობას ახასიათებს და ძირითადად აქედან მომდინარეობს მისი მშვენიერების ნიშნად გააზრების ტრადიციაც.

ფერის სიმბოლური და ესთეტიკური შინაარსების ერთდროული რეალიზაცია, ასე თუ ისე, შედარებით საგრძნობი ხდება პერსონაჟთა ტანსაცმლის და ზოგჯერ მათი კუთვნილი, ტრადიციულად სიმბოლური მნიშვნელობების მქონე ატრიბუტების (ტახტი, გვირგვინი...) დახატვისას. ეს მაშინ, როცა ძვირფას თვალთა ფერადოვნება უპირატესად მართოდენ „კეკელა საბოთერის“ [8, 114] შთაბეჭდილებას ტოვებს. რაც მთავარია, თვალი პატიოსანი თითქმის საერთოდ არაა გამოყენებულ პერსონაჟის ფიზიკური სილამაზის დასახასიათებლად. ეს არცაა გასაკვირი. ადამიანის სილამაზე ჭერ კიდევ არ ქცეულა ამკვარის მწერლობის საგანგებო ყურადღების საგნად, მისი ხოტბის ობიექტად. პერსონაჟთა ესთეტიკური იდეალის რაობას, რაც საკმაოდ ინდიფერენტული, რამდენადმე უნიფიცირებული. ლექსიკური მასალითაა გაღმოცემული. უმრავლეს შემთხვევებში სიმდიდრის ფენომენი განსაზღვრავს. ფერი ძვირფასეულობის უპირველესი ნიშანია და ამიტომ, რომ მისი ესთეტიკური ღირებულება ზოგჯერ მკითხველისათვის ამ გზით პერსონაჟთა მშვენიერების თავისებურ სიმბოლოდ იქცევა ხოლმე თითქოს. მაგრამ ნაწარმოებში გატარებული საერთო თვალსაზრისით, ჩვეულებრივ, ადამიანის სილამაზე ნივთთა სილამაზესთან შედარებით უკანა პლანზეა დაყენებული<sup>9</sup>.

თუ გავითვალისწინებთ, რომ აღნიშნული თავისებურება „ამი-

<sup>9</sup> დამახასიათებელია ამ მხრივ ერთი ადგილი: „გამოვიდოდა კარი მას სახლსა შინა.

რანდარეჯანიანში“ გარკვეული კანონზომიერების ხასიათს ატარებს, სავსებით ბუნებრივად უნდა ჩავთვალოთ ის ფაქტი, რომ პატიოსან თვალთა ფერადონება და, საერთოდ, ფერი, როგორც მხატვრულ-ესთეტიკური ფენომენი, არც ერთი შემთხვევაში არ წარმოადგენს ადამიანის ფიზიკური სილამაზის დემონსტრირების საშუალებას. ეს გარემოება განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს შემდგომში „ვეფხისტყაოსნის“ სახელგანთქმული მეჭაფორებით განხორციელებული პორტრეტული ფერწერის ფონზე. აქვე უნდა შევნიშნოთ რუსთაველის პოემასთან „ამირანდარეჯანიანის“ ფერთამეტყველების შეპირისპირების თვალსაზრისით საინტერესო სხვა ფაქტორების შესახებაც, რომელნიც ამ ურთიერთდამოკიდებულებას უკვე საპირისპირო ნიშნით ახასიათებენ. კერძოდ, „ვეფხისტყაოსანში“ წარმოდგენილი ფერის შინაარსის შემცველი ლექსიკური თუ ფრაზეოლოგიური ერთეულები აშკარა შეხვედრის წერტილებს გვიჩვენებენ „ამირანდარეჯანიანის“ მერვე კარის — „თილისმათა ამბავის“ მონაცემებთან. მოვიყვანთ ამ თვალსაზრისით საინტერესო ორიოდ პარალელს. შდრ.: „ზღვის პირსა სახლნი ნაგებნი დგეს ქვითა წითელ-მწვანითა („ვეფხისტყაოსანი“, 1112, 2); „აწ ნახეთ ქალაქი დიდი და სახლი ყველა, წითლითა და მწვანითა ქვითა ნაგები“ [8, 83]; ან კიდევ: „ტარიელს უძღვნა გვირგვინი, ვერ-დანადები ფასისა, იაგუნდისა მრთელისა ყვითლისა, მეტად ხასისა“ (1438, 2-3); „გამოვიდა ქონა და გამოილო გვირგვინი ყვითლისა იაგუნდისა...შემოსეს მეფეთა შესამოსელი და დაადგეს თავსა იგი გვირგვინი“ [8, 86-87].

როგორც არ უნდა იყოს, რა ქვეტექსტებიც არ უნდა მოვიძიოთ ზემოდასახელებულ ციტატებში, თავად ფაქტი მათი არსებობისა, უკვე გარკვეულ მნიშვნელობას იძენს (თუნდაც საერო მწერლობის ლიტერატურული ფერწერის ერთი მთლიანი განვითარებადი პროცესის სახით გათვალისწინება-წარმოდგენის თვალსაზრისით).

ქრონოლოგიურად ორიგინალური ძველი ქართული საერო მწერლობის შემდგომ ძეგლებს წარმოადგენენ „თამარიანი“ და ე. წ. „აბდულმესიანი“.

ცხადია, მიზანდასახულობა — ისტორიულ პირთათვის ხოტბის შესწმა, გარკვეულ ჩარჩოში ათავსებს აღნიშნულ ნაწარმოებთა მხატვრულ სისტემებს, მათ შორის, ფერთამეტყველებასაც.

„ამირანდარეჯანიანში“ გაბატონებული პრინციპი პერსონაჟთა

---

გააღეს და იჩქითად სინათლე გამოვიდა ასეთი, ვითა შზე ამოსრულიყო. გვეგონა, ვითა იგი სინათლე იყო ხუარამან ქალისაო. ორთა ტაბაკთა ზედა ოქრისათა. ორნი თვალნი ისხნეს, ერთი ძოწეული და ერთი თეთრი, და მათგან თურე გამოვიდოდა სინათლე იგი“ [8,85].

დახასიათებისა მათი კუთვნილი სამოსისა და მატერიალურ ფასეულობათა ფერადოვნების მეშვეობით მეხოტბეებთანაც იჩენს თავს, განსაკუთრებით, „აბდულმესიანში“. ფერის სიმბოლურა და ესთეტიკური მნიშვნელობები აქ ძირითადად ერთ მთლიანობადაა გააზრებული. მაგრამ ბუნებრივია, სიმბოლური ქვეტექსტები უფრო მკვეთრად სამეფო ტანსაცმლის დახატვისას ვლინდება („შესამოსელნი, შესამკობელნი გმოსიან ტანსა ოქრო-ნემსულნი. გვირგვინსკიპტრანი, ბისონ-მიტრანი ძოწეულითა თანა შექსულნი, გაქვს-ლა პორფირთა შთაცმა, პოდირთა სამარაგდონი ერთგან ექსულნი“ [18, 129], მაშინ, როცა სიმდიდრე და ძვირფას ნივთთა მშვენიერება, რაც შუა საუკუნეების ლიტერატურული ტრადიციით შეფასების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან კრიტერიუმადაა მიჩნეული, ფერის ესთეტიკურ მახასიათებლებზე უფრო აქცენტირებს: „იაჯუნდისა სხვარა უნდისა? ჯამები იყვის ლალ-ფირუზისა, იყვის ჭურჭელთა სხვათ უცხო ფერთა სიმრავლით დება, თვით ურიცხვისა“ [18, 131].

სახოტბო პოეზიით ძველ ქართულ ლიტერატურული ფერწერაში პრინციპული ხასიათის სიახლედ შემოდის პორტრეტული ფერწერა. მწერლის ხოტბის ობიექტად პირველად იქცევა ადამიანის ფიზიკური სილამაზე, კერძოდ, მშვენიერება პირისახის ნაკვთებისა. ამასთან, განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია ის ფაქტი, რომ პორტრეტული ფერწერა უპირატესად მეტაფორული მეტყველების საშუალებითაა წარმოდგენილი.

პერსონაჟთა პირისახის სილამაზის ფერადოვან აღწერას ვხვდებით „აბდულმესიანშიც: „ვარდზედ გაშლილო ყორნისა ბოლო, ქმნილო სურნელთა მოსაფრქვეველად“ [18, 150]; მაგრამ განსაკუთრებით მძლავრად იჩენს იგი თავს „თამარიანში“: „ბროლისა ველსა, თვალ-უწდომელსა, ინდონი ეყვენეს დამონებულად“; „ვის ძოწეული ვარდ-გაწეული ლაწვი უმწყაზრობს გაბრწყინებულად“ [17, 184].

და კიდევ ერთი დეტალი: პორტრეტულ ფერწერასთან ერთად ქართულ მწერლობაში შემოდის შავი ფერის პოზიტიური გააზრება — ჯერხანობით მხოლოდ ესთეტიკური თვალსაზრისის გამომხატველი, შემდგომ — სილამაზისა და პატივისცემის სიმბოლური შინაარსების საფუძველი და ამ ფერის ტრადიციული უარყოფითი მნიშვნელობებისაგან ფრიად განსხვავებულ ასოციაციათა წყარო რომ ხდება. იხ. მაგ., „თამარიანი“: „ღაწვთა არესა შუქნი მთვარესა, მელნისა ტბანი დგანან მორვეად. ჰე, ნახე სახე: შამბნარისა ხე ინლთა ცვად ყონ ნამუხთალევად“ [17, 197].

ადამიანის პირისახის სილამაზის ფერადოვანი აღწერის თვალ-

საზრისით სახობო პოეზიას ორიგინალურ ქართულ მწერლობაში ფაქტობრივად წინამორბედი არ მოუჩანს. პარალელთა დაძებნის ორი გზა კიდევ რჩება — ფოლკლორული და უცხოლიტერატურული.

ქართულ ხალხურ ლირიკაში მოიპოვება მსგავსი ფუნქციების მქონე მეტაფორული მხატვრული სახეები. აქ „ლამაზი ქალი“ „ი-გუნდი“ და „ზურმუხტია“, ან კიდევ, „ბროლი“ და „ლალა“. მას „ბროლის ყელ-ყური“, „ბროლის პირი“, „ბროლის მკერდი“ ან „მარგალიტის კბილები“ აქვს [12, 291]. შესაძლებელია, დასახელებულ შემთხვევებში ზოგჯერ ძვირფასი ქვების სხვა თვისებები უფრო იგულისხმებოდეს, ვიდრე ფერი, მაგრამ ჩვენთვის ეს სახეები მაინც მნიშვნელოვანია, როგორც ცდა ადამიანის სილამაზის ფერადოვანი აღწერისა.

რაც შეეხება მეორე გზას, აქ გვერდს ვერ ავუვლით ამავე პერიოდში, უფრო სწორად, ცოტა უფრო ადრე სპარსულიდან ნათარგმნ. რომანს — „ვისრამიანი“. ეს ნაწარმოები ორმხრივია საინტერესო — როგორც აღმოსავლურ ლიტერატურულ ტრადიციათა გამომხატველი და როგორც ამ ტრადიციათა ქართულ სინამდვილეში დაზემკედ-რებელი.

„ვისრამიანი“ თვალსაჩინო მსგავსებას ამჟღავნებს ძველი ქართული საერო მწერლობის ფერთამეტყველებასთან. ამასთან, სპეციალური აღნიშვნის ღირსია ის ფაქტი, რომ ფერთა ესთეტიკური და სიმბოლური შინაარსებით ფუნქციონირების გარდა, მასში მოცემულია აგრეთვე ცდა ფერის ფსიქოლოგიურ მახასიათებლად გადაქცევისა. ფერთი ელემენტის ამგვარი ფუნქციური განაზღვრულობა დამახასიათებელია „ვეფხისტყაოსნისათვის“, მაგრამ იგი არ გვხვდება რუსთაველის წინარე ორიგინალურ ქართულ მწერლობაში. საგულისხმოა ისიც, რომ „ვისრამიანში“ უკვე გარკვეული კანონზომიერების შთაბეჭდილებას ტოვებს ტენდენცია — აქცოს ფერი უპირატესად ადამიანის დამახასიათებლად მისი ფიზიკური და სულიერი მხარეების ფერადოვანი აღწერის გზით\*. ზემოთ ვნახეთ: ეს ტენდენცია იგრძნობა მეხოტბეებთან და, გარკვეული აზრით, „ამირან-დარეჯანიანშიც“ კი, მაგრამ ჭეშმარიტად კანონზომიერი მოვლენის სახით იგი მხოლოდ „ვეფხისტყაოსანშია“ წარმოდგენილი.

\* რომანის უკვე მეოთხე თავში ნათლად იკვეთება ფერისადმი სიმბოლური მნიშვნელობის მინიშნების მომენტი და, როგორც ჩანს, ეს უყნასცნელი, უპირველეს ყოვლისა, ადამიანთა დახასიათებას ითვალისწინებს ამა თუ იმ თვალსაზრისით ვისის ძიძა შაპრთს ქალიშვილის „ნებიარობის“ შესახებ წერს: „რაზომდა უსწორო ტანისამოსი შეუყვართ, სამოცა ფერსა აუგსა დასდებს: ყვითელი თუ მივართო, ამას იტყვის, ეგე სნეულთა საშესი; თუ წითელი მოვილო, ესე საბოზოა; ლურჯი — მგლოვარეთა ჰფერთმსა; თერთსა — ბერთა სამოსად იტყვის და ორფერსა — შვიგნობარად“ [4, 12].

რა თქმა უნდა, „ვისრამიანისა“ და „ვეფხისტყაოსნის“ ფერთს სისტემებში ე. წ. შეხვედრის წერტილების არსებობა თავისთავად ფრიად საყურადღებო და მრავალმხრივ ანგარიშგასაწევი ფაქტია\* (ამ ორი ნაწარმოების ურთიერთმიმართების მრავალი სხვა ასპექტი ხომ უკვე დიდი ხანია მკვლევართა მუდმივი და შეუწელებელი ინტერესის საგნადაა ქცეული). მაგრამ, ამავე დროს, ზემოთ წარმოდგენილი ძველი ქართული ლიტერატურული ფერწერის მიმოხილვა ნათელყოფს, რომ რუსთაველის ფერთამეტყველებას საკუთრივ ქართულ სინამდვილეშიც საკმაოდ მდიდარი და მრავალმხრივი ტრადიციები მოეპოვებოდა აღნიშნული თვალსაზრისით.

ცნობილია, რომ შუა საუკუნეების მხატვრული შემოქმედება სამყაროს შესახებ იმდროინდელ შეხედულებათა გამომხატველია, ფაქტობრივად ეს გულისხმობს მხატვრული ნაწარმოების „მატერიალურ სტრუქტურაში“ გარკვეული თეოლოგიური და ფილოსოფიური თვალსაზრისების რეალიზაციას, რაც ძირითადად მხატვრულ სახეთა ან, საერთოდ, მხატვრული ნაწარმოების მრავალპლანიანობის პრინციპითაა განხორციელებული.

აღნიშნული თავისებურების უმთავრეს შემაპირობებელ ფაქტორად მოჩანს გაბატონებული მსოფლმხედველობითი თვალსაზრასი, რომელიც ხელოვნებას რთული თეოლოგიური სისტემის შემადგენელ ნაწილად მიიჩნევდა და აქედან გამომდინარე, მხატვრული შემოქმედების ნებისმიერ ნაწარმოებს. ეკუთვნოდა იგი სასულიერო მიმართულებას თუ საეროს, რელიგიურ შეხედულებათა გათვალისწინებისა და ამა თუ იმ წესით ასახვის მოთხოვნითაც კი „ბეგრავდა“.

ამ აზრით, სასულიერო და საერო მწერლობის ფერთს სისტემებში სავსებით მოსალოდნელი ჩანს საერთო ან მსგავს თავისებურებათა ტრადიციების არსებობა.

შედარებითი შესწავლა შემდეგ სურათს გვიჩვენებს:

ძველი ქართული სასულიერო ლიტერატურის ფერთი სისტემის სპეციფიკურ მახასიათებელს წარმოადგენს ფერის მარტოოდენ სიმბოლური მნიშვნელობებით ფუნქციონირების წესი, რომელიც, სხვათა შორის, ამავე დროს, აღნიშნული თვალსაზრისით გამოვლენილი თითქმის ყველა სხვა თავისებურების მეტ-ნაკლებად განმსაზღვრელიცაა. ფერი — თავისთავადი ესთეტიკური ფენომენი, სასულიერო მწერლობაში თეოლოგიურ-სიმბოლური აზროვნების ელემენტადაა ქცეული. იგი ქრისტიანულ-სიმბოლური ერთეულია და, შესა-

\* ნით უმეტეს, რომ „რუსთველი, როგორც ეს გამოირკვა სათანადო ადგილების „ვეფხისტყაოსანთან“ შედარების შედეგად, სპარსული თხზულების დედნებით სარგებლობდა და არა მათი თარგმანებით“ [7, 94-95].

ზამისად, შინაარსობრივი ქვეტექსტების მხოლოდ საღვთისმეტყველო დოგმებისა და კანონების ფარგლებში გახსნა-წაკითხვას ითვალისწინებს (შემთხვევით არ გავვიმახვილებია ყურადღება ზემოთ მის შინაარსობრივ ქვეტექსტებზე). ერთი სიტყვით, როგორც საერთო ქრომატული გამის, ისე კონკრეტული სიმბოლური შინაარსებისა და, იგულისხმება, თავად სიმბოლიზაციის პრინციპის გატარების თვალსაზრისითაც, ქართული სასულიერო ლიტერატურა სკრუპულოზური სიზუსტით იცავს ქრისტიანული კანონიკის ზოგად მოთხოვნებს, რომელნიც, უნდა ითქვას, მოსალოდნელზე უფრო ხშირად იჩენენ თავს შუა საუკუნეების მთელ რიგ ფილოსოფიური თუ თეოლოგიური ხასიათის მნიშვნელოვან ნაწარმოებებში (იოანე დამასკელი, გრიგოლ ნოსელი, ფსევდო-დიონისე არეოპაგელი და სხვ.). აღსანიშნავია ისიც, რომ „ზოგადი მოთხოვნები“, გარდა ფერთა სიმბოლიზაციის პრინციპების მართლაც ზოგადი დახასიათებისა, ჩვეულებრივ, ფერთა კონკრეტულ სიმბოლურ მნიშვნელობათა კონსტატაციასაც შეიცავენ და ამ გზით კიდევ უფრო შეუვალს ხლიან სასულიერო მწერლობის მთლიან ფერთ სისტემას უცხო ან არაკანონზომიერი მოვლენებისათვის. ასე მაგ., ფსევდო-დიონისესეული ფორმულირება აღნიშნული მოთხოვნებისა გვამცნობს: „ხოლო ქვათა იგი ფერ-მრავალი გამომაჩინებელ საგონებელ არს ანუ ვითარცა სპეტაკობითა ნათლის სახეობასა, ანუ ვითარცა მეწამულობითა ცეცხლის ფერობასა, ანუ ვითარცა სიყუთლითა ოქრომს ფერობასა, ანუ ვითარცა მწუანობითა სიკაბუქესა და აღორძინებასა. და თითოეული სახისა გან გეპოვოს სახის-მეტყუელებითი გამოწმედაჲ სახის მომასწავებელთა ხატთა მიერ“ [10, 148]\*.

მოსალოდნელი იყო საერო მწერლობაში სასულიერო ლიტერატურის ფერთამეტყველებითი ტრადიციების რაიმე თვალსაზრისით მემკვიდრეობითობა მაინც. მაგრამ ასე არ მოხდა. ძველი ქართული საერო მწერლობის ჩვენამდე მოღწეული უძველესი ნაწარმოები — „ამირანდარეჯანიანი“ თითქოს თავიდან იწყებს საღვთავეების მოსიძგვას (და შეიძლება ითქვას, ახალბედა ფერმწერის პირობაზე ეს საკ-

\* დაყოფა ჩვენა—რ. ბ. რა თქმა უნდა, ესა თუ ის ფერი თავისებურ შინაარსობრივ გაფორმებას ლებულობდა იმის მიხედვით, თუ რას ახასიათებდა იგი. ასე მაგ., სპეციალურად იყო კონსტანტირებული სიმბოლური მნიშვნელობები ტანსაცმლის, ცხენთა ან თუნდაც ძვირფასი თვალთა ფერადოვნებასა (სხვათა შორის, ასეთ დაკონკრეტებას ვხვდებით უკვე ახალ თქმეში. ვერძოდ, ამ მხრივ და, საერთოდ, ფერის ფუნქციონის ფუნქციონირების თვალსაზრისით, განსაკუთრებით საინტერესო ვითარებას გვიჩვენებს აპოკალიფსი—გამოცხადება იოანესი).



მაოდ მონდენილადაც გამოუდის). ყოველ შემთხვევაში, სასულიერო მწერლობის ტრადიციათა გაგრძელებად ვერ მივიჩნევთ ფერთა სიმბოლიზაციის პრინციპს, რომელიც, მართალია, განხორციელებულია საერო მწერლობაში, მაგრამ განხორციელებულია არსებითად სხვა შინაარსით. ფერი, როგორც სიმბოლო, აქ ძირითადად სოციალური შინაარსების მატარებელია და, ჩვეულებრივ, ფერთა სიმბოლიკის ტრადიციული ელემენტარული სისტემის შეხედულებებს გამოხატავს. ესეც ხომ არა, ფერის სიმბოლური მნიშვნელობით ფუნქციონირება, უპირველეს ყოვლისა, საერთო ლიტერატურული ტრადიციას, მხატვრული ლიტერატურის საერთო ზოგად თავისებურებას წარმოადგენს.

ძველი ქართული სასულიერო და საერო ლიტერატურის ძეგლები ფერის ფენომენის ფუნქციონირების თვალსაზრისით არსებითად განსხვავებულ ვითარებას გვიჩვენებენ (მიუხედავად მთელი რიგი „საერთო ადგილების“ არსებობისა): სასულიერო მწერლობაში ფერი უპირატესად ქრისტიანულ-თეოლოგიური სიმბოლური ერთეულია, საეროში კი მის ფუნქციურ განსაზღვრულობას ესთეტიკური თვალსაზრისის რეალიზაცია წარმოადგენს. ეს მომენტი განსაზღვრავს ძირითადად დანარჩენ განმასხვავებელ თვისებებსაც, ფერთამეტყველების სხვადასხვა ასპექტით გამოვლენილს.

აღნიშნული ვითარების ასახსნელად არ იკმარებს მხოლოდ იმ ფაქტის აღნიშვნა, რომ ერთი ფერთი სისტემა სასულიერო მწერლობას განეკუთვნება, ხოლო მეორე — საეროს და, რომ შუა საუკუნეების ქართულ ლიტერატურაში თანდათანობით საერო საწყისი ბატონდება. ეს ორი ძირითადი ნაკადი — სასულიერო-ქრისტიანული და საერო-ქრისტიანული შეინიშნება შუა საუკუნეების ძალზე ბევრ ეროვნულ მწერლობაში (და საერთოდ, ხელოვნებაში), მაგრამ ამას არ მოჰყოლია მკვეთრი დაპირისპირება მათ ფერთს სისტემებს შორის. ჩვეულებრივ, სასულიერო მწერლობის ძირითადი პრინციპები გემკვიდრეობით გადაეცემოდა ხოლმე საერო ლიტერატურას და ეს უკანასკნელი სწორედ მათ საფუძველზე აყალიბებდა და ფერის ფუნქციონირების ახალი შინაარსებითა და ახალი ნიუანსებით გამდიდრებისა და თავის თირითად მოთხოვნებთან მისადაგების გზით გარკვეულ თავისთავადობას ანიჭებდა საკუთარ ფერთამეტყველებას.

მხატვრულ ლიტერატურაში ფერის უპირველესად ესთეტიკური ღირებულებათა წარმოჩენის ტრადიციის დამკვიდრება და განმტკიცება საბოლოო ანგარიშით იმ იდეურ-თემატკური ხასიათის ცვლილებებს უნდა დაუკავშიროთ, რომლებიც თავის დროზე შუა საუკუნეების ქართული მწერლობის რენესანსულ-ჰუმანისტურ საწყის-

სებზე მსჯელობის საბაზად იქცა. ადამიანის თემის განვითარება ლიტერატურულ ფერწერაში პორტრეტული ფერწერის სახით იჩენს თავს. დროთა განმავლობაში კი ფერი, როგორც ადამიანის ფიზიკური სილამაზის მახასიათებელი, ამ ფუნქციური განსაზღვრულობის განმტკიცების გზით, თავისთავადი ესთეტიკური სიმბოლოს ნიშნებს იძენს. ფერის ესთეტიკური შინაარსი მეტწილად ფარავს ამ ფენომენის ფუნქციონირების სხვა მხარეებს, მის სიმბოლურ-თუნდაც სოციალური ხასიათისას, ან ფსიქოლოგიურ მახასიათებლებს.

ზემოთ დასახელებულ „საყოველთაო მოთხოვნათა“ თანახმად რელიგიური თვალსაზრისის ამა თუ იმ სახით რეალიზაცია საერო მწერლობის ფერთამეტყველებაშიცაა მოსალოდნელი, მაგრამ დაკანონებული ტრადიციით „შუენიერებად საღმრთოდ არა გამოხატულ არს შუენიერებითა ფერთაითა, არამედ უზეშთაესითა წესითა, რომელ მიუთხრობელ არს გულისხმის ყოფად“...[3, 149]. ესეც რომ არა, ერთი მხრივ, ფერის ფენომენის თავისთავადი ესთეტიზმი, ხოლო, მეორე მხრივ, მხატვრული ლიტერატურის ფერთი ელემენტის მკითხველისეული აღქმის სპეციფიკა და პირობითობა, ფაქტობრივად, შეუძლებელს ხდის ერთი სიტყვით ფარგლებში, არსებითად განსხვავებული ქრისტიანულ-სიმბოლური და ტრადიციული ელემენტალური სიმბოლური სისტემის შინაარსების თანადროულ რეალიზაციას ესთეტიკურის წინ წამოწევის პირობებში. საერო მწერლობა ფერთი ელემენტის ვიზუალურ-ამსახველობითს შინაარსს უპირველესად ესთეტიკური მნიშვნელობით ტვირთავს და ისედაც თავისთავადი ესთეტიკური პოტენციის წყალობით უკვე რაიმე „წაკითხვის ეტიკეტის“ მეშვეობითაც კი შეუძლებელი ხდება მასში თხრობის „მიღმური“, „დაფარული“ პლანის ატრიბუტის მოძიება.

პორტრეტულმა ფერწერამ სიხალე შემოიტანა ფერთა შეფასებაშიც. სასულიერო მწერლობაში რჩეულ ფერებს თერთი, წითელი და ყვითელი (ოქროსფერი) წარმოადგენენ — როგორც სიხშირის, ისე სიმბოლურ მნიშვნელობათა მხრივ\*. საერო ლიტერატურის პირველ ძეგლში — „ამირანდარეჯანიანი“, იგივე ფერები აქტიურობენ. ოღონდ აქ ეს ფერები რჩეულ სამეფულს ქმნიან არა ქრისტიანულ-სიმბოლური, არამედ ესთეტიკური და სოციალურ-სიმბოლური

---

\* ჩვეულებრივ, ამ სამეულში თერთი „ნათელის“ შინაარსის შემცველადაა გაზარებული. გვიხსნენოთ თუნდაც ფ ი ლ ი კ ე ბეთლემის საგალობელი:

„ფესუთა მათგან ოქროვანთა შემკული ხარ შენ ქალწულო,  
იკინთე ძოწეული სამოსლად გაქუს, ღმრთისმშობელო,  
ლამპრითა მით ბრწყინვალითა მკვედებით, დედოფალო“...

მნიშვნელობებით. მეხოტბებთან მკვეთრი ცვლილებაა. ქრომატულ გამაში წამყვან ადგილს იკავებენ პირისახის სილამაზის საღებავები: თეთრი, წითელი, შავი.

საგულისხმოა ერთი დეტალი: პირველი ტრიადა — თეთრი, წითელი, ოქროსფერი — ბიზანტიურ ტრადიციათა თანხვედნილია, პორტრეტული ფერწერის წითელი — თეთრი — შავი კი, — აღმოსავლურ ტრადიციებს ეხმაურება. სხვათა შორის, ამ უკანასკნელთან სიახლოვეს ქართული საერო მწერლობა ფერთა გამოსახვის საშუალებათა მხრივაც ამჟღავნებს, მხედველობაში გვაქვს მეტაფორული მეტყველება, როგორც ფერთი შინაარსების გადმოცემის უმთავრესი საშუალება.

თუ გავითვალისწინებთ, რომ ასეთივე მიმართებაა, ერთა მხრივ, ძველი ქართული ლიტერატურის ორ ძირითად ნაყადს, ხოლო, მეორე მხრივ, ბიზანტიურ და აღმოსავლურ ლიტერატურულ ტრადიციებს შორის მრავალფერაღონების, სიკრელის შეფასების მხრივაც (პირველთან ნეგატიური, მეორესთან — პოზიტიური) აღნიშნული ურთიერთდამოკიდებულება უკვე ერთგვარი კანონზომიერებებს შთაბეჭდილებას ქმნის\*.

---

\* ზოგიერთი მკვლევარი ცდილობს უარყო აღმოსავლური მამადაღიანური ლიტერატურული ფერწერის ტრადიციები იმ მოტივით, რომ მამადაღიანური სამყაროსათვის მიუღებელს, უცხოსა და დაუშვებელს წარმოადგენდა ფერწერა და რომ ფერწერა ეწინააღმდეგება მამადაღიანურ მსოფლგაგებას. საკითხის ასე დაყენება მთლად მართებული არ უნდა იყოს. აუცილებლად უნდა იქნას გამოიჩნული ერთი მხრივ, ფერწერის, როგორც გამომსახველობითი ხელოვნების დარგის, ხოლო, მეორე მხრივ, ლიტერატურული ნაწარმოების ფერთი ელემენტის ფუნქციონირების მონაცემები და, განსაკუთრებით, ის ტრადიციები, რომელთაც აღნიშნული თვალსაზრისით ფლობს მხატვრული შემოქმედების ეს ორი განსხვავებული სფერო. ისტორია უამრავ მაგალითს იცნობს, როცა ერთ ეპოქაში, ერთ ეროვნულ-ნაციონალურ კულტურაშიც კი, აღნიშნული დარგები ფერის ფენომენისადმი სრულიად სხვადასხვაგვარ დამოკიდებულებას ამჟღავნებდნენ, რაც, შესაბამისად, განსხვავებულ ფერთამეტყველებათა საფუძველი ხდებოდა. ასეთი შეუსაბამობა შეინიშნება მაგ., შუა საუკუნეების ბიზანტიურ მხატვრობასა და ლიტერატურულ ფერწერას შორის. ანალოგიურ ვითარებას უნდა გვიჩვენებდეს ძველი ქართული სასულიერო მწერლობისა და მხატვრობის ტრადიციათა აღნიშნული თვალსაზრისით შეპირისპირებაც (ალბათ, ოპტიმალური ვარიანტი იქნებოდა ძველი ქართული ლიტერატურული ფერწერის შესწავლა ძველ ქართულ მხატვრობასთან, ფერწერასთან მიმართებაში. ლიტერატურისა და მხატვრობის ძველთა შედარებით შესწავლა არცთუ იშვიათია თანამედროვე ფილოლოგიასა და ხელოვნებათმცოდნეობაში. მაგ., ამ საკითხს მთელი ტომი მიეძღვნა ძველი რუსული ლიტერატურის განყოფილების შრომებისა (26), ანალოგიურ ცდებს ვხვდებით შ. ა. მ. ი. ა. ნ. ა. შ. ვ. ი. ს. ცნობილ გამოკვლევებშიც [20; 21], მაგრამ ეს უკანასკნელი, უპირველეს ყოვლისა, თავად ფერწერის შესწავლას ისახავენ ძირითად მიზნად და, ამდენად, ლიტერატურას მათთვის მხოლოდ დამხმარე საშუალების მნიშვნე-

ქართული ფოლკლორული ტრადიციების საერო და, შესაბამისად, აღმოსავლურ ლიტერატურულ ტრადიციებთან სიახლოვის ფაქტი აღნიშნული კანონზომიერებების გეოგრაფიულ ფაქტორთან დაკავშირების იდეას გვიკარნახებს. მით უმეტეს, რომ ასეთ შეფარდებითს მსგავსებას აღნიშნული თვალსაზრისით „ვეფხისტყაოსნის“ შესწავლა ამაღლებს. მაგრამ ეს უკვე ცალკე საკითხია, მასზე არ შევჩერდებით. ბოლოს აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ როგორც ირკვევა, ძველმა ქართულმა ლიტერატურულმა ფერწერამ შუა საუკუნეების ქართული მხატვრული აზროვნების იმ ძირეულ პროცესს აუწყო ფეხი, რომელიც ლიტერატურის გაადამიანთმცოდნეობას ისახავდა უპირველეს მიზნად. ძველი ქართული ლიტერატურული ფერწერის განვითარება ძირითადად ამ მიმართულებით წარიმართა და დავვირგვინდა სწორედ ადამიანის მადიდებელი, ადამიანის ფიზიკური და სულიერი მშვენიერების მადიდებელი „ვეფხისტყაოსნით“.

#### გამოყენებული ლიტერატურა

1. „ახალი აღთქმამა“. თბ., 1963..
2. რ. ბ ა რ ა მ ი ძ ე, ნარკვევები მხატვრული პროზის ისტორიიდან, თბ., 1966.
3. გ რ ი გ ო ლ ნ ო ს ე ლ ი, კაცისა აგებულებისათვის; უძველესი რედაქციები ბასილი კესარიელის „ექესთა დღეთათვის“ და გრიგოლ ნოსელის თარგმანებისა „კაცი-სა აგებულებისათვის“, X—XIII სს-ის ხელნაწერთა მიხედვით (ილ. აბულაძის გამოცემა), თბ., 1964.
4. „ვისრამიანი“ (ალ. გვახარას და მ. თოდუას რედაქციით), თბ., 1964.
5. გ. ი მ ე დ ა შ ვ ი ლ ი, ქართული კლასიკური საგლობლის პოეტური მეტყველების ზოგი საკითხი; კრ-ში: კორნელი სამსონის ძე კეკელიძის დაბადების 80 წლისთავის აღსანიშნავად, თბ., 1959.
6. პ. ი ნ გ ო რ ო ყ ვ ა, ძველ-ქართული სასულიერო პოეზია, ტფ., 1913.
7. დ. კ ო ბ ი ძ ე, ქართულ-სპარსული ლიტერატურული ურთიერთობანი, II, თბ., 1969.
8. მ ო ს ე ხ ო ნ ე ლ ი, ამირანდარეჯანიანი, თბ., 1969.
9. თ. ო ქ რ ო შ ი ძ ე, ფერთა სიმბოლიკა ქართულ ქაღოსნურ ზღაპრებში, „ციცყარი“, 1973, № 1.
10. პ ე ტ რ ე ი ბ ე რ ი ე ლ ი (ფსევდო-დიონისე არეოპაგელი), შრომები, ეფრემ მცირის თარგმანი (ს. ენუქაშვილის გამოცემა), თბ., 1961.
11. შ ო თ ა რ უ ს თ ა ვ ე ლ ი, ვეფხისტყაოსანი, 1 (ა. შანიძის და ალ. ბარამიძის რედაქციით), თბ., 1966.
12. ქს. ს ი ხ ა რ უ ლ ძ ე, ნარკვევები, I, თბ., 1958.

ლობა მოეპოვება). და ეს ფაქტებიც რომ არა, ალბათ, მკრებელობა იქნებოდა საქვეყნოდ ცნობილი სპარსული მინიატურული ფერწერის ტრადიციების უგულვებელყოფა-

13. ქს. სიხარულიძე, მცენარეთა სიმბოლიკა ქართულ ხალხურ პოეზიასა და ვეფხისტყაოსანში; კრ-ში: ქართული ფოლკლორი, მასალები და გამოკვლევები, III, თბ., 1968.

14. ჩვენის საუნჯე, I, თბ., 1960.

15. ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, I (ილია აბულაძის რედაქციით), თბ., 1963.

16. ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, II (ილია აბულაძის რედაქციით), თბ., 1967.

17. ძველი ქართველი მებობენი, I (ივ. ლოლაშვილის გამოცემა), თბ., 1957.

18. ძველი ქართველი მებობენი, II (ივ. ლოლაშვილის გამოცემა), თბ., 1964.

19. ძლისპირნი და ღმრთისმშობლისანი, ორი ძველი რედაქცია X—XI სს. ხელნაწერების მიხედვით (ელ. მეტრეველის გამოცემა), თბ., 1971.

20. С. Аверинцев, Символика раннего средневековья (К постановке вопроса); в кн.: Семиотика и художественное творчество, М., 1977.

21. Ш. Амирашабли, Грузинская миниатюра, М., 1966.

22. Ш. Амирашвили, История грузинской монументальной живописи, т. I, Тб., 1957.

23. В. Лазарев, Византийская эстетика; Византийская живопись, М., 1971.

24. Д. Лихачев, Поэтика древнерусской литературы, Л., 1967.

25. А. Паченко, О цвете в древней литературе восточных и южных славян, ТОДРЛ, XXIII, Л., 1968.

26. ТОДРЛ, XXIII, Взаимодействие литературы и изобразительного искусства в Древней Руси, Л., 1966.

„იოვანე შეყენებულის ცხოვრების“ დასასრულის შესახებ

იოვანე შეყენებული V—VI საუკუნეების გამოჩენილი პიროვნებაა. იგი ევთიმი დიდისა და თევდოსი დიდის ღირსეული მემკვიდრე და საბა განწმედლის სახელოვანი თანამოღვაწეა.

„იოვანე შეყენებულის ცხოვრების“ ავტორია კირილე სკვითოპოლელი. სხვა სარწმუნო წყაროების გარდა, ამის შესახებ თვით „ცხოვრებაშიც“ არის საუბარი. ერთგან ავტორი ამბობს: „ვითარც ვთქუ ცხოვრებასა წმიდისა ევთუმისსა“ [1, 281], „ევთიუმის ცხოვრება“ კი კირილეს დაწერილია. კირილე პირადად იცნობდა იოვანეს და ზოგიერთი ცნობა უშუალოდ მისგან აქვს მიღებული. მაგალითად, „ვითარ-იგი მესმა მისგან“ [1, 284], „ვითარ-იგი მან თუთ მითხრა“ [1, 279] და სხვ. ფრაზები უეჭველს ხდის ამ ცნობას. უფრო მეტიც, კირილე თვითონ იყო იოვანეს ცხოვრებისა და მოღვაწეობის ზოგიერთი მომენტისა თუ ამბის მრმსწრე და მხილველი. იგი იოვანეს თავის მასწავლებლად და სულიერ მამადაც კი თვლის.

ყურადღებას იპყრობს „იოვანეს ცხოვრების“ დასასრული, კერძოდ, ორი უკანასკნელი თავი, სადაც კირილე მოგვითხრობს: „და ესე მცირედი შევკრიბე საკვრველებათაგან ბერისათაჲ და აღეწერე და დაუტევე მსენებად, რაჲ-იგი ლუაწლი შეემთხვა სარწმუნოებისათჳს. და ესრჳთ ვჰგონებ, ვითარმედ შემდგომად სიკუდილისა ბერისა აღწერონ სხუათა, რომელი-იგი მე დაუტევე მისთა საკვრველებათაგანი, რამეთუ საქმენი მისნი საჩინო არიან და სიწმიდჳ მისი საცნაურ ყოველსა სამეფოსა ბერძენთასა. და ვითარ-იგი მესმა მისგან, რამეთუ ოცდარვისა წლისაჲ ეპისკოპოს იქმნა და ეპისკოპოსებასა შინა დაყო ათი წელი და ლავრას დაყო პირველ ათორმეტი წელი: ექუსი მსახურებასა შინა და ექუსი დაყუდებით, და რუბას დაყო ექუსი წელი, და შესაყენებელსა შინა აქუს ვიდრე დღესამომდე ორმეოცდამუდი წელი და მიწევნულ არს იგი ას და მეოთხესა წელსა და მოხუცებულ ფრიად და პირითა ბრწყინვალე არს და სულითა ძლიერ და სავსე მადლითა ღმრთისაჲთა. და ჩუენ, გლახაკნი, ვი-

თხოვთ ღმრთისაგან, რადთა განაძლიეროს იგი და მშუდობით აღასრულოს სრბაჲ მისი“ [1, 284].

ამ ფრაგმენტიდან აშკარაა, რომ იგი დაწერილია იოვანეს სიციცხლეში. ზემომოყვანილ ნაწილს მოსდევს ერთგვერდიანი დაბოლოება, სადაც აღწერილია იოვანეს სიკვდილი: „და ყოველთა დღეთა მოელოდა იგი ქამსა განსლვისა მისისასა და გულს უთქუმიდა მოღებად გვრგვნსა სიმართლისასა, რომელი განმზადებულ იყო მისთვის, რომელი აღუთქუა ღმერთმან მოყუარეთა თვსთა. და ვითარ მოეხლა სიკუდილი მისი, მიუვლინა პატრიაქმან და მოიყვანა ამაჲ კონონ მამასახლისი, კაცი ღმრთისმოყუარე და საცეს განკითხვითა და სრული სიყუარულითა ღმრთისაჲთა. და წარაველინა იგი ასკალონდ და თანა-ჰყვანდა მოწაფე წმიდისა მის ბერისაჲ. და ვითარ მოიწია ქამი სიკუდილისა მისისაჲ, მირბიოდეს მამანი და ჰგონებდეს, ვითარმედ აღსრულებულ არს იგი. ხოლო იყო დღე კვრიაქს, და სულთა ოდენ პზრძოდა. და გამოიღეს იგი სენაკით. და ჰრქუა მან მამათა: გვედრები თქუენ, მამანო ჩემნო, ნუ მწუხარე ხართ, რამეთუ ნებითა ღმრთისაჲთა ძმანი ჩუენნი, რომელნი უცხოებასა არიან, მოვიდენ დღესა ოთხშაბათსა და შემდგომად სამისა დღისა შეჰკრბეთ, და ნებაჲ ღმრთისაჲ აღესრულოს ჩემ ზედა. და ესრტთა იყო. უკმოიქცეს, რომელნი-იგი უცხოებასა იყვნეს ოთხშაბათსა შოვა-სამხრის, და მივიდეს ყოველნი და ლოცვაჲ მისი მოიღეს და მუნქუესვე შეჰვედრა სული თვისი კელთა ღმრთისათა რვასა იანვარისასა“ [1, 284].

ეს დაბოლოება, როგორც ირკვევა, აკლია „იოვანე შეყენებულის ცხოვრების“ დღემდე ცნობილ ყველა რედაქციას. იგი გვიანდელი დანამატია და „ცხოვრებას“ მიუმატეს იოვანეს გარდაცვალების შემდეგ.

პირდაპირი ცნობები იოვანე შეყენებულისა და კირილე სკვითოპოლელის გარდაცვალების თარიღის შესახებ არა გვაქვს. ყველაზე გვიანდელი ცნობა სწორედ „იოვანეს ცხოვრების“ ბოლოსაა მოცემული: „და მიწვენულ არს იგი ას და მეოთხესა წელსაო“ — წერს კირილე იოვანეს ასმეოთხე წელი კი მოიტავს პერიოდს 557 წლის 8 იანვრიდან 558 წლის 7 იანვრამდე, ე. ი. ზემომოყვანილი სიტყვები სწორედ ამ შუალელშია დაწერილი. რა მოუვიდა ამის შემდეგ კირილეს ან იოვანეს — არაფერი ვიცით.

„ცხოვრების“ დასკვნითი ნაწილი, სიტყვებიდან „და ყოველთა დღეთა მოელოდა...“ ბოლომდე არც ერთ ბერძნულ წყაროში არ მოიპოვება [2, 79-82]. იგი მხოლოდ ქართულს შემოუნახავს. ბერძნულ რედაქციებს ქართული დასკვნის შესატყვის ადგილას მოკლე ცნობები ერთვის, რამდენიმე წინადადების მომცველი, სადაც ნათქვამია,

იოვანე ამა და ამ დღეს აღესრულაო (ზოგან 7 დეკემბერია დასახელებული, ზოგან კი — 8 იანვარი). ეს ცნობები, მკვლევართა აზრით, უმჯველად გვიანდროინდელი დანამატია [3, XIX; 4, 222, 328—329; 2, 77—78]. საკითხავია, ვინ შეავსო, ვინ დაასრულა „იოვანეს ცხოვება“?

აქ ორი ვარაუდის დაშვება შეიძლება:

1. კირილე სკვითოპოლელმა (რომელმაც იოვანეს სიცოცხლეში დაწერა მისი ბიოგრაფია, რომელშიაც იოვანეს ცხოვრების 103 წელი აღწერა), მოგვიანებით, გამოჩენილი ასკეტის სიკვდილის შემდეგ, თვითონ დაურთო დასკვნითი ნაწილი „ცხოვრებას“.

ამას ფიქრობს, კერძოდ, ცნობილი ბელგიელი მკვლევარი ე. გარიტი, რომელიც „ცხოვრების“ ქართული დაბოლოების ანალიზის საფუძველზე შემდეგ დასკვნამდე მიდის: დამატებითი ფრაგმენტის ფორმა და სტილი გვარწმუნებს, რომ მისი ავტორი კირილე უნდა იყოს, რადგან შიგ აშკარად ჩანს კირილეს პიროვნებისათვის დამახასიათებელი იშვიათი სიზუსტე და პატიოსნება, კეთილსინდისიერება ისტორიული ამბების აღწერისას, რომლის გამოც მას ბიზანტიელ აგიოგრაფებს შორის ბადალი არ მოეპოვება [2, 80—82]. ვფიქრობთ, ეს არაა სერიოზული საბუთი. ამ ერთგვერდიანი ფრაგმენტის ანალიზის შედეგად ასეთი კატეგორიული დასკვნის გაკეთება ნაკლებად სარწმუნოა. მეორეც, ქართული ფრაგმენტის ანალიზი დიდად ვერ დაგვეხმარება ძირითადი ტექსტისა და დასკვნითი ნაწილის ავტორის იგივეობის დასამტკიცებლად. ეს ავტორები სხვადასხვა პიროვნებებიც რომ იყვნენ, ქართულ თარგმანში მათი ნაწერის სტილი, ცხადია, ერთმანეთის მსგავსი იქნება — ორივე ნაწილს ხომ ერთი და იგივე ქართველი თარგმნიდა! ესეც არ იყოს, უკანასკნელ ნაწილში არაფერია ისეთი, მაინცდამაინც კირილე სკვითოპოლელის ხელწერას რომ გვაფიქრებინებდეს.

2. დავას არ იწვევს ის ამბავი, რომ კირილემ იოვანეს ცხოვრების 103 წელი აღწერა. იგი იოვანეს სიკვდილს არ მოსწრებია და, ცხადია, მის მიერ შედგენილ ბიოგრაფიაში ამ ამბავს ვერც გადმოგვცემდა. ამიტომ „ცხოვრების“ დასკვნითი ნაწილი, სიტყვებიდან „და ყოველთა დღეთა...“ ბოლომდე, ეკუთვნის არა კირილეს, არამედ სხვას, უცნობ ავტორს, რომელმაც კირილეს მიერ შეთხზული „ცხოვრებას“ დაბოლოება იოვანე შეყენებულის სიკვდილის შემდეგ მიუმატა. კირილე კი ამ დროს ცოცხალი აღარ იყო.

რას უნდა გამოეწვია კირილეს მიერ იოვანე შეყენებულის ბიოგრაფიის წინასწარი დაწერა? კირილე დიდად იყო დავალებული იოვანესაგან, როგორც მისი მასწავლებლისა და სულიერი მამისაგან, რო-



მელმაც დიდი როლი ითამაშა კირილეს ცხოვრების გზის შესწავლა-დადგენაში. კირილე იოვანე შეყენებულს ევთიმი დიდსა და საბა განწმენდილზე მალა აყენებდა. აი, მისი სიტყვები: „მოიყვანა სულ-მან წმიდამან ლავრად გამოუთქმელი მამაჲ ჩუენი იოჰანე ეპისკო-პოსი და შეყენებული, რომელი უფროჲს იყო ევთიმისსა და საბაჲსსა“ [1, 68]. იოვანე იყო კირილეს ხელის შემწყობი და წამქებებელი გა-მოჩენილ წმინდა მამათა ბიოგრაფიების შექმნის საქმეში. მაშინაც კი, როცა ნეა-ლავრაში დაემკვიდრა, იგი დიდ ლავრაში მოჩანს უღლებდა ზოლმე იოვანეს და რჩევა-დარიგებას ლებულობდა მისგან. კირილეს თავისი მოძღვრის დიდი სიყვარული და რიდი ჰქონდა, მისი ხატი მუ-დამ თვალწინ ედგა. კირილეს ოცნება იყო, დიდი ასკეტის გვერდით ყოფილიყო, მისი ცხოვრებისა და მოღვაწეობის უშუალო მხილველი გამაძარიყო. გული იოვანესკენ მიუწევდა და დაახლოებით 556 წელს ისიც დიდ ლავრაში გადავიდა, თავისი სულიერი მამის სენაკის მახ-ლობლად დაბინავდა და მას შემდეგ ძვირფასი მასწავლებელი თვალ-თახედვის არიდან არ დაუკარგავს. აქ გულთა საუბრის დროს იოვანე შეყენებული დაწვრილებით უამბობდა კირილეს თავისი ცხოვრებაჲა და მოღვაწეობის სხვადასხვა მომენტებს. შესაძლოა, კირილეს სურდა, საკადრისი მიეზღო თავისი მასწავლებლისათვის, სურდა, უკვდავეყო მისი ღვაწლი და მომდევნო თაობებისათვის ცოცხლად დაეხატა თავი-სი მოძღვრის ნათელი სახე. ვინ იცის, იქნებ კირილე ავადმყოფობდა კიდევ, გრძნობდა სიკვდილის მოახლოებას და ცდილობდა, როგორ-მე მოესწრო ჩაფიქრებული გულისწადილის განხორციელება (მხედ-ველობაშია მისაღები ის ამბავიც, რომ კირილემ შედარებით მცირე ხანს იცოცხლა: ერთი ვერსიით — 34, მეორეთი — 44 წელს, მაშინ, როდესაც იოვანემ 104 წლამდე მიღწია). ამიტომ კირილემ იოვანეს სიცოცხლეშივე მიჰყო ხელი მისი ბიოგრაფიის შედგენას და დაახლო-ებით 558 წელს, როცა გამოჩენილი მღვთმარი ჭერ კიდევ არ იყო 104 წლისა, დაასრულა კიდევ თხზულება. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ კირილეს ეკუთვნის ევთიმის, საბას, თევდოსი დიდის, თეოდანოსის, კვირიაკოზისა და აბრაამის ბიოგრაფიები. კვირიაკოზი 556 წელს (სხვა ვერსიით — 557 წელს) აღესრულა, აბრაამი კი — 557 წელს. მა-შასადაბე, 557—558 წლებში კირილე გაცხოველებით მუშაობდა აღ-ნიშნულ „ცხოვრებათა“ შეთხზვაზე. ამასთან, პირველი ბიოგრაფია — ევთიმისი — მას 553 წელს უნდა დაეწერა, მეორე — საბასი კი და-ახლოებით 555 წელს, სხვები უფრო მოგვიანებითაა შექმნილი. ჩანს, კირილეს ინტენსიური შრომა უხდებოდა წამოყენებული საქმის და-საგვირგვინებლად. რაკი ეჩქარებოდა და უნდოდა, ვალად არ დაჩე-ნოდა იოვანეს „ცხოვრების“ დაწერა, შესაძლოა, ამიტომაც ვერ მოუ-

ხერხდა, ბიოგრაფიაში მისთვის ცნობილი ყველა ფაქტის გამოყენება (ფაქტები კი მას საკმარისი ექნებოდა, რადგან ახლო ურთიერთობა ჰქონდა იოვანესთან). აკი ამბობს კიდევ „ცხოვრების“ ბოლოს: დანარჩენი „შემდგომად სიკუდილისა ბერისა აღწერონ სხუათაო“.

ქართული ტექსტის 29-ე და 30-ე თავი აშკარად მიგვანიშნებს, რომ მაშინ, როცა კირილე აღნიშნულ ნაწილს წერდა (სიტყვებამდე „და ყოველთა დღეთა...“), იოვანე შეყენებული ნამდვილად ეოცხალი იყო. ავტორი იოვანეს შესახებ აწმყოს დროის ფორმით წერს: „მიწვეულ არს იგი ას და მეოთხესა წელსაო“. ეს პერიოდი კი, როგორც აღვნიშნეთ, მოქცეულია 557 წ. 8 იანვარსა და 558 წლის 7 იანვარს შორის. სხვათა შორის, ესაა უკანასკნელი თარიღი, რომელიც კირილეს, და აგრეთვე იოვანესაც, უკავშირდება. ამაზე გვიანდელი ცნობა მათ შესახებ არ არსებობს. სწორედ ამიტომ თვლიან, რომ კირილე 558 წლის მახლობლად გარდაიცვალა, როგორც ჩანს. უფრო ადრე. ვიდრე იოვანე შეყენებული. ამას გვაფიქრებინებს შემდეგი გარემოება:

„ცხოვრების“ ბოლო სტრიქონები რომ კირილეს დაეწერა, ვფიქრობთ, ის შეცვლიდა თხზულების პირველი ვარიანტის. დაბოლოებას. კაცი, რომელიც მოესწრო იოვანეს სიკვდილს, არ დატოვებდა ტექსტში სიტყვებს: „მიწვეულ არს იგი ას და მეოთხესა წელსა“, „ესრმთ ეკგმობ, ვითარმედ შემდგომად სიკუდილისა ბერისა აღწერონ სხუათა, რომელი-იგი მე დაუტევე მისთა საკვირველებათაგანი“ და მსგავსთ. 29-ე და 30-ე თავები ან საერთოდ ამოვარდებოდა თხზულებიდან, ანდა მათ კირილე ისე გადააკეთებდა, როგორც მისი დონის მწერალს შეეფერებოდა. კირილე იყო ავტორი თხზულებისა და თავისი შეხედულებისამებრ შეეძლო, ჩაესწორებინა ან ახალი მომენტებით გაემდიდრებინა თავისი ნაწერი. ამის უფლება მას, როგორც ავტორს. ჰქონდა. მაგრამ ეს ასე არ მომხდარა. დასასრული, აშკარად გვიან დაწერილი, მექანიკურად მიეკრა თავდაპირველ ვარიანტს (ისევე, როგორც იოვანეს გარდაცვალების შესახებ ცნობა მიმატებულია ბერძნულ რედაქციაში. ოღონდ ბერძნულში მოკლედ და მშრალადაა ნათქვამი. იქ უბრალო ცნობაა მოცემული, იოვანე ამა და ამ დღეს აღესრულაო, მაშინ როდესაც ქართული „ცხოვრების“ დასასრული გაცილებით მდიდარია იოვანეს სიკვდილთან დაკავშირებული ფაქტებით, შიგ სხვადასხვა ისტორიული პირებიც კია დასახელებული). თავდაპირველ ვარიანტს კირილე ასე მექანიკურად არ მიაწერდა მისეულ დასკვნას.

საფიქრებელია, ეს სხვამ გააქეთა. მას შემდეგ, რაც იოვანე გარდაიცვალა, უცნობმა პირმა ასკეტის უკანასკნელი დღეების ამსახველი ცნობები უკვე არსებულ თხზულებას უშუალოდ დაუმატა.

რატომ თვით მან არ შეცვალა ბოლო ორი თავი? კირილე სკვი-თოპოლელი გამოჩენილი აგიოგრაფი იყო, თავისი თხზულებების წყალობით ცნობილი და დაფასებული. მას დიდი ავტორიტეტი ჰქონდა სასულიერო წრეებში, როგორც ბიოგრაფიათა დახელოვნებულ შემთხვეულს და გამოჩენილ ასკეტებთან დაახლოებულ პირს, მათს პირად მეგობარს, ასე ვთქვათ, ნდობით აღჭურვილ პირს.

ასეთი ცნობილი მოღვაწისა და ავტორის თხზულება, ალბათ, შეთხზვისთანავე საყოველთაო ყურადღების ცენტრში აღმოჩნდებოდა და საყვარელ საკითხავ წიგნად იქცეოდა, მაგალითის მიმცემად და ჰკუთის დამრიგებლად. ამგვარი წიგნის გადაკეთება ადვილი საქმე არ იქნებოდა არავისთვის, არათუ უცნობი პირისათვის, შესაძლოა, სხვა ცნობილი მწერლისათვისაც კი.

ვინ შეებდავდა კირილეს, ნებართვის გარეშე, მისი თხზულება გადაეკეთებინა ან შეემცილებინა! უცნობმა ავტორმა „ცხოვრებას“ ხელი არ ახლო და იოვანეს სიკვდილთან დაკავშირებული ცნობები უშუალოდ მიაკრა კირილეს ნაწარმოებს. ჩანს, კირილე ამ დროს მკვდარია, ის უფრო ადრე აღესრულა, ვიდრე მისი მოძღვარი. ამჟამად ძნელია თქმა, ვის უნდა ეკუთვნოდეს „იოვანე შეყენებულის ცხოვრების“ ბოლო სტრიქონები. საამისოდ ჭერჭერობით მეტად მცირე მასალა გვაქვს. იმედი უნდა ვიქონიოთ, რომ დროთა ვითარებაში ამ საკითხსაც მოეფინება ნათელი.

#### გამოყენებული ლიტერატურა

1. ვ. ი მ ნ ა ი შ ე ი ლ ი, მამათა ცხოვრებანი, თბ., 1975.
2. G. Garitte, La mort de S. Jean l'Hesychaste d'après un texte géorgien inédit: Analecta Bollandiana, t. 72. Bruxelles, 1954.
3. H. Usener, Der heilige Theodosios, Leipzig, 1890.
4. E. Schwartz, Kyrillos von Skythopolis: Texte und Untersuchungen, 49/2, Leipzig, 1939.

ხატმბრძოლობის გამომახილი ძველ ქართულ მწერლობაში

VIII—IX საუკუნეების ბიზანტიური სამყარო მოიცვა მძლავრმა რელიგიურ-სექტანტურმა მოძრაობამ, რომელიც ისტორიაში ცნობილია ხატმბრძოლობის სახელით. ამ მოძრაობაში, რომელიც თითქმის საუკუნენახევარი გრძელდებოდა, მონაწილეობას იღებდა საზოგადოების ყველა ფენა, სხვადასხვა დაჯგუფება (გამოჩენილი საეკლესიო მოღვაწენი ბიზანტიის იმპერატორების ჩათვლითაც კი.

ხატმბრძოლთა და ხატთაყვანისმცემელთა ბრძოლა მიმდინარეობდა მწვავედ, მას პრინციპული ხასიათი ჰქონდა; საეკლესიო-დოგმატურ კამათს ღრმა სოციალურ-ეკონომიური მიზეზები განაპირობებდა.

ხატმბრძოლობა აღმოცენდა როგორც ფართო მასობრივი მოძრაობა. იგი მიმართული იყო არსებული ხელისუფლების — ფეოდალური სახელმწიფოსა და მართლმადიდებლური ეკლესიის წინააღმდეგ, მაგრამ ხელისუფლებამ ეს მოძრაობა გამოიყენა თავისი ეკონომიური და პოლიტიკური პოზიციის განსამტკიცებლად, სახელმწიფოსათვის ეკლესიის დასაქვემდებარეებლად.

აღსანიშნავია, რომ ხატმბრძოლნი თუმცა ხატის კულტის წინააღმდეგ გამოდიოდნენ, მაგრამ ჭვარის გამოსახულება წმინდად მიაჩნდათ. ამ გამოჩაქვანის იმით ამართლებდნენ, რომ ქრისტეს მისიაში უმნიშვნელოვანესია არა მისი მიწიერი ცხოვრება და სასწაულები, არამედ ჭვარცმა და ტანჯვა, რომლითაც მან კაცობრიობის ცოდვები გამოისყიდაო [1, 56].

ხატმბრძოლობის დამწყები და ინიციატორი ბიზანტიაში იყო ისაერიელთა დინასტიის პირველი წარმომადგენელი, იმპერატორი ლეონ III (214—741). იგი სახელმწიფოს სათავეში ჩადგა მეტად მძაფრი პოლიტიკური საშიშროების პერიოდში. საჭირო იყო არმიაში ანარქიის მოსპობა და დისციპლინის აღდგენა, საამისოდ საჭირო თანხები მთავრობამ მიითვისა მართლმადიდებლური ეკლესიისა და მონასტრებისაგან, რომელთა ხელში მაშინ დაგროვილი იყო არა მარტო წიგნები, არამედ სხვა მატერიალური სიმდიდრეც. მთავრობის მძარცველურ პოლი-

ტიკას მძაფრი წინაღმდეგობა გაუწია ბერ-მონაზვნობამ, რომელიც საეკლესიო ცხოვრებაში წამყვან როლს ასრულებდა. ყოველივე ეს გარდაუვალს ჰდიდა სახელმწიფოსა და მის სათავეში მდგომი იმპერატორების შეჯახებას სამღვდელთაგანთან. ბრძოლა VIII საუკუნის დამდეგს დაიწყო და მიიღო თავისებური იდეოლოგიური ხასიათი.

ბერებისა და ხატთაყვანისმცემლების წინააღმდეგ ბრძოლა გამწვავდა ლეონ III-ის ვაჟის — კონსტანტინე კაპრონიმის ხანგრძლივი მეფობის (741—770) პერიოდში. მისი ინიციატივით 754 წელს მოწვეულ იქნა მსოფლიო საეკლესიო კრება, რომელმაც ოფიციალურად დაგმო ხატების თაყვანისცემა. კრებამ ანათემა გამოუცხადა ხატთაყვანისმცემლებს — მსურვალე მართლმადიდებლებს, განსაკუთრებით კი კონსტანტინეპოლის ყოფილ პატრიარქ გერმანეს. ამავე კრებამ აკრძალა ხატების არსებობა როგორც მონასტრებსა და ეკლესიებში, ასევე ეკრძო პირთა სახლებში.

კონსტანტინე კაპრონიმის გარდაცვალების შემდეგ (775 წ.) ხატთაყვანისმცემელთა პარტია გააქტიურდა. ამას ხელს უწყობდა ის, რომ ბიზანტიის საიმპერატორო ტახტზე იჯდა ლეონ IV, რომელიც თავისი სარწმუნოებრივი შეხედულებებით ხატმბრძოლი იყო, მაგრამ არა ისე რადიკალურად განწყობილი, როგორც მისი მამა — კონსტანტინე V.

780 წელს გარდაიცვალა იმპერატორი ლეონ IV და ბიზანტიის საიმპერიო ტახტზე ავიდა მისი მეუღლე, მართლმადიდებელი დედოფალი ირინე თავის მცირეწლოვან ვაჟთან — კონსტანტინესთან ერთად. ამ ისტორიულმა ფაქტმა განაპირობა ხატთაყვანისმცემელთა გამარჯვება.

787 წელს ქ. ნიკეაში მოწვეულ იქნა VII მსოფლიო საეკლესიო კრება, რომელმაც დაგმო ხატმბრძოლობა, უკანონოდ გამოაცხადა 754 წლის მწვალებლური კრება და ხატთა თაყვანისცემა აღიარა.

802 წელს სამხედრო — წარჩინებულთა პარტიამ დედოფალი ირინე ტახტიდან ჩამოაგდო და გამეფდა ლოლოთეტი ნიკიფორე I (802—811) [2, 128] ამ დროიდან ლეონ V-ს გამეფებამდე (813—820) ბრძოლა ხატმბრძოლთა და ხატთაყვანისმცემელთა შორის გარდამავალი უპირატესობით მიმდინარეობდა.

ლეონ V-ის მმართველობით დაიწყო ახალი ხანა ხატმბრძოლობის ისტორიაში. მისი იმპერატორობის დროს სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოვიდა ხატების თაყვანისცემის დაუძინებელი მტერი, დიდად ნაკითხი და განათლებული პიროვნება — იოანე გრამატიკოსი.

820 წელს შეთქმულებმა მოკლეს იმპერატორი ლეონ V და მის მაგივრად ტახტზე დასვეს მიხეილ II (820—829). ახალი იმპერატორის მმართველობის ხანაში იოანე გრამატიკოსი მონასტრის წინამძღოლი

გახდა. იოანემ მიხეილ II-ის ნდობა მოიპოვა, რის გამოც იმპერატორმა მას აღსაზრდელად მიაბარა ტახტის მემკვიდრე თეოფილე (3, 299).

829 წელს ბიზანტიის საიმპერატორო ტახტზე ავიდა მიხეილ II-ს ვაჟი, იოანე გრამატიკოსის აღზრდილი — თეოფილე. მან თავისი აღმზრდელი საპატრიარქო ტახტზე დასვა. ბუნებრივია, თვით იმპერატორიც ხატმბრძოლურ პოზიციებზე იდგა. იმპერატორ თეოფილეს მიერ ჩატარებული ხატმბრძოლური ღონისძიებებიდან აღსანიშნავია 833 წელს გამოცემული ედიქტი დასახლებულ პუნქტებში ეკლესია-მონასტრების დახურვის შესახებ [2, 130].

იმპერატორი თეოფილე გარდაიცვალა 842 წელს; იოანე გრამატიკოსისათვის დიდი დამარცხება იყო თეოფილეს სიკვდილი, რადგანაც იცოდა, რომ დედოფალი თეოდორა და მისი მრავალრიცხოვანი ოჯახი მხურვალე მართლმადიდებელნი იყვნენ, რომ დედოფალი ხშირად სთხოვდა მეფეს ხატთაყვანისმცემლების წინააღმდეგ მიღებული მკაცრი ზომების შერბილებას და ემხრობოდა იმ დროისათვის გამოჩენილ პიროვნებას მართლმადიდებლობისათვის მებრძოლ მეთოდის, რომელიც შემდგომში კონსტანტინეპოლის პატრიარქი გახდა [4, 11].

843 წლის მარტში დედოფალ თეოდორას ინიციატივით მოწვეულ იქნა მსოფლიო საეკლესიო კრება, რომელმაც აღადგინა VII მსოფლიო საეკლესიო კრების კანონები და ხატების თაყვანისმცემლობა.

ასე დასრულდა ის მძაფრი რელიგიური ბრძოლა, რომელშიც საუკუნენახევრის განმავლობაში ბიზანტიის მოსახლეობის ყველა ფენა იღებდა მონაწილეობას.

VIII—IX საუკუნეების ბიზანტიის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მომხდარმა ძვრებმა ფართო ასახვა ჰპოვა ლიტერატურასა და ხელოვნებაში. ამ პერიოდის ბიზანტიურ ლიტერატურაში არამარტო ადრე არსებული ფორმები და ჟანრები ვითარდება, არამედ წარმოიშვა ზოგიერთი ახალი ჟანრიც: დაიწერა აგიოგრაფიული თხზულებები, რომლებშიც აღწერილია ხატთაყვანისმცემელთა დევნა-შევიწროვება. მათი უმრავლესობა დღეს უცნობია.

აგიოგრაფიული მწერლობის გვერდით განვითარდა საისტორიო თხრობითი მწერლობაც. ამ დარგის წარმომადგენელთაგან პირველ რიგში უნდა დაეასახელოთ ნიკიფორე პატრიარქი და თეოფანე.

ამავე პერიოდში ხატმბრძოლურ დისკუსიათა შედეგად დაიწერა რიგი პოლემიკური თხზულებები (მაგალითად, იოანე იერუსალიმელის „მოხუცის შეგონება“, იოანე დამასკელის „სიტყუაჲ წმიდათა ხატთათჳს“ და სიტყუაჲ სიტყუსსაგებელი მათი, რომელნი ჰგმობენ წმიდათა ხატთა“, გერმანე კონსტანტინეპოლელი პატრიარქის — „სიტყუაჲ

ჯუარისათვის და წმიდათა ხატთა კელით ქმნულთა და კელით უქმნელთათვის“ და სხვა).

VIII—IX საუკუნეების ბიზანტიის სოციალური მდგომარეობა აისახა როგორც ხალხურ, ისე „მაღალი“ სტილის პოეზიაში. ამ პერიოდის ბიზანტიური პოეზიის შესანიშნავი წარმომადგენელია პოეტი ქალი კასია. მისი შემოქმედების საერო ტენდენცია ეფარდება ეპოქის საერთო განწყობილებას, VIII—IX საუკუნეების ბიზანტიის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მომხდარ ძვრებს.

უნდა ვიფიქროთ, რომ ხატმბრძოლობის ცდები საქართველოშიც იყო. ყოველ შემთხვევაში ფაქტია, რომ ამ მოძრაობამ, თავისი გამოძახილი ჰპოვა ქართულ ლიტერატურაში — აგიოგრაფიულ, კანონიკურ, თუ დოგმატურ-პოლემიკურ თხზულებებში.

ჩვენამდე მოღწეულ ქართულ აგიოგრაფიულ ძეგლთაგან ამ მხრივ საინტერესოა სამი თხზულება — „კონსტანტინე კახას მარტულობა“, „ილარიონ ქართველის ცხოვრება“ და „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება“\*.

„კონსტანტინე კახას წამების“ ავტორი თხზულების შესავალ ნაწილში წერს: „ამისვე მიზეზისათვის, მეცა არა ღირსმან ვინებე მიბაძვებად პირველთა მათ და აღვწერე ცხოვრება და წამება მწმიდისა და ნეტარისა (მოწამისა კონსტანტისი), რომელი იყო დღეთა ჩუენთა, მეფობასა ღმრთისწახურისა თეოდორა დედოფლისა, რომელი-იგი მეუფებდა სამეფოსა ბერძენთასა, ვიდრე იგი ყრმაღა იყო ძმ იგი მისი მიქაელ. ამან ნეტარმან განწმინდა საბერძნეთი ყოველი საცთურისა მისგან, რომელი იყო დღეთა ქმრისა მისისათა ხატისა ურწმუნოებისა, და განამტკიცა ღუაწლი ბერძენთა და მრავალი ჭალაკნი აღაშმენა, რომელნი მოოკრებულ იყვნეს აგარიანთა მიერ“ [5, 73].

„ილარიონ ქართველის ცხოვრების“ ვრცელ რედაქციაში კი გვაქვს ასეთი პასაჟი: „და ნებითა ღუთისაჲთა წარემართა სამეფუოდ ქალაქად კონსტანტინეპოლედ, ჟამთა მიხაელ მორწმუნისა მეფისაჲთა, რომელმან დაიპყრა მეფობაჲ შემდგომად მამისა თუსისა თეოფილესა და დაამტკიცა თაყუანისცემაჲ პატიოსანთა ხატთაჲ დედისა თუსისა თეოფილესა და დაამტკიცა თაყუანისცემაჲ პატიოსანთა ხატთაჲ თუსისა თანა თეოდორაჲსა“.

როგორც მოტანილი ციტატებიდან ჩანს, ხატმბრძოლობის მიმდინარეობა ბიზანტიაში და თეოდორა დედოფლის ღვაწლი მართლმადიდებ-

\* სამივე ძეგლი გამოქვეყნებულია ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლების“ პირველ და მეორე წიგნებში.

ლობის აღდგენაში კარგად ყოფილა ცნობილი ძველ საქართველოში. ამ ღვთისმოსავმა ქალმა დიდად გამამხნევებელი წერილიც მისწერა კონსტანტინე-კახაას ოჯახს (წერილი დართული აქვს წამების ტექსტს). ამ დედოფლის საღვთისმეტყველო მოღვაწეობის ამბები კარგად სცოდნია აგრეთვე „ილარიონის ცხოვრების“ აღმწერელს და ამიტომაც ამბობს იგი: „მიხაელ მეფემ დაამტკიცა თაყუანისცემაჲ პატიოსანთა ხატთაჲ დედისა თვისისა თანა თეოდორაჲსა“.

ქართული აგიორგაფიული ძეგლებიდან ხატმბრძოლობის ასახვის თვალსაზრისით, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, საინტერესოა ასევე „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება“, სადაც ხაზგასმითაა აღნიშნული ხატების სიწმინდე და მათი სასწაულმოქმედი ძალა. თვალსაჩინოებისათვის მოვიტანთ რამდენიმე ამონაწერს: „ცხოვრებაში“ იმ ადგილას, სადაც მოთხრობილია გრიგოლის და საბას ხანგრძლივი მოგზაურობიდან ხანძთას დაბრუნების ამბავი, ნათქვამია: „და ესრეთ მოიიდეს ხანძთად, მონასტრად თჳსა და მოიყვანეს ნაწილნი წმიდათანი და ხატნი წმიდათანი და სხუაჲ ევლოგიაჲ ფრიალ“ [7, 112].

„ცხოვრების“ ერთ-ერთ თავში, სადაც მოთხრობილია, თუ როგორ განკურნა ღვთისმშობლის ხატის სასწაულეზრივმა ძალამ შატბერდის მახლობლად მცხოვრები მდაბიო კაცის ცოლი, გვაქვს ასეთი პასაჟი: „...და ვითარცა იხილა სარწმუნოებაჲ და ცრემლნი მისნი, შეეწყალა იგი ფრიალ. მაშინ უბრძანა ერთსა მღვდელთაგანსა წარსვლად ეკლესიად და მოღებად ევლოგიაჲ, ზეთი კანდლისა ნისგან, რომელიც უკუდავად ენთებიან წინაშე ხატსა წმიდისა ღმრთისმშობლისასა და თჳთ დადგა ჰელგანჰყრობით ლოცვად წინაშე სულ-თქმითა დაუღუძმებელითა და ცრემლითა წყაროები მდინარითა, ვიდრე მოსლვამდე მღვდლისა მის“ [7, 137].

მოყვანილი მაგალითები კიდევ ერთხელ ამტკიცებენ, რომ ქართველებისათვის კარგად იყო ცნობილი როგორც ხატმბრძოლობის ფაქტი ბიზანტიაში, აგრეთვე ის პრინციპები და მეთოდები, რომლებითაც ხატმბრძოლნი ხატებისა და წმინდათა ნაწილების თაყვანისცემას ებრძოდნენ. „ცხოვრებაში“ დაქებნილი მაგალითებით ირკვევა, რომ გრიგოლ ხანძთელი და მისი ძმობის წევრები ხატებს მხურვალედ სცემდნენ თაყვანს. ეს დაადასტურა გრიგოლმა კონსტანტინეპოლში წმინდა ადგილების მოხილვის დროს, როდესაც იგი ჯვარს ეთაყვანა.

ხატმბრძოლობამ გამოძახილი ჰპოვა აგრეთვე ქართულ კანონიკურ ძეგლებშიც, კერძოდ, „მცირე სჯულისკანონში“ და „რუის-ურბნისის 1103 წლის ძეგლისწერაში“.

„მცირე სჯულისკანონი“ ქართულად შეუდგენია ექვთიმე მთაწმინდელს ბერძნული კანონიკური მწერლობის სხვადასხვა წყაროების მი-



ხედვით. ეს კრებული თავისი შედგენილობით სრულიად ორიგინალური და ერთ-ერთი ძეგლია ქრისტიანული ეკლესიის სამართლის ისტორიაში, რადგან მისი მსგავსი შედგენილობის კრებული არ იცის არც ბიზანტიის და ქრისტიანული აღმოსავლეთის, არც სხვა ქვეყნების საეკლესიო სამართლის ისტორიამ.

„მცირე სჯულისკანონის“ მეოთხე ნაწილში, რომელსაც ეწოდება „ძეგლისწერაჲ სარწმუნოებისაჲ“, შეტანილია ის კანონები, რომლებიც მიიღო 843 წელს დედოფალ თეოდორას მიერ კონსტანტინეპოლში მოწვეულმა ადგილობრივმა საეკლესიო კრებამ. როგორც აღვნიშნეთ, ამ კრებამ ანათემა გამოუცხადა ხატმბრძოლობას და ხატების თაყვანისცემა აღიარა. ჩვენ მოგვეპოვება დადგენილების ორი თარგმანი; ერთი ექვთიმესეული X საუკუნის გასულისა [8, 186] და მეორე უფრო გვიანდელი, რომელიც შეტანილია შიომღვიმის ტიპიკონში, როგორც დიდმარხვის პირველი კვირიაკის საკითხავი.

ექვთიმესეული ქართული რედაქცია ძეგლისწერისა საკმაოდ თავისუფალი თარგმანია. თარგმანში ჩართულია ვრცელი ტრაქტატი, რომელიც ხატმბრძოლობას ეხება. ეს ნაწილი უცხოა ბერძნული დედნისათვის, ამავე ძეგლის II ქართული თარგმანისათვის, რომელიც შიომღვიმის ტიპიკონში შეუტანიათ [9, 11].

ბერძნულ დედანში არ არის აღნიშნული, თუ ეს კრება ვინ, სად, როდის მოიწვია. ექვთიმეს თარგმანში გვაქვს ასეთი დანამატი: „ამისთვისცა შემოგვკრბით მადლისა მიცემად ღმრთისა, ყოველთაგან ქალაქთა და სოფელთა, მადლითა ღმრთისაჲთა, და ბრძანებით ღმრთისმსახურთა მეფეთაჲთა მიქაელ მართლმადიდებლისა მეფისა და თეოდორაჲს, დედისა მისისა, მღვდელთმოდღუარნი ესე, მოშურნენი მართლისა სარწმუნოებისათვის, რომელნი შემოგვკრბით სამეუფოსა ამას ქალაქსა, ტაძარსა იოვანე მახარებლისა და ღმრთისმეტყუელისა, მადლობისა და დიდებისა მიცემად უფლისა სულიერისა ამის ნაყოფიერებისათვის“ [9, 124-125].

ხატმბრძოლობის საკითხი განსაკუთრებული მსჯელობის საგანი ყოფილა რუის-ურბნისის კრებაზეც 1103 წელს. რუის-ურბნისის კრების ძეგლისწერის მე-19 მუხლში ნათქვამია: „ხოლო ვინაჲთგან მიზეზად ურთიერთას პატივით თაყუანისცემისა ჩუენ შორის მყოფი ხატებაჲ ღმრთისაჲ აღსაარებულ და ქადაგებულ არს დიდთა მოძღუართა და მამათა ჩუენთაგან, ცხად არს, ვითარმედ თაყუანისმცემელი ხატისა ღმრთისაჲ ღმერთსა თაყუანის-სცემს მის მიერ, მაგინებელიცა საღმე ხატისა ღმრთისაჲ ღმერთსა აგინებს უეჭუელად, ვითარცა წმიდათა შორის დიდი ბასილი, ესრეთ დასწერს ამას: ამისთვის განესაზღვრებთ, რაჲთა ღმრთის შემაწუხებელი და ღმრთისაჲ შეურაცხისმყოფელი

„ცოდვამ სრულიად მოისპოს ყოვლისაგან ენისა და ნათესაისა ჩუენისა და რომელმან ამიერთგან შეაგინოსლა სული, გონებამ და პირი თუხი უსახურითა გინებითა ზემოწერილისა, ამის თანამდებ იყო იგი-ცა განკანონებისა“ [10, 556].

ყოველივე ეს გვაფიქრებინებს, რომ X—XI საუკუნეებში საქართველოშიც საკმაოდ მწვავედ იდგა ხატმბრძოლობის საკითხი და საჭიროება მოითხოვდა, რომ ქართველებსაც ხმა ამოულიათ ხატმბრძოლთა წინააღმდეგ. სწორედ ამით უნდა აიხსნას, რომ ექვთიმე ათონელი არ დაკმაყოფილდა VI კრების კანონებით და უფრო ფართო ფრონტით გაილაშქრა ხატმბრძოლობის წინააღმდეგ, საჭიროდ ცნო ძეგლისწერის ქართულად თარგმნა და კანონიკურ კრებულში შეტანა.

გარდა კანონიკური ძეგლებისა, ქართულ ენაზე უთარგმნიათ ხატმბრძოლობის წინააღმდეგ რამდენიმე თხზულება, რომელთაგან სამი წმინდა პოლემიკური ხასიათისაა. მათ შორის ორი ეკუთვნის იოანე დამასკელს. ესენია: „სიტყვაჲ წმიდათა ხატთათჳს“ (A 162) და „სიტყვაჲ სიტყვისსაგებელი მათი, რომელნი ჰგმობენ წმიდათა ხატთა“ (გელათ. №8), ხოლო მესამე თხზულება არის გერმანე კონსტანტინეპოლელი პატრიარქის „სიტყუაჲ ჟუარისათჳს და წმიდათა ხატთა, კელით ქმნულთა და ჴელთუქმნელთათჳს მწვალებელთა მათ მიმართ, რომელნი ჟუარსა ხოლო თაყუანისსცემენ და ხატთა არა“ (A 162, 136—140).

X—XII საუკუნეებში ქართულად უთარგმნიათ თხზულებები სასწაულთმოქმედი ხატების შესახებაც. დავასახელებთ ზოგიერთ მათგანს: „თხრობაჲ სულთა სარგებელი სასწაულისა მისთჳს, რომელი იქმნა ხალკუპრატიას პატიოსნისაგან და წმიდისა ხატისა ქრისტესისა, რომლისა მიზეზისათჳს ეწოდა მას თავსმდებ და თეოდორესთჳს მენავისა და აბრაჰამ ჰურიისა“ (A—162), „თხრობაჲ სასწაულსა მას, რომელი აღესრულა ბიერიტისა ხატისა მიერ უფლისა ჩუენისა იესუ ქრისტესსა და სიტყუაჲ სწავლისაჲ მარხვისათჳს და მოწყალებისა“ (A—129), „თხრობაჲ სასწაულსა წმიდისა და ცხოველისმყოფელისა ხატისასა, რომელი ზღვით მიიწია ჰრომელჲ“ (A 162) და სხვა.

ხატმბრძოლობის წინააღმდეგ არსებული ქართული ნათარგმნი თუ ორიგინალური ძეგლები მოწმობენ, რომ ხატმბრძოლობას ქართულ სინამდვილეშიც ჰქონდა ადგილი და ჩვენშიც ყოფილან ხატმბრძოლთა მიმდევარი მორწმუნენი, რომელთა წინააღმდეგ ქართველ მართლმადიდებელ ხატთაყვანისმცემლებს ბრძოლა გამოუცხადებიათ.

- 1 История Византии, т. II, М., 1967.
- 2 М. В. Левченко, История Византии. М., 1940.
- 3 Е. С. Липшиц, Очерки по истории византийского общества и культуры VIII—первая пол. IX в., 1961.
- 4 Ф. И. Успенский, Патриарх Иоанн Грамматик и Русь-Дромиты у Симского магистра. ЖМНП, 1890, № 1.
- 5 ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, I, თბ., 1963.
- 6 ი. ლოლაშვილი, „ილარიონ ქართველის ცხოვრების“ ვრცელ და შოკლე რედაქციითა ურთიერთობისათვის, ძველი ქართული ლიტერატურის და რუსთველოლოგიის საკითხები, 1976, VII—VIII.
7. გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება, ძველი ქართული ლიტერატურის კრესტომათია, I, თბ., 1946.
8. ა. კეკელიძე, ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია, I, თბ., 1951.
9. შიორე სჭელის კანონი, ე. გუნაშვილის რედაქციით, თბ., 1973.
10. დიდი სჭელის კანონი, თბ., 1976.

## ლიტერატურული პარალელები

(ქართულ-სომხური ლიტერატურული ურთიერთობის ისტორიიდან)

დიდი ქართველი მეიგავის, სულხან-საბა ორბელიანის თხზულების „სიბრძნე-სიცრუისას“ ლიტერატურულ და ხალხურ წყაროებს საკმაო წარმატებით იკვლევენ ჩვენი მეცნიერები\*. მართებულად შენიშნავენ აკად. ალ. ბარამიძე, რომ „სიბრძნე-სიცრუისა“ თავისი სიუჟეტით, კომპოზიციით, იდეური შინაარსით ორიგინალური მხატვრული ნაწარმოებია. ორიგინალურია „ჩარჩოს“ ამბავიცა და ჩანართი მოთხრობებიც. რასაკვირველია ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ავტორი სხვადასხვა მასალებითაც არ სარგებლობდა. სულხან-საბა ორბელიანი იყო ფრიად განათლებული, ერუდიტი მწერალი, იგი კარგად იცნობდა მშობლიურ ლიტერატურასა და ფოლკლორს, მისთვის ხელმისაწვდომი იყო მეზობელი კულტურული ხალხების მწერლობაც. ავტორის ფართო ლიტერატურული ჰორიზონტი და ფართო ლიტერატურული ინტერესები კარგად იგრძნობა სიბრძნე სიცრუის წყაროების შესწავლის გზითაც.

ძირითადი წყაროები, რომელსაც ავტორი იყენებდა, იყო ქართული მწერლობის ძეგლები, ქართული ხალხური სიტყვიერება და ე. წ. მოარული ხასიათის იგავ-არაკები...სულხან-საბა ორბელიანის ამ ლი-

\* ა. გაწერელია, ლენარდო და ვინჩი და სულხან-საბა ორბელიანი, „მნათობი“, 1947, № 1—2; გ. ავალიშვილი, Die Weisheit der Lüge, ბერლინი, 1933, გვ. 11-13; კ. ქეკელიძე, ძველი ქართული მწერლობის ისტორია, II ტ., 1952; გვ. 351-52; ალ. ბარამიძე, ნარკვევები ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, II, 1940, გვ. 270-72; ალ. გვახარია, სიბრძნე სიცრუის ერთი არაქის შესახებ, 1956; ე. ვირსალაძე, ზღაპართა სიუჟეტების საძიებელი, ლიტერატურული ძეგლი, ტ. 13; შ. ონიანი, სიბრძნე-სიცრუის ზოგიერთი არაქის სვანურ ზეპირისტყვიერებაში, ს.-ს. ორბელიანის საიუბილეო კრებული, აკად. გამოცემა, 1959; აბ. ცანავა, წიგნი „სიბრძნე სიცრუისა“ და ქართული მახვილსიტყვიერება, 1960; ლ. ქეკელიძე, ს.-ს. ორბელიანი—სიბრძნე სიცრუისა“, კრ. „რუსთველოლოგიისა და ძველი ქართ. ლიტერატურის საკითხები“, ტ. VIII. ალ. გვახარია, სიბრძნე სიცრუის ერთი არაქის შესახებ (თბ. სახ. უნივერსიტეტის სტუდენტთა და ახალგაზრდა მეცნიერთა შრომები, VII, 1955 წ.).

ტერატურულ შედეგებში აღბეჭდილია ავტორის დიდი ნაკითხობა და განსწავლულობა ძველ ქართულ მწერლობაში. რაც შეეხება კერძოდ „სიბრძნე სიცრუის“ იგავ-არაკებს, როგორც ვთქვით, ავტორს ამ მხრივ ფართოდ მოუხმია ე. წ. მოარული სიუჟეტები ნაწილობრივ მწიგნობრული გზით, ნაწილობრივ (და საფიქრებელია უფრო მეტიც) ხალხურ-სიტყვიერებიდან. „სიბრძნე სიცრუეში“ საკმაო რაოდენობით ვხვდებით ისეთ იგავ-არაკებს, ზღაპრებსა და ანექლოტებს, რომელთა სიუჟეტები ცნობილია პანჩატარათი, ჰიტოპადეშით, ქილილა და დამანათი, სიბრძნის სალაროთი, ხოჯა ნასრედინზე არსებული ანექლოტებით, ვარდანის იგავეებით, მელის წიგნით, ეზოპეს იგავ-არაკების კრებულებით და სხვა. მიუხედავად ამისა დიდი სიფრთხილით შეიძლება ლაპარაკი „სიბრძნე სიცრუის“ ავტორის მხრივ უცხო ლიტერატურული წყაროებით სარგებლობის შესახებაც [1, 57-58].

მეცნიერთა მიერ გამოვლინებულია სულხან-საბას შემოქმედებითი კავშირი როგორც ქართულ ხალხურ სიტყვიერებასთან, ისე აღმოსავლურ თუ ანტიკურ ლიტერატურულ ძეგლებთან. ამ ასპექტით ძიებისას ნაკლები ყურადღება აქვს მიქცეული სულხანის არაკების მიმართებას მოძმე სომეხი ხალხის მდიდარ ლიტერატურასთან. როგორც ირკვევა აღმოსავლურ და ევროპულ ლიტერატურის ღრმად მცოდნე ქართველი შემოქმედი საკმაოდ საფუძვლიანად იცნობდა სომხურ ლიტერატურასაც. სულხანის ზოგიერთი არაკი სიუჟეტისა თუ მოტივის მხრივ ეხმიანება ერთ სომხურ ლიტერატურულ ძეგლს. სულხანის თანამედროვე ზაქარია ქანაქერცის, თავის ცნობილ „ქრონიკებში“ მრავალ ფოლკლორულ მასალასთან ერთად ფიქსირებული აქვს ხალხური გამოცანა, რომელიც შემდეგი ხასიათისაა.

კითხვა: ხიდზე გაიყვანე ერთი მგელი, ერთი ბატკანი და ერთი კონა თივა ისე, რომ მგელმა არ შექამოს ბატკანი, ხოლო ბატკანმა — თივა.

პასუხი: ჭერ გადავიყვან ბატკანს, შემდეგ გადავიტან თივას და წამოვიყვან ბატკანს, გადავიყვან მგელს და, დავბრუნდები და წავიყვან ბატკანს [2, 229].

ამ იგავ-გამოცანას შეესიტყვა სულხანის ორი არაკი:

№ 56. „მ გ ე ლ ი, თ ხ ა და თ ი ვ ა“

№ 57 „ს ა მ ი ც ო ლ-ქ მ ა რ ი და მ დ ი ნ ა რ ე“

ერთ ვიწრო ხიდს გაგიდებ და ზედ ერთი მგელი, ერთი თხა და ერთი ხორუმი თივა მოიღეს,

სამნი კაცნი უმეცარნი ერთის დიდის მდინარის კიდესა შეიყარნენ. სამთავ ცოლები ჰყვა თანა.

მოვიდა ჯუმბერ, აიყვანა თხა, გა-  
ჰხდა ხილსა და დასვა მუნ. გამო-  
ჰხდა, აიყვანა მგელი, გაჰხდა ხი-  
ლსა, მგელი მუნ დაუტევა და თხა  
ამიერ გამოიყვანა, თხა დასვა.  
თივა აიღო, გაჰხდა ხილსა და თივა  
მგელთან დადვა. გამოჰხდა, თხა  
აიყვანა, გაიყვანა იგიცა მიერ.

მუნ წყალში ერთი მცირე ნავი  
ჰპოვეს, ორის მეტი კაცი ვერ  
დაეტევოდა, ამ მდინარესა ეს  
ექვსნი იმიერ ასე გაიყვანენ, რომ  
ერთმან მეორის ცოლი ვერ იხე-  
ლთოს!

რა გასინჯა რუქამ, ძნელი იგა-  
ვი იყო, ღია დაჰმუნდა და ვერა  
გაიგნო რა. შეიქმნა დიდი  
თქმულება მეფესა, ვაზირსა და  
რუქას შორის:

არა ასრეა, არა, ესე უნდა იყო-

ვერ რომელმან დაასკვნა.

ჯუმბერ თქვა:

— სამთა მათ კაცთა სახელები  
ესე არს; მელას, მეტურ და მა-  
რასან. მოიღო მელას ნავი და  
ჩაჰდა, ჩაისვა ცოლი თვისი და  
გაჰხდა გაღმართ, გარდასვა  
ცოლი თვისი და გამოჰხდა ამიერ.  
ჩასხეს მათ ორთავ ცოლები და  
გაჰხდნენ მას ქალთან. ჩაჰდა მე-  
ლას ცოლი, გამოიტანა ნავი და  
მოვიდა ქმართან. ჩასხდნენ მე-  
ტურ და მარასან და გაჰხდნენ  
თვითოს ცოლთან. ჩაჰდა მე-  
ტურ, ჩაისვა ცოლი თვისი და გა-  
მოჰხდა მელასთან. მეტურ და  
მელას ცოლნი იმიერ დაუტევე-  
ნეს და თვით მარასანთან გა-  
ჰხდნ. ნავში მარასანის ცოლი  
ჩაჰდა, გამოჰხდა და მელას  
ცოლი გაიყვანა. მერმე ნავი მე-  
ტურ გამოართვა, თვისი ცოლი  
გაიყვანა და წავიდნენ.

როგორც ვხედავთ, სულხანის ორივე არაქი გამოცანის ხასიათს ატარებს და ურთიერთგანსხვავებული სიუჟეტის გამოყენებით ერთსა და იმავე მოტივს შეიცავს. ორივე არაქის დედააზრია შეგონება: „მოსაზრებულობა რთულ ამოცანასაც იოლად გადაქრის“. და ეს შეგონება ილუსტრირებული აქვს ორი დამოუკიდებელი სიუჟეტის შემცველი არაქით. ასევე სულ სხვა სიუჟეტია ქანაქერის „ქრონიკაში“ დაცულ გამოცანა-არაქში, მაგრამ სულხანისეული გამოცანა არაქი ქანაქერისეულს ეხმიანება მოტივის თვალსაზრისით.

სულხანთან და სომხურ ქრონიკაში ამოცანა პრინციპულად ერთნაირადაა აგებულიცა და გადაწყვეტილიც, განსხვავებაა მხოლოდ მოქმედების თანმიმდევრობაში, სიუჟეტის ხორცშესხმაში, რომელთაგან თითოეული სავსებით გამართლებულია ამოცანის ამოხსნის თვალსაზრისით.

ქანაქერის „ქრონიკაში“ დაცული გამოცანა-არაქი ეხმიანება სულხან-საბას ანალოგიურ არაქს. თუმცა შეინიშნება გარკვეული სხვაობაც. ქანაქერის „ქრონიკაში“ ეს გამოცანა-არაქი მოხმობილია როგორც მათემატიკური სავარჯიშო, ხოლო სულხანი კი მას შემოქმედებითად ანვითარებს და ორგანულად რთავს „სიბრძნე სიცრუისას“ თხრობის საერთო რკალში.

მოყვანილი პარალელები შემთხვევით ხასიათს არ ატარებდა, როგორც ჩანს სულხანსა და ზაქარია ქანაქერის აახლოვებდათ საერთო ისტორიული სინამდვილე, რასაც ადასტურებს კიდევ ერთი ანალოგიური მაგალითი:

ზ ა ქ ა რ ი ა ქ ა ნ ა ქ ე რ ც ი :

კ ი თ ხ ვ ა : სამ ძმას ყავდა ოცდაათი ცხვარი. ათმა ცხვარმა თვითებულმა დაბადა სამ-სამი ბატკანი, ათმა სხვამ ორ-ორი ბატკანი, ხოლო მესამე ათმა—თითო ბატკანი. ახლა ესენი სამ ძმას შორის ისე გაყავი ტოლად, რომ ბატკანს დედა არ დააცილო.

პ ა ს უ ხ ი : პირველ ძმას მე მევცემ ზუთ ისეთ ცხვარს, რომელთაც სამ-სამი ბატკანი შობეს,

ს უ ლ ხ ა ნ - ს ა ბ ა :

№ 58 მ ო ჩ ი ვ ა რ ნ ი ძ მ ა ნ ი .

მოვიდნენ მოჩივრად სამნი ძმანი წინაშე მეფისა, რომელნი ჯაყრილიყვნენ ძმობისაგან ყველა გაეყოთ და ოცდაათი თხა ჰყვათ. იგი ვერც გაეწილათ და ვერცა რიგდებოდნენ.

მოახსენეს მეფესა თხათა მათათვის:

— ათსა თხასა თითო თიქანი ჰყავს, ათსა ორ-ორი და ათსა სამ-სამი; ესრეთ გვინებს გაყოფა,

ხუთ ისეთ ცხვარს, რომელთაც თითო ბატკანი შობეს, მეორე ძმასაც მივცემ ხუთ ისეთ ცხვარს, რომელთაც სამი ბატკანი შობეს და ხუთს ისეთს, რომელთაც თითო ბატკანი ჰყავს, ხოლო მესამე ძმას მივცემ იმ ცხვრებს, რომელთაც ორ-ორი ბატკანი ჰყავს და ყველას ტოლ-ტოლი ეყოლება ათი ცხვარი და ოცი ბატკანი [2, 230].

არცა რომელმან ძმამან ძმაზე მეტი აიღოს და არცა თიკანი დედას მოშორდეს.

შეიქმნა ცილობა და თქმა. ვერა რომელმან გაყო. ჰკითხეს ჯუმბერს, ძესა მეფისასა, დამან თქვა: „ოცდაათი თხა არის და სამოცი ციკანი. იგი ათი თხა, რომელსა ორ-ორი თიკანი ჰყავს, მიეციო უხუცესსა, რომელ არს ათი თხა და ოცი თიკანი, იგი ათი თხა, რომელსაც ჰყავს სამ-სამი თიკანი, ხუთი თხა საშუალს მიეციო და ხუთი მრწემსსა, რომელი იქნება ხუთ-ხუთი თხა და თხუთმეტ-თხუთმეტი თიკანი. იგი ათი თხა, რომელსა თითო ჰყავს, იგიცა ხუთხუთი მიეციო მათ ორთავე, რომელი იქნება ათ-ათი თხა და ოც-ოცი თიკანი, არცა ძმასა ძმაზე მეტი მიჰხედდეს და არცა თიკანი დედასა მოსწყუდეს.

როგორც ვხედავთ, ერთნაირია როგორც ამოცანის დედაარსი, ისე ამოცანის მართებული გზები. სხვაობა მხოლოდ თხრობის ხასიათსა და უმნიშვნელო დეტალებშია. ზაქარია უშუალოდ დიდაქტიკურ ამოცანას ისახავს: მათემატიკურ სავარჯიშოს იძლევა კითხვის სახით, ხოლო სულხანი, ასეთსავე მათემატიკურ სავარჯიშოს სიუჟეტის ჩარჩოში აქცევს და არაკის ხასიათს აძლევს. ასე რომ, სულხან-საბა და ქანაქერცი ურთიერთშემოქმედებით კონტაქტში იმყოფებიან\*. როგორც ჩანს, ზაქარიასაც და სულხანსაც ასაზრდოებდათ საუკუნეების მანძილზე საერთო ცხოვრებით მცხოვრები მეზობელი ერების (ქართველებისა და სომხების) მდიდარი ხალხური ზეპირსიტყვიერება.

\* პროფ. ილ. აბულაძე ამ არაკის პარალელს ნახულობს სომხურ სასულიერო ხასიათის თხზულებაში. იხ. ილ. აბულაძე, „სულხან-საბა ორბელიანის სიბრძნე სიკრუს წიგნის უცხო პარალელი“. სოფილიეჯ. კრებული—სულხან-საბა ორბელიანი, თბ., 1959. გვ. 9.



ზემოთ მოყვანილი ხალხურ-ლიტერატურული პარალელები კიდევ ერთი დადასტურებაა ქართველი და სომეხი ხალხის მჭიდრო შემოქმედებითი ურთიერთკავშირისა.

#### გამოყენებული ლიტერატურა

1. ალ. ბ ა რ ა მ ი ძ ე, სულხან-საბა ორბელიანი, თბ., 1959.
2. Захарий К а н а к е р ц и, Хроника, М., 1969.

ქართული ჰიმნოგრაფიის ისტორიიდან XVII—XVIII სს.

(„წესა ჰრალის“ გალათური ხელნაწერი)

საქართველოს ისტორიაში XVII—XVIII საუკუნეები მეტად მნიშვნელოვანი ხანაა: საუკუნეების განმავლობაში უცხო დამპყრობთაგან წელში გატეხილი ქვეყანა აღორძინების გზას დაადგა. საზოგადოების წინაშე დაისვა საკითხი მუსულმანურ გარემოცვაში ეროვნული მეობის შენარჩუნებისა. დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის ტენდენციებმა თავი იჩინეს საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა სფეროში და, აგრეთვე, ლიტერატურაშიც. მწერლები შეუდგნენ ქართველ „მოწამეთა“ ღვაწლის დაფასებას, რაც ნაკარნახევი იყო არა სარწმუნოებრივი ფანატიზმით, არამედ ეროვნული თვითშეგნებით. ამის ნათელი დადასტურებაა ქართულ ლიტერატურაში პირველი აგიოგრაფიული კრებულის შედგენა დომენტი კათალიკოსის ინიციატივით. როგორც ელ. მეტრეველი წერს, „ამ პირობებში ქართული აგიოგრაფიის კრებულს ერთგვარად სააგიტაციო მნიშვნელობა ჰქონდა“ [1, 419]. ამავე მიზანს ემსახურებოდა ჰიმნოგრაფთა მოღვაწეობაც. „ძველი ხელნაწერებიდან შეგროვდა ქართველ მოღვაწეთა ცხოვრება-წამებანი, ხელახლა შედგა განგებანი თითქმის ყველა ქართველ წმინდანზე“ [2, 130]. ამ ეროვნულ საქმეში მონაწილეობას იღებდა ჩვენი სახელოვანი ჰიმნოგრაფი ქალი ერეკლე I-ის ასული მარია-მეკრინე [3, 41], რომელიც თავისი საქმიანობით მოგვაგონებს IX საუკუნის ბიზანტიელი ჰიმნოგრაფი ქალის კასიას ან იკასიას [4, 174]. ცნობილია მეკრინეს ჰიმნი „საგალობელი იოსებ ალავერდელისა“ [5, 35]. საყურადღებოა განსაკუთრებით ის, რომ XVII—XVIII საუკუნეებში იქმნება ახალი ჰიმნოგრაფიული სისტემა. ამის შესახებ ივ. ჯავახიშვილი წერს: „თუ ამაზე უწინარეს არა, XVIII საუკუნეში მაინც საგალობო ნიმუშების წერა დავიწყებითა და ამის მაგიერ, გაჭირვების გასაადვილებლად სანაცვლო სისტემა შეუქმნიათ, რომლის დახმარებითაც გალობის სწავლა მხოლოდ ზეპირად-ღა შეიძლებოდა“ [6, 249]. ცნობებს ამ სისტემის შესახებ

გვაწვდის იოანე ბატონიშვილი „კალმასობაში“. იგი თავისებური ფორმით განიხილავს გალობის რაობას, აგებულებას და აქვე ჩამოთვლის ახალი სისტემის 24 კილოს ჰრელებს სახით [7, 64]. ჰრელების 24 კილო ჩამოთვლილია აგრეთვე პოლ. კარბელაშვილის „ქართული საერო და სასულიერო კილოების“ ისტორიულ მიმოხილვაში [8, 36] და ია კარგარეთელის „მოკლე პოპულარული სამუსიკო ენციკლოპედიაში“ [9, 43]. ამ 24 კილოს აღმნიშვნელი ყველა სახელი ერთი ძეგლიდან არის ამოღებული. კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტში Q 298 №-ის ხელნაწერში გვხვდება 24 კილოს დასახელება.

ქუთაისის ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ მუზეუმში ინახება გელათის მონასტრიდან შემოსული XVII—XVIII სს. მდიდარი ჰიმნოგრაფიული ლიტერატურა, რომელთა შორის ზოგი ჭერ კიდევ არ არის მეცნიერთა მიერ სათანადოდ შესწავლილი. ერთ-ერთ მათგანს წარმოადგენს საგალობელთა კრებული № 467 (XVII—XVIII სს.); მუზეუმში შემოსულია გელათის მონასტრიდან. ხელნაწერი უყდოა, ძალზე დაზიანებული, შეიცავს 85 ფურცელს (ზომით 12×8,5 სმ); კიდურების გაცვეთილობის გამო ძნელდება ზოგიერთი სიტყვის ამოკითხვა. ტექსტი ნაკლულია (ფურცლის ბოლო ფრაზა დაუშთავრებელია). ნაწერია ნუსხური, ლამაზი კალიგრაფიული ხელით, შავი მელნით. ტექსტში ჩართულია სინგურით კილოს აღმნიშვნელი მითითებანი. გადამწერის ვინაობა უცნობია [10, 153].

85-ე ფურცელზე დატულია საიდუმლო მინაწერი, რომელიც გ. მიქაძემ გაშიფრა ჩემი პირადი თხოვნით, იკითხება ასე:

„ქრისტე შეიწყალე იოანე მგალობელი. ამინ და კრიელეისონ“. ეს კრიპტორამა გვაეარაუდებინებს, რომ აღნიშნული კრებული შეიძლება შედგენილი იყოს ამ იოანე მგალობელის მიერ.

როგორც ითქვა, ხელნაწერს მოეპოვება კილოს აღნიშვნები, რომლებიც ტექსტის ქვეშაა მიწერილი სინგურით. მაგალითად:

„და ვითარცა კრავი. თავი ქრისტე აღდეგი. დიდი წინათქმანათ ბოლო იონზე გათავდება“ (14r).

მოცემულ მაგალითში კილოა „დიდი წინათქმა“ და „იონი“.

მეორე მაგალითი: „თავი ესე არს დღე სამი საბრუნავი, დასდებლის კილოზე გათავდება“ (16rv).

აქ კილოზე თვით ტექსტი მიგვითითებს: „დასდებლის კილოზე გათავდება“-ო.

კილოს აღნიშვნების გარდა ხელნაწერში მინიშნებულია ხმებიც: 81 ფურცლის r-დან 38 ფურცლის r გვერდამდე განლაგებულია ოთხი ძირითადი ხმა, ხოლო 83-ე ფურცლის V გვერდიდან იწყება გვერდითი

ანუ პლაგალური ხმები, სწორედ იმ რვა ხმის სისტემის საფუძველზე, რომელიც განხილულია ელ. მეტრეველის ნაშრომში „ძლისპირნი და ღმრთისმშობლისადმი“ [11, 10].

ხელნაწერს აქვს მხედრულად მინაწერებიც. ერთ-ერთი მათგანი მოთავსებულია თავფურცელზე: „სძლისპირს განტული არს ეს წერილი“. ამ მინაწერში მესამე სიტყვის გარკვევა ჰქირს, მაგრამ ერთი კი აშკარაა, რომ აქ ლაპარაკია ძლისპირზე. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ კრებული დაწერილია XVII—XVIII საუკუნეებში შექმნილი საგალობო სისტემის საფუძველზე. ამას ადასტურებს აკად. კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტში Q 298 ნომრით დაცული ხელნაწერი, რომელიც დასათაურებულია ასე: „ნუსხა ჭრელისა, სრული და მრთელი, თავი უცხო სამ კილო განუხრწნელადზე“ [12]. ამ ნუსხას ივ. ჯავახიშვილი ერთგვარ მუსიკალურ სახელმძღვანელოდ თვლის. გელათურ და თბილისურ კრებულთა შორის შეინიშნება საერთო და განმასხვავებელი წაკითხვები. ძირითადად საერთოა მათი შინაარსი: ორივე შეიცავს მარიამ ღვთისმშობლისა და იესო ქრისტეს განდიდებას. გელათის ხელნაწერში ვხვდებით ადგილებს, რომელნიც „ნუსხა ჭრელის“ ტექსტს მიჰყვება, მაგრამ ამ მსგავსების მიუხედავად მათში შესული გალობანი ერთსა და იმავე კილოზე არ იმღერებიან, რასაც თვითონ კილოს მინიშნებანი გვიდასტურებენ.

მსგავსებას ვნახულობთ ასევე კრებულთა შედგენილობაში. ივ. ჯავახიშვილი წერს: „ვინც ამ ჭრელების გვარობის სრულ ნუსხა-განმარტებას გულდასმით შეისწავლის, შეამჩნევს, რომ ყოველი საგალობელი ჩვეულე ბრივე ორ-სამ მთავარ ნაწილად ყოფილა გაყოფილი და თითოეულ მათგანს ჰქონია ან თავი ან ბოლო, ანდა თავი, შუა და ბოლო“. შემდეგ დასძინს: „რაზეა დამყარებული ასეთი დანაწილება, არა ჩანს და ჯერ კიდევ გამოსარკვევია. მაგრამ მაშინ რომ ეს ყველას სცოდნია, ეს ჭრელთა სრული განმარტების ყოველი ცნობითაც მტკიცდება“ [6, 250].

დანაწილების ანალოგიურ მაგალითებს ვხვდებით ქუთაისურ ხელნაწერშიც. მაგ.: „თავი ჭრელ სადაგად, ბოლო დიდება მალაღზე გათავდება“ (50 v). ანდა „თავი სხუა, ბოლო უღირზე გათავდება ჭრელისა დაბანებით“ (74 v).

თავი ამ შემთხვევაში დასაწყისი კი არაა, არამედ, როგორც ივ. ჯავახიშვილი — „ნუსხა ჭრელის“ ანალოგიური მაგალითის განმარტებისას წერს, მუსიკალური ტერმინიც ყოფილა და მას სრულებით გარკვეული ჰანგისა თუ სიმღერის თემის მნიშვნელობა ჰქონია [6, 251]. რაც შეეხება კილოს ბოლო ნაწილს, იგი დაბანებით თავდება. ეს გუ-

ლისხმობს ამ თავის (ე. ი. გარკვეული მელოდიის) დაბალ რეგისტრში ჩასვლას, დაბანებას. ივ. ჭავჭავაძის მიერ დაბანებას ხმის გარკვეულ დონემდე დაწვევის გამომხატველად თვლის [6, 256].

ორივე ხელნაწერში ვხვდებით ისეთ კილოებსაც, რომლებზედაც მითითებულია, რომ ისინი ორ-ორჯერ უნდა იმღერებოდეს. მაგალითად:

„თავი ჩაბანება, მეორეჯე კიდევ დაუბრუნდო.“

ასამაღლ ბელი დასდებლის კილოზე გაათავე“ (74 ც),

ე. ი. ჩაბანება ორჯერ მეორდება.

ანალოგიური მაგალითი მოყვანილი აქვს ასევე ივ. ჭავჭავაძის: „ზოგს საგალობელში ჰანგის ერთ-ერთი ნაწილთაგანს, ჩვეულებრივ თავის გამეორება სცოდნიათ, ამას ორჯერ თქმა, ანდა ორჯერ მობრუნება ჰქმნევიან. მაგ.: „უპატოსნესა ხერუემთასა“-ზე განმარტებულია, რომ მისი „თავი ორჯერ ითქმის“, „უზეშთაესსა სერაბინათასა“-საც „ორჯერ უნდა“ თქმაო“.

ამ ორი კრებულის შედარებისას გამოვლინდა არა მარტო შინაარსობრივი და ტექსტობრივი მსგავსება, არამედ მსგავსება საგალობლების შედგენილობაშიც.

უფრო საინტერესოდ მიგვაჩნია კრებულებს შორის სხვაობის დადგენა და იმ განმასხვავებელი თვისებების წარმოჩენა, რომლებიც გამოავლენენ არა მარტო გელათის ხელნაწერის, არამედ, შესაძლებელია XVII—XVIII საუკუნეების ჰიმნოგრაფიული ლიტერატურის დამახასიათებელ თვისებებსაც.

XVII—XVIII საუკუნეებში საგალობელთა კლასიკური სისტემის წერა და კითხვა დაავეწყდათ და, როგორც აღენიშნეთ, სანაცვლო სისტემა შექმნეს კრელების სახით, რაც შემდეგში მდგომარეობდა: „იმის მაგიერ, რომ ჰანგი ნიშნებით აღენიშნათ, როგორც მიქელ მოდრეკილს აქვს თავის კრებულში, იქ (ე. ი. კრელების ნუსხაში, მ. ც.) აღწერილია, თუ საგალობლის რომელი ნაწილი რას მიაგავს ანდა რას წარმოადგენს“ [6, 249]. სწორედ ამ გვიანდელ სისტემას ეყრდნობა ვანხილული ორივე ხელნაწერი, მაგრამ განსხვავებით თბილისური „ნუსხა კრელისაგან“ გელათის ხელნაწერი შეიცავს ხმების აღნიშვნებს, კლასიკურ ხანაში გამოყენებული რვა ხმის სისტემისას. ამინ შესახებ ელ. მეტრეველი მიუთითებს, რომ „ქართულ ძილისპირში, ისევე როგორც ბერძნულ ირმოლოგონში, ძლისპირები განწყობილია ხმებსა და გალობებზე“ [11, 10]. გარდა ამ განმასხვავებელი ნიშნისა ხმების მითითების მხრივ, გელათის ხელნაწერში ვხვდებით ხმების თავისებურ განლაგებას ქართული კანონიკური გალობისაგან განსხვავებით: პირველი—ხმები განწყობილია არა ტროპარებად (რვა ხმის სისტემით), არამედ თავისუფალი განლაგებით. მეორე — ოთხ ძირითად და ოთხ პლაგალურ ხმას მოსდევს

ოთხ-ოთხი ძირითადი ხმა და არა ისე, როგორც ჩვეულებრივ ძირითადის შემდეგ — პლაგალური.

გარდა ამისა, გელათის ხელნაწერი შეიცავს ე. წ. ხაზოვან აღნიშვნებს, რომლებიც მუსიკალურ ნიშნებად უნდა ვცნოთ. ამაში ვრწმუნდებით მიქელ მოდრეკილის „საწელიწდო იადგარის“ [12, 152], სულხან-საბა ორბელიანის „სიტყვის კონას“ [13, 12, 13] და ნ. დ. უსპენსკის „ძველ რუსულ სასიმღერო ხელოვნებაში“ [14, 39] დაცულ მუსიკალური ნიშნების ურთიერთშედარებითი ანალიზის დროს.

გელათის ხელნაწერში ვხვდებით აგრეთვე სინგურით ნაწერ ისეთ ტერმინებს, რომელთაც „ნუსხა ჭრელისა“ არ იცნობს. ესენია „გნატრისზე“ და „მირთგამოზე“. ასე, მაგალითად:

„ესე სრული გნატრისზე ითქმის ბოლომდის“ (1v)

ან:

„ესე მიროთგამოზე ითქმის ბოლომდი“ (2v).

ამ ორი ტერმინის მნიშვნელობა ჯერ კიდევ დაუდგენელია, შეიძლება ისინი ჩვენთვის უცნობი კილოს აღმნიშვნელ ტერმინებად მივიჩნიოთ.

ამგვარად, ქუთაისის ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ მუზეუმში № 467 ნომრით დაცული ხელნაწერის განხილვამ გამოავლინა XVII—XVIII საუკუნეების ჰიმნოგრაფიული ლიტერატურის კიდევ ერთი საინტერესო ძეგლი, რომელიც შეიძლება მივიჩნიოთ მუსიკალურ სახელმძღვანელოდ ისევე, როგორც Q 298 „ნუსხა ჭრელისა“, რომელსაც ივ. ჯავახიშვილი ასევე მუსიკალურ სახელმძღვანელოდ თვლის.

გელათის ხელნაწერში (Q 298-ისაგან განსხვავებით) გამოყენებულია ქართულ ჰიმნოგრაფიაში არსებული ორივე სისტემა: ხმების აღნიშვნა — რვა ხმის სისტემისა და კილოს მითითებანი — XVII—XVIII საუკუნეებში შექმნილ ჭრელების სისტემისა. მეორე მნიშვნელოვანი ღირსება გელათის ხელნაწერისა ის გახლავთ, რომ იგი შემკულია მუსიკალური ნიშნებით, რომლებიც საგანგებო მეცნიერულ შესწავლას მოითხოვენ.

### ბამოყენებული ლიტერატურა

1. ე. ლ. მებრეველი, ქართული აგიოგრაფიის კრებული და მისი შემდგენელი, ა. ს. პუშკინის სახელობის პედაგოგიური ინსტიტუტის შრომები, თბ., VIII, 1950.

2. მ. ქავთარია, ძველი ქართული პოეზიის ისტორიიდან, XVII—XVIII სს. თბ., 1977.

3. ლ. ასათიანი, ძველი საქართველოს პოეტი ქალები, თბ., 1936.

4. ს. ყ ა უ ხ ჩ ი შ ვ ი ლ ი, ბიზანტიური ლიტერატურის ისტორია, თბ., 1973.
5. კ. კ ე კ ე ლ ი ძ ე, ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, XIII, 1974.
6. ივ. ჯ ა ვ ა ხ ი შ ვ ი ლ ი, ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები, თბ., 1938.
7. იო ა ნ ე ბ ა ტ ო ნ ი შ ვ ი ლ ი, კალმასობა, II, თბ., 1948 (რედ. კ. კეკელიძე, აღ. ბარამიძე).
8. პ ო ლ. კ ა რ ბ ე ლ ა შ ვ ი ლ ი, ქართული საერო და სასულიერო კილოები, ისტორიული მიმოხილვა, თბ., 1898.
9. ი ა კ ა რ გ ა რ ე თ ე ლ ი, მოკლე პოპულარული სამუსიკო ენციკლოპედია, თბ., 1933.
10. ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმის ხელნაწერთა აღწერილობა, I, თბ., 1953.
11. ე ლ. მ ე ტ რ ე ვ ე ლ ი, ძლისპირნი და ღმრთისმშობლისანი, თბ., 1971.
12. ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა ახალი (Q) კოლექციისა, I, თბ., 1957.
13. ს უ ლ ხ ა ნ - ს ა ბ ა ო რ ბ ე ლ ი ა ნ ი, სიტყვის კონა, თბ., 1949.
14. К. У с п е н с к и й, Древнее русское певческое искусство, М., 1971.

## იოანე-ზოსიმეს მწიგნობრული მოღვაწეობის რამდენიმე საკითხისათვის

ძველი ქართული მწერლობა და კულტურა ვითარდებოდა როგორც საქართველოს შიგნით, ისე მის ფარგლებს გარეთ არსებულ განათლების ცენტრებსა და ლიტერატურულ სკოლებთან მჭიდრო კავშირში. ამ სკოლებს შორის ერთ-ერთი საპატიო ადგილი უჭირავს სინას მთის სამწერლო ცენტრს, რომელიც გამოირჩევა თავისი მდიდარი ლიტერატურული მემკვიდრეობითა და საინტერესო ისტორიით. მან შემოგვინახა მაღალხარისხოვანი ლიტერატურულ-ჰიმნოგრაფიული და ჰომილეტიკურ-აგიოგრაფიული თარგმანები, განავითარა პალესტინის ქართული სამწიგნობრო სკოლების ტრადიციები და ორიგინალური სამწერლო შემოქმედება აიყვანა იმ დონეზე, რომ ჩვენში გადმოინერგა აღმოსავლურ-ქრისტიანული კულტურის მიღწევები და შეიქმნა საყურადღებო ნაწარმოებები.

ამ კულტურულ საქმიანობას ყოველმხრივად შეუწყეს ხელი იოანე-ზოსიმემ, კვირიკე მიძნაძორელმა, მიქაელ კათამონელმა, ეზრა ქობულენისძემ და სხვა ქართველმა მოღვაწეებმა. მათ შორის იოანე-ზოსიმე ერთ-ერთი ღვაწლმოსილი მწიგნობარია, რომელსაც კ. კეკელიძე უწოდებს ქართველთა საზღვარგარეთული კოლონიის მეთაურს [1, 164].

იოანე-ზოსიმემ თავისი დაუცხრომელი მოღვაწეობით ბევრი რამ შესძინა საზღვარგარეთულ ქართულ სავანეებს, იყო მეცნიერი-კომენტატორი, ჰიმნოგრაფი, ლიტურგისტი, ტექსტების გადამწერი, ხელნაწერთა შემმოსველ-შემკაზმავი, მომგებელი და ჩინებული მწერალი. მაგრამ ამ თვალსაჩინო პიროვნების ცხოვრება და მოღვაწეობა, მიუხედავად არაერთი გამოკვლევისა, ჯერ კიდევ შეუსწავლელი რჩება: არ არსებობს მის შესახებ მონოგრაფიული ნაშრომი, სრულყოფილად არ არის შესწავლილი მისი მწიგნობრული საქმიანობის ცალკეული მხარეები და სამეცნიერო ლიტერატურაშიც ამ მოღვაწის შესახებ ზოგი რამ არასწორადაა გაშუქებული.



ცნობები იოანე-ზოსიმეს ცხოვრების შესახებ ჩვენამდე მოღწეულია ძალზე მწირად.

კ. კეკელიძე ფიქრობს, რომ იოანე-ზოსიმე დაბადებულა X საუკუნის დამდეგს, მოღვაწეობის პირველი პერიოდი (956 წლამდე) გაუტარებია საბაწმიდაში, ხოლო X საუკუნის 60-იან წლებში სინაზე გახიზნულ თანამოძმეებთან ერთად გადასულა წმ. ეკატერინეს მონასტერში, სადაც დიდხანს უმოღვაწია და იქვე გარდაცვლილა კიდევ. მწერლობაში იხსენიება ორი სახელით: ზოსიმე (საერისკაცო) და იოანე (საბერძნულად), მღვდელობის ხარისხი არ ჰქონია და, თანამდებობისაგან თავისუფალს, მთელი სიცოცხლე მწიგნობრობაში გაუტარებია; კარგად სცოდნია ძველი ქართული მწერლობა და ბერძნული ენა. ერთგან თავისი სახელი („ივანე“) კრიპტოგრაფიულადაც (რხფჟ) აღუბეჭდავს [1, 165].

ბ. ინგოროყვამ აღნიშნა, რომ იოანეს საბაწმიდაში უმოღვაწია X საუკუნის 30—60-იან წლებში, სინას მთაზე გადასულა 70-იანი წლების ახლოს და იქ გაუგრძელებია ლიტერატურული მუშაობა [2, 362].

საბაწმიდის ლავრაში იოანე-ზოსიმეს მოღვაწეობის ხსენებული პერიოდი მეცნიერთა მიერ განსაზღვრულია ძირითადად № 34 სინურ ხელნაწერ კრებულში მოცემული თარიღების საფუძველზე.

ხელნაწერი თარიღდება სხვადასხვა (932, 940, 949 და 965) წლებით. კ. კეკელიძემ მიუთითა სხვა თარიღზეც (956 წ.) და გამოიყენა იგი იოანე-ზოსიმეს მოღვაწეობის საბაწმიდური პერიოდის განსაზღვრაში [1, 165]. მაგრამ 956 წელი არ არის ხელნაწერისდროინდელი, არამედ მასში შეტანილია მოგვიანებით.

სინ. № 34-ის თარიღებიდან ბ. ინგოროყვამ ყურადღება მიაქცია ორ მათგანს: 932 (ქორონიკონი რნბ) და 940 (ქორონიკონი რდ) წლებს. „ამის მიხედვით ხელნაწერი X საუკუნის 30-იან წლებშია გადაწერილი, 932—940 წლებს შორის“ — ასკენის მკვლევარი [2, 533]. სამაგიეროდ, მეცნიერი არაფერს ამბობს ხელნაწერის სხვა თარიღზე, კერძოდ, 956 წელზე, ანუ ქართული დასაბამითგანით — ხფჱ-ზე, რომელიც ივ. ჯავახიშვილის აღწერილობითაც ცნობილი იყო [3, 58].

ამისგან განსხვავებით, კ. კეკელიძემ არაფერი თქვა პირველ თარიღზე (932 წ.) და ყურადღება გაამახვილა მხოლოდ ხფჱ-ისა და ქორონიკონ რდ-ზე. მეცნიერმა ეს უკანასკნელი თარიღი ბერძნულ ქორონიკონად მიიჩნია და შესატყვისად მოუძებნა 956 წელი, მაშინ როცა ქორონიკონი რდ, როგორც ვნახეთ, ბ. ინგოროყვამ 940 წლად აღიარა. მართლაც, რა უნდა იყოს 940 წლის აღმნიშვნელი ქართული და არა ბერძნული ქორონიკონი. ხელნაწერშიც არაფერია ნათქვამი, რომ ის ბერძნული თა-

ჩილი იყოს. თუ მაინცდამაინც რა-ს ბერძნულ ქორონიკონად დავსახავთ, მისი მნიშვნელობის ამოცნობა ამგვარად უნდა მოვახდინოთ:

რა-ს (ანუ 160-ს) მიეუმატებთ 780-ს დავუმატებთ კიდევ 112-ს, რომლითაც ქართული ქორონიკონი ბერძნულისაგან სხვაობს, და მიღებულ ჯამს გამოვაკლებთ 5406-ს, მაგრამ ჯამი აქ უდრის (160+780+112) 1052-ს, რაც ნაკლებია საკლებ რიცხვზე (5604). მაშასადამე, ვისაც სურს რა-ში ბერძნული ქორონიკონი დაინახოს, მხოლოდ ამ გზით უნდა მოახდინოს მისი გაშიფრვა. კ. კეკელიძემ კი გამოიყენა სხვა გზა (5508+780+160—5492), რომლის მიხედვითაც მიიღება 956 წელი, მაგრამ ამგვარად დადგენა აღნიშნული თარიღისა არ არის გამართლებული. რა მხოლოდ ქართული ქორონიკონითაა მოცემული და ის სწორად განსაზღვრა (940 წ.) პ. ინგოროყვამ.

კონტექსტში ქორონიკონს (რა) უშუალოდ მოსდევს დასაბამითგანი ხფა (956 წ.). რადგან რა უდრის 940 წელს, მასვე უნდა უდრიდეს დასაბამითგანის მოცემული თარიღიც. ვფიქრობთ, თავდაპირველად ხელნაწერში ხფა-ის, ანუ 956 წლის ნაცვლად იყო ხფმდ, რომელიც უდრის (6544—5604) 940 წელს, ე. ი. იმასვე, რასაც უდრის ქორონიკონიც (რა). ამ მოსაზრებას ადასტურებს ივ. ჯავახიშვილის შენიშვნა იმის შესახებ, რომ დასაბამითგანი ხფა ჩაწერილი არის ანდერძში ამოფხეკილ ადგილას: „Последняя (იგულისხმება თარიღი ხფა—ზ. კ.) поставлена на смытом месте“ [3,58].

ამრიგად, ფაქტიურად მივიღეთ, რომ ხელნაწერში გამოყენებულია ქართული დათარიღება: ქორონიკონი (რა—940 წ.) და დასაბამითგანი (ხფმდ—940 წ.), ხოლო 956 წლის აღნიშვნელი ხფა შემდეგაა ჩაწერილი (ალბათ, 956 წელსვე) ამოფხეკილი დასაბამითგანის ალაგას.

სინ. № 34-ის გავრძელებას წარმოადგენს ლენინგრადის საჯარო ბიბლიოთეკის ტიშენდორფისეულ კოლექციაში დაცული პალიმფსესტური ფურცლები [4, 88-122]. მათში მითითებული ერთ-ერთი თარიღი (965 წ.) აღნიშნავს ხელნაწერის გადაწერის ბოლო პერიოდს. ასე რომ, სინ. № 34, რომელიც გადაწერილია 932—965 წლებში, ადასტურებს იოანე-ზოსიმეს ამ პერიოდში მოღვაწეობას საბაწმიდაში [5, 36; 63];

X ს. 70-იანი წლებიდან ზოსიმეს ვხედავთ უკვე სინას მთაზე. ისმება კითხვა: აქ რომელ წლამდე იხსენიება ანდერძებით? კ. კეკელიძე სინ. № 20 ხელნაწერის გადაწერის თარიღზე (987 წ.) დაყრდნობით ასაბუთებდა, რომ იოანე უნდა გარდაცვლილიყო 987 წლის ახლო ხანებში, რადგან ამ წლიდან მისი ხსენება აღარსად გვხვდება [1, 165]. მაგრამ მას შემდეგ, რაც გაირკვა, რომ № 20 გადანუსხულია არა ზოსიმეს, არამედ სხვა იოანე მწიგნობრის მიერ [6, 45-51], 987 წელი

აღარ გამოდგება ზოსიმეს გარდაცვალების თარიღად. ასეთად შეგვიძლია დაეასახელოთ 985 წელი, როცა მან გადაწერა სინ. № 92 (აღ. ცაჯარელით). ხელნაწერი, რის შემდეგ მისი ხსენება, მართლაც, აღარსად გვხვდება.

როგორც აღნიშნეთ, კ. კეკელიძემ იოანე-ზოსიმეს ბიოგრაფიის განხილვისას მიუთითა, რომ ხელნაწერ სინ. № 26-ში (ფ. 185) ზოსიმეს თაყვისი სახელი კრიპტოგრაფიულად (რხფჟ) მოუხსენებია.

ც. ჭანკიევმა დაადგინა, რომ ხელნაწერის ის ნაწილი (148v—185r), რომელშიც დაცულია კრიპტოგრამა, არ ეკუთვნის იოანე-ზოსიმეს, იგი გადაწერილია სხვა იოანეს მიერ [6, 45—51]. ამის საფუძველზე ლ. ათანელიშვილმა აღნიშნა: ვინაიდან ხელნაწერის აღნიშნული მონაკვეთი არ ეკუთვნის იოანე-ზოსიმეს კალამს, ამიტომ კრიპტოგრამაც გამოხატავს არა მის სახელს, არამედ სხვა იოანესასო [7, 62—63].

მკვლევრის ეს მოსაზრება ექვს იწვევს: ფოტოზე დაკვირვებით ჩანს, რომ რხფჟ ზოსიმეს ხელით, არაკალიგრაფიული ასომთავრულით არის ჩაწერილი. ტექსტი ნაწერია ნუსხურით, რის გამოც კრიპტოგრამის ასომთავრულ ხელწერასთან შედარებას მოკლებული ვართ. ლ. ათანელიშვილმა კი მიუთითა, ტექსტი და კრიპტოგრამა მსგავსი ხელითაა ნაწერიო (იქვე, გვ. 63). ცხადია, ასეთი შედარება (ასომთავრულისა ნუსხურთან) სწორი არ არის. ესეც რომ არ იყოს, ტექსტის გადაწერად სხვა იოანეს აღიარების აგრუმენტი არ არის მაინცდამაინც საარწმუნო საბუთი იმისა, რომ მასში არ იგულისხმება ზოსიმე. ჩვენ ბევრი ხელნაწერი ვიცით, რომლებშიც ტექსტები სხვების ხელითაა ნაწერი, მაგრამ აშიებზე და ბოლოში იოანე-ზოსიმეს ხელით მინაწერები და შენიშვნებია გაკეთებული. რადგან ტექსტები სხვათა ხელითაა გადაწერილი, განა შეიძლება ჩავთვალოთ, რომ მინაწერები იოანე-ზოსიმეს არ ეკუთვნის?

ამრიგად, ვფიქრობთ, ძალაში უნდა დარჩეს კ. კეკელიძის მოსაზრება, რომ კრიპტოგრამა რხფჟ ჩაწერილია იოანე-ზოსიმეს მიერ და აღნიშნავს მის სახელს.

\* \* \*

საერთოდ, სინურ ხელნაწერებში და, კერძოდ, იოანე-ზოსიმეს ნაწერებში ხშირად იხმარება ტერმინები „ჩხრეკა“ და „მჩხრეკალი“.

ამ საიდუმლოებით მოცული ტერმინების მნიშვნელობა სხვადასხვანაირადაა გარკვეული სამეცნიერო ლიტერატურაში — ივ. ჭავჭავაძის მიერ [8, 50], კ. კეკელიძე [1, 166], ი. აბულაძე [9, 2] — უკანასკნელ ხანს ამ ტერმინთა ახლებური ახსნა სცადა მ. სურგულაძემ. მან განიხი-

ლა იოანე-ზოსიმეს მიერ გადაწერილი ხელნაწერები (№№ 38, 6, 34) და დასკვნა, რომ „ჩხრეკა“-ში სინური მასალებით უნდა გავიაზროთ არა ხელნაწერთა გადაწერა-დაწერა, ხოლო „მჩხრეკალ“-ში გადამწერი, არამედ ტექსტების ძიება, დედნების შერჩევა, შემატება-კლება და საერთოდ რედაქტორული მუშაობა. ასეთ პირად კი მხოლოდ „მჩხრეკალი“ წარმოგვიდგებაო [10, 80-94].

დასახელებული ტერმინების ამგვარი ახსნა თავისთავად საინტერესოა, მაგრამ სინური მასალებით ეს არ დასტურდება. მათში მინიშნებაც არ არის, რომ „ჩხრეკა“ და „მჩხრეკალი“ აღნიშნავდეს ტექსტების ძიებას, შერჩევას შემატება-გამოკლებას, სხვადასხვა დედნებით სარგებლობას, ხოლო „მჩხრეკელი“ — მას, ვინც ასეთ საქმეს ეწევა. პირიქით, იოანე-ზოსიმესა და სხვა მწიგნობართა მიერ ტერმინები განოყენებულია ყოველთვის დაწერის, გადაწერისა თუ გადამწერის სინონიმური მნიშვნელობით. იოანე-ზოსიმე რედაქციული ხასიათის მუშაობას, მართალია, მისდევდა, ახდენდა ტექსტების შერჩევას, შემატება-შემოკლებას, მაგრამ ცალკე ამ ტერმინებს („ჩხრეკა“ | „მჩხრეკელი“) დასახელებული მნიშვნელობით არ ხმარობდა, მათ გვერდით იხსენიებდა „წერა“ და „მწერალ“-საც, რაც მიუთითებდა იმაზე, რომ მწიგნობარი მათ შორის განსხვავებას ვერ ხედავდა. ასე რომ, სინური მასალების მიხედვით ტერმინების შინაარსის იმგვარად ახსნა, რომ მათში რედაქციული მუშაობა დაეინახოთ, არ არის გამართლებული. მას ესაჭიროება უფრო მყარი დასაბუთება. ი. აბულაძე წერდა: „უცხო და ქართულ ტერმინთა მსგავსი წარმოება უნებლიედ გვაგარაუდებინებს ისეთ შესაძლებლობას, რომ ეგებების მათ შორის ფუნქციონალური მსგავსებაც სუფევდეს და „მჩხრეკალი“ სამწიგნობრებში გაწვრთნილი ისეთი პირი იყოს, რომელიც თუ მწერალ-გამომთქმელი არა, მწერალ-გამმართველი მაინც იყოს თავისი ნაწერისა, ისე რომ იცავდეს ენის სისწორეს, შესაძლოა რომელიმე სკოლის ნორმების მიხედვით“ [9, 2]

ამ მოსაზრებაში ყურადღებას იქცევს სიტყვები — „შესაძლოა რომელიმე სკოლის ნორმების მიხედვით“, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ ტერმინთა წარმოშობა რომელიმე ლიტერატურული სკოლის ფარგლებშია საძიებელი. „ჩხრეკა“ | „მჩხრეკალი“ გვხვდება უმთავრესად სინაპალესტინის სამწერლო კერებში. მათი გამოყენების ერთ-ერთი ადრეული ფაქტი (შესაძლებელია პირველი) გვხვდება საბაწმიდაში გადაწერილ 864 წლის მრავალთავში („ამონა მჩხრეკალი“). დასაშვებია, ტერმინები ამ სავანეშიც გაჩნდა, ხოლო შემდეგ აისახა სხვა სამწერლო კერების მემკვიდრეობაშიც. ეს მით უფრო სავარაუდოა, რომ, როგორც ეიცით, საბაწმიდაში შემუშავდა სხვა ტერმინები („კანონი საბაწმიდისა“ და სხვა).

იოანე-ზოსიმეს სახელთან არის დაკავშირებული ერთი ქრონოლო-  
გიურ-პასქალისტური ხასიათის შრომა, რომელიც დაცულია ორ  
ხელნაწერში: №№ 34-სა და 38-ში. მისი სათაურია: „ცნობისათვის და  
უწყებისა კეშმარიტად, რომელი მოგუეთხრა ჩვენ მოძღუართა მიერ  
განსაზღვრებული გამოძიებისათეს ჟამთა და წელთა...“.

№ 38-ში ამ შრომის გარდა ჩართულია მოკლე ბიბლიოგრაფიულ-  
ისტორიული ცნობები, რომლებიც საინტერესოა ქრონიკის თვალსაზ-  
რისით. პირველ ნაწილში გადმოცემულია ბიბლიურ მეფეთა ზეობის  
თარიღები და თაობებს შორის პერიოდული ხანგრძლივობა ადამიდან  
ქრისტემდე. უფრო საინტერესოა მისი მეორე ნაწილი, რომელშიც მო-  
ცემულია ექვსი ისტორიული თარიღი:

1. ქრისტედან კონსტანტინე დიდამდე (324—337) მეფობდა საბერ-  
ძნეთში ლე (ე. ი. 35) მეფე;

2. ცხოველმყოფელი ჭვრის ძიება მოხდა 306 (ტე) წელს ქრისტე-  
სით;

3. კონსტანტინედან ჰერაკლემდე მეფობდა კმ, ანუ 28 მეფე და  
გავიდა სპე (285) წელი;

4. სარკინოზთა ბატონობის პერიოდი — ჰერაკლედან ხალიფა ჯა-  
ფარ მუთთავაქილამდე მოიცავდა 240 (სმ) წელს;

5. ამ პერიოდში მეფობდა არაბთა კმ (28) ხალიფა;

6. სარკინოზთა ბატონობის დროიდან ვიდრე „აქამომდე“, ე. ი.  
ხელნაწერის გადაწერამდე, გავიდა ტიმ, ანუ 318 წელი.

იბადება კითხვა: რა წყაროები გამოიყენა იოანე-ზოსიმემ ამ ქრო-  
ნიკის შედგენისას?

იჩვენება, რომ მას წყაროებად გამოუყენებია იპოლიტე რომაელის  
„ქრონიკონი“ [11, 201] და ალექსანდრე კვიპრელის „საკითხავი პოე-  
ნისათვის პატრიოსისა და ცხოველმყოფელისა ჭუარისა“ [12, 34-84].  
მართლაც, ამ ქრონიკების მიხედვით ქრისტეს მოსვლიდან კონსტანტი-  
ნემდე მეფობდა 35 მეფე; „ავუსტოს კეისრისადთან (I ს.) ვიდრე  
კონსტანტინემდე ლე (35) მეფენი იცვალნეს ბერძენთა ზედა“, — ნათქ-  
ვამია იპოლიტე რომაელის ქრონიკაში [11, 201].

ხელნაწერის ცნობით, ცხოველმყოფელი ჭვრის პოენა მომხდარა  
306 (ტე) წელს, მაგრამ აქ აშკარად შეცდომაა. დასახელებული წყარო-  
ებით, ელენე დედოფალი ჭვრის საძიებლად გაემგზავრა არა 306 წელს,  
არამედ 326 წელს\* [12, 67]. ჩანს, თარიღში (ტე) გადამწერს გამო-  
-

\* ქართულ ტექსტში ბერძნულთან შედარებით ერთი წიგნით ნაჩვენებია. ასე  
რომ, ელენე დედოფალი იერუსალიმში გაემგზავრა 325 წელს.

ჩენია ასო კ. მაშასადამე, უნდა იყოს არა ტე, არამედ ტკე, რაც, მარ-  
თლაც, გვაძლევს 326 წელს. ამ წელს კი, როგორც გვიჩვენებს იპოლი-  
ტე რომაელის ქრონიკა („ყოვლად შეკრებებიან წელნი ქრისტმს მოს-  
ლვითგან ჭუართა პოვნადმდე ტკე“-326 წ.) [11, 201] ადგილი ჰქონდა  
ჯვრის მოძიებას.

კონსტანტინეს მეფობიდან ჰერაკლე კეისარამდე გასული სპე (285)  
უდრის (338+285) 623 წელს. მის შემდეგ დამდგარა არაბთა პერიოდი,  
რომელიც გრძელდებოდა ხალიფა მუთთავაქილამდე (847—861 წწ.)  
240, ხოლო ხელნაწერის გადაწერამდე 318 წელი, რაც უდრის (623+  
318) 931 წელს. მაგრამ საეპეკოა ქრონიკის შედგენა 48 წლით უსწრებ-  
დეს წინ ხელნაწერის (№ 38) ძირითადი ნაწილის გადაწერის თარიღს  
—979 წელს. ამ შემთხვევაში ეჭვს იწვევს ავტორის მიერ ნაჩვენები  
ჰერაკლე კეისრის გამეფების თარიღი — 623 წელი. სინამდვილეში ის  
გამეფდა, როგორც ვიცით, 610 წელს, იმეფა ლა (ე. ი. 31) წელი (შატ-  
ბერ. კრ., გვ. 202) და გარდაიცვალა 641 წელს. მაგრამ იოანე-ზოსიმეს,  
ჩანს, მისი მეფობა ასე წარმოუდგენია: კონსტანტინედან ჰერაკლემდე  
გავიდა 285 წელი, ე. ი. ჰერაკლე გამეფდა 623 წელს, იმეფა 31 წელი  
და გარდაიცვალა (623+31) 654 წელს. ხოლო ამ წლიდან შრომის შედ-  
გენამდე გავიდა 318 წელი, რაც გვაძლევს (654+318) 972 წელს. ე. ი  
მისი გამოთვლით, ხელნაწერის ან ნაწილის შედგენა მას დაუწყია 972  
წელს და მთლიანად დაუმთავრებია 979-ს.

ჰერაკლე კეისრის გამეფების თარიღი იოანე-ზოსიმეს აუღია იმა-  
ვე იპოლიტე რომაელის ქრონიკიდან, რომელშიც კონსტანტინეს გარ-  
დაცვალებიდან (337 წ.) ჰერაკლეს გამეფებამდე მათ შორის სხვა მეფე-  
თა ზეობის წელთა ჯამი გვაძლევს 287 წელს (გვ. 201-202). ავტორის  
მიერ ნაჩვენები 285 წელი ამ პერიოდს უნდა გულისხმობდეს (მხოლოდ  
ორი წლით სხვაობაა მათ შორის).

რაც შეეხება ხალიფების პერიოდის განსაზღვრას, იოანეს ამ შე-  
მთხვევაში უნდა ესარგებლა IX—X საუკუნეების არაბ ისტორიკოსთა  
შრომებით.

ამრიგად, განხილული ქრონიკული ნაწილი უნდა გვაძლევდეს ხელ-  
ნაწერის (№ 38) შედგენის თუ გადაწერის კიდევ ერთ თარიღს — 972  
წელს. შესაძლებელია, იოანეს ეს ნაწილი დაწერილი ჰქონდა აღნიშ-  
ნულ წელს (972 წ.) და შემდეგ (979 წ.) შეიტანა ხელნაწერში.

ამ მაგალითითაც ჩანს, რომ იოანე-ზოსიმე დაკვირვებული და გა-  
ნათლებული მწიგნობარი იყო, კარგად იცნობდა ბერძნულ ისტორიო-  
გრაფიულ მწერლობას და იყენებდა მას თავის მოლვაწეობაში. იოანეს  
დაუწერია ბერძენ ისტორიკოს-ქრონოგრაფთა არაერთი ნაშრომი, მა-

გალითად, ალექსანდრე კვიპრელის „საკითხავი პოვნისათვის პატიოსნისა და ცხოველს-მყოფელისა ჭუარისა“, რომელიც დაცულია სინ. № 93 ხელნაწერში. ეს უკანასკნელი 1883—1902 წლებში გამოიტანეს სინას მთიდან და ხანგრძლივი ადგილგადანაცვლების შემდეგ აღმოჩნდა ამერიკაში, პრინსტონის უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკაში, სადაც ამჟამად ინახება.

ყოველივე თქმულის შემდეგ შეიძლება დავასკვნათ, რომ იოანე-ზოსიმე არის მრავალმხრივი მწიგნობარი, რომლის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის ბევრი მხარე ისევ შეუსწავლელია. ამ ხარვეზის შევსება კი ბევრს ახალს შესძენს ქართული ლიტერატურის ისტორიას.

### ბამოყენებული ლიტერატურა

1. კ. კ ე კ ე ლ ი ძ ე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, I, 1960.
2. პ. ი ნ გ ო რ ო ყ ვ ა, თხზულებათა კრებული, III, თბ., 1965.
3. ივ. ჭ ა ე ა ხ ი შ ვ ი ლ ი, სინის მთის ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, თბ., 1947. ეს თარიღი აღწერილობაში ასეა მითითებული: „ერთ რიცხულად ყლნი წელნი ვე დენდელად (I) დღემდე ხვა (956 წ.)“.
4. ლ. ხ ე ე ს უ რ ი ა ნ ი, სინ 34-ის შედგენილობის საკითხისათვის „მრავალთავე“, VI, 1978, შდრ. ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, სინური კოლექცია, ნაკვ. I, თბ., 1979, გვ. 131—143.
5. შდრ. ლ. მ ე ნ ა ბ დ ე, ძველი ქართული მწერლობის კერები, II, თბ., 1980.
6. ც. ქ ა ნ კ ი ე ვ ი, პალესტინელ გადამწერ „იოანეთა“ შესახებ, „მრავალთავე“, III, თბ., 1973.
7. ლ. ა თ ა ნ ე ლ ი შ ვ ი ლ ი, ქართულ ხელნაწერთა რამდენიმე კრიბტოგრაფის შესახებ, „მრავალთავე“, III, თბ., 1973.
8. ივ. ჭ ა ე ა ხ ი შ ვ ი ლ ი, ქართული დამწერლობათმცოდნეობა ანუ პალეოგრაფია, თბ., 1949.
9. ი. ა ბ უ ლ ა ძ ე, ქართულ-სომხური ფილოლოგიური შტუდიები, თსუ შრომები, VI, თბ., 1937, შდრ. მისივე, შრომები, I, თბ., 1975, გვ. 26.
10. მ. ს უ რ გ უ ლ ა ძ ე, ძველი ქართული პალეოგრაფიული ტერმინები, თბ., 1978.
11. შატბერდის კრებული X საუკუნისა, გამოსაცემად მოამზადეს ბ. გ ი გ ი ნ ე ი შ ვ ი ლ მ ა და ე. გ ი უ ნ ა შ ვ ი ლ მ ა, თბ., 1979.
12. ალექსანდრე კვიპრელის ქრონიკა, გამოსაცემად მოამზადა და შენიშვნები დაურთო თ. მ გ ა ლ ო ბ ლ ი შ ვ ი ლ მ ა, თბ., 1978.

წარსულის გაგების ზოგიერთი ასპექტისათვის

ი. ჭავჭავაძის ლირიკაში

თერგდალეულთა შემოქმედებაში ახალ შინაარსობლივსა და მხატვრულ დატვირთვას იძენს ისტორიული წარსულის თემა, რაც არსებითად განასხვავებს მას რომანტიკული პოეზიისაგან. თვით იმ ლექსებში, რომლებშიც შესამჩნევია რომანტიკული მემკვიდრეობის კვალი, ახლებურად ეღერს წარსული. ბევრი საერთოა ი. ჭავჭავაძის ლექსს „მტკვრის პირას“, ა. ჭავჭავაძის „გოგჩასა“ და ნ. ბარათაშვილის „ფიქრნი მტკვრის პირას“ შორის: ყველაფერი მტვრად იქცევა, ყოვლის მსახვრელ ჟამთაგან აღიგვება, ყოველივე წარიშლება. მაგრამ პრინციპული არსით, ილიას ლექსში უკვე საგრძნობია ის აქტიური სულისკვეთება, რომელიც წარსულს დღევანდელობის თვალსაზრისით აფასებს. მოძრაობის, გარდაქმნის მოტივი, მომდინარე „ყვარლის მთებუდან“, დამახასიათებელია ილიას 60-იანი წლების როგორც პოეზიის, ისე პროზისათვის. აქ უკვე რეალისტურ გააზრებას ანიჭებს რომანტიკოსთა შემოქმედებიდან ნაცნობ ფერებს. წარსულისადმი დამოკიდებულება განცდის ხასიათითაც და მოქმედების მიზნის გააზრებითაც ასევე აქტიური და აქტუალურია, როგორც „ელეგიაში“ და ამ ციკლის სხვა ლექსებში. ტკივილები, რომლებიც „მტკვრის პირას“ ფიქრებს აღძრავს და საერთო განწყობილებას განაპირობებს, ორგანულია ლირიკული გმირის ხასიათისათვის. ამის მიხედვით შეგვიძლია თვალი გავადევნოთ ლირიკული გმირის ხასიათის განვითარებას „ყვარლის მთებიდან“ მოკიდებულნი. წარსული ამ ლექსში ისე აქტიურად არის წარმოსახული, რომ მისი დაშორება აწყმოსა და მომავლისაგან შეუძლებელია:

კვლავ განიღვიძეს ჩვეულთა ფიქრთა  
და აღმეშალა დიდის ხნის წყლული.

„ქართლის დედაში“ პუბლიცისტური სიცხადით გამოკვეთილი იღვია წარსულის, აწყმოსა და მომავლის განუყოფლობისა, ილიას პატ-



რიოტული ლირიკის ისეთ თვისებადაა ქცეული, რომ როცა პოეტი განცალკევებულად ეხება წარსულს, აწმყოს ან მომავალს, დროთა მთლიანობა ორგანულად აღიქმება. ლექსში „მტკვრის პირას“ წარსულის გაელევებებია, მაგრამ ვგრძნობთ, რომ ეს აქტიური მოქმედებისათვის გაცოცხლებული, აწმყოსთან და მომავალთან, დღევანდელ და ხვალინდელ დღესთან შედუღებული განუყოფელი დროის განცდაა:

შევეწნეს, შევტირი მე ამა ზვირთთა,  
თითქო მათ შთანთქეს ჩვენი წარსული.

აქ გარდასულ დროთა რომანტიკული განცდის ნიშანიც არაა. ეს არის არა ზოგადად „აჰა, ქალაქთა ჩინებულთა ხვედრი უცილო“, არამედ დაკონკრეტებული „ჩვენი წარსული“, რომლის გახსენება მომავლისავე, ბრძოლისავე, სამშობლოს გამოხსნისავენ ლტოლვას გულისხმობს. ამგვარი გაგებით „მტკვრის პირას“ ისეთი პატრიოტული ქედრადობის ლექსთა გვერდით თავსდება, როგორცაა: „ელეგია“, „ქართვლის დედა“ და სხვ.

ილიას წარსული დიდება არ აკმაყოფილებს, მისი ტკივილი არ არის მხოლოდ „წარსულის დიდების“ დაკარგვით გამოწვეული ტკივილი, არ არსებობს იგი ახლის ძიებისაგან გამოცალკევებულად. პოეტის რთულ გრძნობებს ერთდროულად ასაზრდოებს „წარსული დიდების“ მოგონება, ეხლანდელი „ჩაგრულ-ყოფა“ და მომავალში „თვისთა დიდების ნაშთთა ზედა კვლავცა აღდგომა“. წარსულისადმი ეს რეალისტური მიდგომა მქლავნდება როგორც პოეზიაში, ისე პუბლიცისტიკაში.

„სუფირონისა და თადეოზის ბაასში“ ნათქვამია: „მამული, ჩვენი სამშობლო ქვეყანა შეიმარეს და ჩვენ სამკვიდროდ გადმოგვეცეს, ქრისტიანობა, ჩვენი რჯული, სარწმუნოება დაგვიცვეს, მაშინ, როდესაც ათასი ემტერებოდა რჯულსაც და მამულსაც“ [1].

ეს იდეა ი. ჭავჭავაძის მსოფლმხედველობის ქვაკუთხედად იქცა და კლასიკური გამოხატულება ჰპოვა როგორც ეპოსში („აჩრდილი“), ისე ლირიკაში. „ქართვლის დედაში“, რომელსაც წამძღვარებული აქვს ლაიბნიცის სტრიქონები: „აწმყო, შობილი წარსულისაგან, არის მშობელი მომავლისა“, კლასიკური სისადავითაა გამოხატული დროთა განუყოფლობის თვალსაზრისი. გარკვეული თვალსაზრისით, ეს ნაწარმოები საპროგრამოა. ავტორმა მკითხველს აგრძნობინა საქართველოს აწმყოთი უკმაყოფილება. შეიძლება ითქვას, აწმყოსთან შედარებით, ერთგვარ უპირატესობას ანიჭებს წარსულს. ამ უპირატესობას ის ხედავს წინაპართა მამულიშვილურ გრძნობებში, სამშობლოს ბედნიერებისათვის თავდადებაში.

მითხარ, სადღაა მამა-პაპური  
მხნეობა, ხმალი, მკლავი ქველური,  
სახელისათვის ამაყი თრთოლა,  
მამულის მტერთან მედგარი ბრძოლა.

გ. ასათიანის განსაზღვრით: „ქართველის დედა“, ისე როგორც „აჩრდილი“, დედააზრით მომავლისაკენ არის მიმართული [2, 243].

მკვეთრი კონტრასტია ამ მხრივ გრ. ორბელიანის ლექსს „თამარ მეფის სახე ბეთანიის ეკლესიაში“ და ი. ჭავჭავაძის „ქართველის დედას“ შორის. ერთი მხრივაა სასოწარკვეთა, უიმედობა, პასიურობა, მეორე მხრივ — მოწოდება, ნათელი იმედი, მოქმედება. გრ. ორბელიანი მომავალში სანუგეშოს ვერას ხედავს:

ვაჟ, თუ რაც წახდეს,  
ველარა აღსდგეს,  
ველარ აღყვავდეს ახლის შვენებით?  
და რაც დაეცა,  
ის წარიტაცა  
შავმან ყორანმა, ვით უმწე მსხვერპლი!

„ქართველის დედა“ ახალი თაობის სამოქმედო პროგრამაა:

მას ნულარ ვსტორით, რაც დამარხულა,  
რაც უწყალოს დროს ხელით დანთქმულა,  
მოვიკლათ წარსულ დროებზე დარდი,  
ჩვენ უნდა ვსდიოთ ახლა სხვა ვარსკვლავს,  
ჩვენ უნდა ჩვენი ვშვათ მყოობადი,  
ჩვენ უნდა მივსცეთ მომავალი ხალხს!..

ვალდარებთ რა მემკვიდრეობით კავშირს უშუალო წინამორბედთა და ი. ჭავჭავაძის პატრიოტულ ლირიკას შორის, არსებითი მნიშვნელობა უნდა მივანიჭოთ პრინციპულ იდეურსა და ლიტერატურულ სიანხლებს. „ქართველის დედა“ და პატრიოტული ციკლის სხვა ნაწარმოებები გამოირჩევა აქტიურობით, მოქმედებისაკენ მოწოდებით, ეპოქალური მნიშვნელობის იდეური კონცეფციით. ილიამ და მისმა თანამებრძოლებმა განუყოფელ მთლიანობაში წარმოადგინეს ეროვნული და სოციალური თავისუფლება. სამშობლოს ბედნიერება, ერის მომავალი მკიდროდ დაუკავშირეს ხალხის სოციალურ-პოლიტიკურ კეთილდღეობას, მომავალს, „სრულიად გარკვეული შინაარსის მქონეს, გარკვეული პროგრამით აგებულს“ [3, 19]. ეროვნული და სოციალური თავისუფლების განუყოფლობის მოტივი 60-იანი წლების სოციალური მოძრაობის ნაყოფია. ი. ჭავჭავაძის ლირიკაში იგი უშალო გა-

მომახილია თანამედროვე საზოგადოებრივი ცხოვრების სინამდვილისა და სოციალურ-პოლიტიკური მოძრაობისა.

ადრეულ ლექსებშივე ყურადღებას იპყრობს ისტორიული წარსულის ფუნქციური როლი, რომელიც შემდეგ ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის აქტიური ელემენტი ხდება. წარსული, არა როგორც მაგალითი და ნიმუში, არამედ როგორც აღორძინებისაკენ მოწოდება და პატრიოტული გრძნობის ქვაკუთხედი.

„მტკვრის პირას“ ეხმიანება „დაკარგული ედემი“, წარსულზე მწუხარებისა და ტკივილის იმპულსით. ბუნება დიადი მაგალითია თავისუფლებისა:

სადაც ბუნების თავისუფლება  
მანებას, როგორც უხმო ყვედრება,  
ცოცხალ ფშვენითა უყენებს თვალსა;  
სად დაუკარგავს მშვენიერ ხალხსა,  
თვისი ედემი?  
სამშობლო ჩემი.

ი. ჭავჭავაძის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელია ნაღვლიანი კილო, სევდა, მწუხარება, სამყაროს სევდანარევი აღქმა. ამ სევდიან ტონს ვერც „კაცია აღამიანი?!“ ასცდა. რაც შეეხება პატრიოტულ ლირიკას, აქ სევდა-ნაღველი დომინანტური ინტონაციაა, გულის სიღრმიდან მომდინარე, მაუწყებელი დიდი ტკივილისა, შინაგანი ტანჯვისა. ეს იყო დროის სევდა-ნაღველი, უფრო მეტი, ვიდრე ჩვეულებრივი პოეტური სევდა, გამოხატულება პოლიტიკური პროტესტისა. ნ. ნეკრასოვი წერდა:

Кто живет без печали и гнева  
Тот не любит отчизну свою [4, 30]

ილიას ლირიკის თავისებურებას წარმოადგენს შუქისა და ჩრდილის, ოპტიმისტურისა და პესიმიტურის მონაცვლეობა, მუქ, ნაღვლიან განწყობილებებში სინათლის ჩაღვრა, ალაგ-ალაგ ცისარტყელებით აელვარებული პირქვეში სევდა. მაშინაც კი, როცა პოეტის შემოქმედებაში ჭერ კიდევ არ იყო გამომუშავებული რწმენის სიმტკიცე და იგრძნობოდა რომანტიკული შავნაღვლიანობა, პროტესტის სული მაინც ძლიერადაა განცხადებული:

ებრძვის სიკვდილსა ჩემი სანთელი,  
მაგრამ მას წყუელს რა დაამარცხებს?

შემდგომმა კვლევამ სავსებით დაადასტურა კ. აბაშიძის მოსაზრე-

ზა: „ამგვარ გრძნობათა (პატრიოტული) აღძვრაში ილია პიონერი იყო.. (აქ) მას თავის დღეში ერთი ცრუ ნაბიჯი არ გადაუდგამს ხელოვნების მხრივ....თავის დღეში არ წამოსცდენია უნიადაგო წრიბინი, არ შეუთხზავს უაზრო ჰიპერბოლები, უმნიშვნელო და უშინაასო ოპტიმიზმს არ დაბლაუჭებია, სასოებაშიხდილს პესიმიზმით თავისი ნაწარმოებები არ დაუმლაშებია. აქ ყველაფერი ელლინურის მაღალმხატვრული ზომიერებითაა აღსავსე: თავდაპირილობა, რომელიც ზეკაცს, დიდებულებოვან ადამიანს შეჰფერის, ღრმა გრძნობა, რომელიც ამგვარი თავშეკავება კიდევ უფრო აძლიერებს, რაღაც დიდებულ შთაბეჭდილებას იწვევს მკითხველში“ [5, 421].

ეროვნული ოპტიმიზმის, მომავლისათვის მოქმედების გამოვლინებაა გმირის ძიება, რომელსაც სათავე დაედო „აჩრდილში“ და შემდეგ უწყვეტ ზოლად გასდევს მის შემოქმედებას, კერძოდ ლირიკას. ეს სახე ერთი გვირისტითაა ნაქსოვი „ქართვის დედასა“ და „ბაზალეთის ტბაში“, „მეფე დიმიტრი თავდადებულსა“ თუ „რამდენიმე სურათი ანუ ეპიზოდი ყაჩაღის ცხოვრებიდან“. ამ სახის არსი და დანიშნულება გახსნილია „აჩრდილის“ მიძღვნაში.

მიიღეთ, ჩემო მეგობრებო, პირმო, ძე ჩემი,  
ახლად შობილი ნუ გეშინის და იმედო მომცემი!

ეროვნული და სოციალური გამოვლიძების მიმანიშნებელია ეპიგრაფი: „აღსდექ, უფალო, ღმერთო ჩემო, და აღმართე ხელი შენი, და ნუ დაივიწყებ გლაზაკთა შენთა სრულად“. „აჩრდილის“ მოხუცის მონუმენტი, როგორც ხორცშესხმული მოწოდება, მომავლის გმირის ცოცხალ თვისებებს განასახიერებს:

წარელენ ეს წელნი ძილის ეამისა  
და გაბრწყინდებ. მზე მომავლისა!  
ახ. ღმერთო! ამა ხალხთ გაღვიძება  
დიდ ძილის შემდეგ რა ტუბილ იქნება!

ნიუხედავად იმისა, თუ 80-იან წლებამდე ი. ჰავჭავაძის შემოქმედებაში ზოგადად მაინც შეგვიძლია ვილაპარაკოთ ეროვნული გმირის იდეალსა და მის ძიებაზე, ამ პერიოდში, საზოგადოებრივი ცხოვრების მოთხოვნათა შესაბამისად, ჩნდება კლასიკური ტიპი „ამგვარის კაცისა“. „ბაზალეთის ტბაში“ ეს სახე მონოლითურია იდეურ-მხატვრული გააზრების მთლიანობით, რამდენადაც მას დაძებნილი აქვს ისტორიული წყაროები.

ლექსში ახალ გაშუქებას პოულობს ილიას შემოქმედებისათვის ესოდენ დამახასიათებელი ქართველი დედის იდეალი.

„ბაზალეთის ტბა“ აქტუალურია იმიტომ, რომ მასში მძლავრად ფეთქავს თავისი დროის სული, ეროვნულ-განმანთავისუფლებელი მოძრაობის აღმავლობის მისწრაფებანი. ის ყველა სხვა ნაწარმოებზე ცხადად და უდავოდ გამოხატავს ავტორის იდეურ მრწამსს ამ პერიოდი-სათვის.

„ბაზალეთის ტბას“ საფუძვლად დაედო გავრცელებული ხალხური ლეგენდა. ამ ლეგენდის ჩანაწერი თითქმის 15 წელი იღო ილიას სამუშაო მაგიდის უჯრაში. იგი, შეიძლება ითქვას, გამოაღვიძა 80-იანი წლების სინამდვილემ. მან ახალი სული შთაბერა ამ ლეგენდას. ეროვნულ-განმანთავისუფლებელი მოძრაობის წარმატებათა შექმნე, საზოგადოებრივი ცხოვრების გააქტივების შედეგად, ახლებურად წარმოი-სახა ლეგენდის სიუჟეტი. თვით ლეგენდა ამჟამად შეიძლება მხოლოდ ბიძგად, შთაგონების სტიმულად მივიჩნიოთ. პოეტმა ამბავი დაუმორჩილა ლექსის ძირითად იდეას. იდეურ-მხატვრულ ხერხემალს ჰქმნის არა სიუჟეტი, არა უშუალო შინაარსი, არამედ ნატვრა:

თუ ესე არის, ნეტა მას  
ვაკაცსა სახელოვანსა,  
ვისიცა ხელი პირველად  
დასწედება იმა აკვანსა!  
თუ ესე არის, ნეტა მას  
დედასა სახელდებულსა,  
ვინც იმ ყრმას პირველ მიაწვდის  
თვის ძუძუს, მადლით ცხებულსა.

ხილვით ლექსში კონკრეტიზებულია მომავალი. გმირის ძიების პრობლემა წამოჭრილია წერილებში, ფრაგმენტებში, ხოლო „ქართველის დედაში“ მატერიალიზებულია გმირის სახე:

აღზარდე შვილი, მიეც ძალა სულს,  
საზრდოდ ხმარობდე ქრისტესა მცნებას,—  
შთააგონებდე კაცთა სიყვარულს,  
ძმობას, ერთობას, თავისუფლებას,—  
რომ სიკეთისთვის გული უფროთოდეს  
და მომავლისთვის ბედთანა ბრძოდეს...

• • • • •  
რომ წინ წარუძღვეს ჰუმანიტება,  
უკან რჩეს კვალი განათლებული.

იმ ნაწარმოებებშიც, რომლებიც ეროვნულ პრობლემას დასტრი-ალეხს, სოციალური თანასწორობისა. და სამართლიანობის მოტივიც უთუოდ რაიმე ფორმით მყლადნდება. პოეტი ბოლომდე ერთგული რჩება თავისი სოციალური, ეროვნული და მორალურ-ეთიკური მრწამ-

სისა. ამ იდეალების განსახორციელებლად მან განვლო მძიმე ბრძოლისა და ტანჯვის ეკლიანი გზა, მაგრამ რწმენა არ შერყევია, სიცოცხლის ბოლოს უფრო ხელშესახები გახდა ბრძოლის სირთულე, მრწამსისადმი პრინციპული ერთგულება, რომელიც შარავეანდედს ფენს მაღალი იდეალებისათვის გაწეულ ყოველგვარ მსხვერპლს.

#### გამოყენებული ლიტერატურა

1. ი. ჭავჭავაძე, სფირიდონისა და თადეოზის ბაასი, კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტი, პირადი საარქივო ფონდი, № 164.
2. გ. ასათიანი, ვეფხისტყაოსნიდან ბახტრონამდე, თბ., 1974.
3. ლ. შინაშვილი, ილია ჭავჭავაძის ლირიკა, თბ., 1977.
4. Н. Некрасов, Газетная, соч., т. II, М., 1959.
- 5 კ. აბაშიძე, ცხოვრება და ხელოვნება, თბ., 1971.

თანამედროვე სოციალურ-პოლიტიკური სინამდვილე და  
ყოფაცხოვრება ილია ჭავჭავაძის „გლეხთა  
განთავისუფლების კირველ-დროების სცენებში“

კრიტიკული რეალიზმის ლიტერატურა ემყარება კონკრეტულ სინამდვილეს, ასახავს საზოგადოებრივი ცხოვრების მოვლენებსა და ფაქტებს, განვითარების პროცესსა და ტენდენციებს. სინამდვილის მართალი ასახვა, სინამდვილისავე ფორმაში მისი ისტორიულ-კონკრეტული წარმოქმნა და დადებითი იდეალის შუქზე განვითარებადი ტენდენციებს ჩვენება აუცილებელი პირობაა იმისათვის, რომ ხელოვნებამ ღირსეულად აღასრულოს თავისი უწმინდესი ვალი — ხალხის სამსახური.

სინამდვილე ხალხის ცხოვრებაა და მის არსებით მხარეს სოციალური უფლებებისათვის ბრძოლა შეადგენს. სინამდვილის ასახვა ხალხის მოთხოვნილებების გამოსახვას გულისხმობს. სინამდვილის მართალი ასახვა ავლენს სოციალური ცხოვრების წინააღმდეგობებს, მომაკვდავსა და განვითარებადს, რეგრესულსა და პროგრესულს, რითაც თვალს უხელს მკითხველს და ხელს უწყობს მასების პოლიტიკურ განვითარებასა და საბრძოლო დარაზმვას.

60—70-იან წლებში მოწინავე ლიტერატურული კრიტიკა მოითხოვდა მწერლობაში პუბლიცისტიზმის გაძლიერებას. „ხელოვნური მწერლობა და პატიოსანი, გონიერი, გავლენიანი და გამოსადეგი პუბლიცისტიკა თითქმის ერთი და იგივე საქმეა... ფელეტონური ლიტერატურა ნამდვილი მწერლობის ნაწილს შეადგენს“ — წერდა ნ. ნიკოლაძე [1, 228].

ქართული კრიტიკული რეალიზმის ერთი ასეთი საყურადღებო ნიმუშია ი. ჭავჭავაძის „გლეხთა განთავისუფლების პირველ-დროების სცენები“, რომელიც 1865 წელს ცალკე წიგნად გამოვიდა და კრიტიკისა და მკითხველის დიდი ინტერესი გამოიწვია.

„სცენებში“ თანამედროვეობა გამოხატულებას პოულობს როგორც კონკრეტული მოვლენებისა და ფაქტების გამოცემაში, ისე მხატვრული

აზროვნების მანერაში. პოლიტიკური, ეკონომიკური ვითარება, ყოფა, სოციალური ურთიერთობანი აქტიურად ვლინდება მხატვრულ საშუალებებში, ფოლკლორულ ნაკადში. ნ. ნიკოლაძემ, რომელიც უაღრესად მაღალ შეფასებას აძლევდა ამ ნაწარმოებს, სწორედ მასთან დაკავშირებით წამოჭრა ჩვენს მწერლობაში კრიტიკული რეალიზმის თავისებურებების საკითხი, კერძოდ, შეუფერავი და შეფერილი რეალიზმის პრობლემა, გამოაცხადა რა „გლეხთა განთავისუფლების პირველდროების სცენები“ შეუფერავი ასახვის ტიპურ მაგალითად.

„გლეხთა განთავისუფლების სცენებში“ ასახულია საქართველოში ბატონყმობის გაუქმების შედეგად წარმოშობილი სოციალურ-პოლიტიკური ვითარება, კერძოდ, წოდებათა შორის ურთიერთობა, მასში დოკუმენტური სისწრაფითაა გადმოცემული ახალ „განვითარებულ“ ყმა-გლეხთა ეკონომიკური განწირულობა და პოლიტიკური უუფლებობა.

როგორც ცნობილია, საქართველოში ბატონყმობა გაუქმდა ნაწილ-ნაწილ. ქართლ-კახეთში რეფორმა გამოცხადდა 1864 წლის 8 ნოემბერს. ილია ჭავჭავაძე ამ რეფორმის მომზადებისა და გატარების უშუალო მონაწილე იყო, თვითმხილველი მის მიერ აღწერილი ამბებისა, იმ დროიდან მოკიდებული, როცა ადგილობრივი ხელისუფლება არკვევდა საგანგებოდ დაარსებული კომიტეტის დახმარებით გლეხთა და მემამულეთა ურთიერთობის საკითხებს, კერძოდ საკითხს, მიწიანად განთავისუფლებინათ გლეხი თუ უმიწოდ. 1864 წლის აპრილში მეფის ნაცვლის ბრძანებით ილია დაინიშნა ქუთაისის გენერალ-გუბერნატორის ცალკე მინდობილობათა მოხელედ, მებატონეთა და გლეხთა ურთიერთობის საკითხების გამოსარკვევად. იმავე წლის 8 ნოემბერს დანიშნეს მომრიგებელ შუამავლად დუშეთის მაზრაში, 1868 წლიდან მომრიგებელ მოსამართლედ, სადაც იმყოფებოდა 1874 წლამდე.

ცხოვრებისა და სამსახურის ამ ხანგრძლივ პერიოდს უნდა ვუმაღლოდეთ ი. ჭავჭავაძის შემოქმედების მრავალ მონაპოვარს, კერძოდ, ამ შთაბეჭდილებების ცხელ კვალზეა დაწერილი „გლეხთა განთავისუფლების სცენები“.

უთუოდ ამის წყალობაცაა, რომ „სცენებში“ დიდი შთაბეჭდარობითაა გადმოცემული დროისა და სოციალური მდგომარეობის ამსახველი რეალური სურათები, რომელთაც ზოგ შემთხვევაში ისტორიული დოკუმენტის მნიშვნელობა შეიძლება მივანიჭოთ. „სცენები“ გვიზიდავს მიმდინარე პროცესების ამსახველი მოვლენებითა და ფაქტებით, ტიპიურ გარემოში გამოყვანილი ტიპიური ხასიათებით. სწორედ ეს გარემოება ჰქონდა მხედველობაში ნ. ნიკოლაძეს, როცა წერდა: „მწერლობას გლეხი უნდა გამოეხატა მისი დღითი-დღიური საჭიროებით, მისი სიცოცხლისაგან გათელილი: ხასიათით, მისი გარემოებისაგან გაბინძურ-



რებული მდგომარეობით, მისი დამდაბლებული უპატიური ცხოვრებით. . . მწერლობას მკითხველისათვის უნდა ეჩვენებინა, რომ ცუდ წესს, ძალადობას, სიღარიბეს, უმეცრებას. . . გლენი; დაუმდაბლებია, გაუბინძურებია, გაუსულელებია, თითქმის პირუტყვად გაუხდია“ [2, 430].

„სცენები“ დეტალების დიდი სიუხვითა და სიზუსტით წარმოგვისახავს ეპოქის დამახასიათებელ პანორამას, თავისი ურიცხვი განშტოებებით, საზოგადოებრივი ცხოვრებისა და ხასიათების ყველა სფეროში. ნაწარმოებში ფიქსირებულია იმ დაძაბულ დღეთა ცხოვრება, დაწყებული იმის აღნიშვნით, რომ ბატონყმობის გაუქმების შესახებ რეფორმის „გამოცხადება იყო 1864 წლის გიორგობის 8-სა“ მწერალი საჭიროდ ცნობს პერსონაჟთა სიტყვებით მკითხველს მიაწოდოს, რაც შეიძლება ზუსტი ინფორმაცია იმის თაობაზე, რომ რეფორმა გუბერნატორმა გამოაცხადა ქ. თბილისში, მოედანზე, საჯაროდ, „გამოცხადებაზე მიწვეული იყვნენ სოფლიდან თავად-აზნაურები და შეძლებული გლეხები“.

„სცენებში“ შემონახული გვაქვს ისეთი მნიშვნელოვანი ისტორიული ცნობები ბატონყმობის გაუქმების თაობაზე, რომელთაც ოფიციალურ დოკუმენტებსა და პრესაში ვერ ვიპოვიოთ. აქ საკმაოდ ვარკვევითაა ნათქვამი, რომ ბატონყმობის გაუქმება გლენთა ბრძოლისა და უკმაყოფილების შედეგიც იყო. ქვრივი გლენს მიმართავს: „არზა არზაზედ გააჭრელეთ და ჩუმ-ჩუმად სამართალში დაძვებოდით, — ბატონები აღარ გვინდაო. . . მითამ ჩვენ წავედით და ვითხოვეთ: ყმები ჩამოგვართვიო-თქო“.

„სცენებში“ ი. ჭავჭავაძემ დიდი მხატვრული ძალით ჩვენს ლიტერატურაში პირველად ამხილა „საგლენო რეფორმის“ ფორმალური ხასიათი, მემამულეთა თავგასულობა.

ი. ჭავჭავაძემ დაუფარავად გამოხატა რეფორმის კულშეკვეცილობისადმი ირონიული დამოკიდებულება. ქვრივის მაზლი, რომელიც საერთოდ უკმაყოფილოა ბატონყმობის გაუქმებით, დარბაისლურად აცხადებს, და ამ სერიოზულ ტონში ნათლად გამოსკვირვის ავტორის დაცინვა: „ყოვლად მოწყალე ხელმწიფემ ინება, ყმა გაანთავისუფლა, მიწაო, ბრძანა, ბატონისა არისო, მე ჩემი ჩამაბარეთ, მაგას თავისი თავისუფლება მიეცით, აღარც ოქმი და აღარც დავიდარაბა, მშვიდობით და გამარჯვებით!“

არათუ უშუალოდ ბატონყმობის გაუქმების პერიოდში, მომდევნო ათეულ წლებშიც ასეთი მძაფრი პროტესტი საგლენო რეფორმის წინააღმდეგ, გლენის უმიწოდ დატოვების გამო, არავის გამოუხატავს.

„სცენებში“ აღბეჭდილია მებატონეთა მაშინდელი განწყობილება, აღშფოთება. „ეს რაც ბატონყმობის გადავარდნის ხმა ჩამოვარდა ქვე-

ყანაზე მეხად“, „თქვენმა მზემ, ეს მეორედ მოსელის ნიშნებია, ღმერთო, დაგვიფარე... რა ამბავი მოხდა, თქვენი ჰირიმე! სისხლით ნაშოვნო ყმები, მეფე ერეკლეს თორმეტის ბეჭდით დამტკიცებული ოქმები თავზედ დაგვახიეს კი და! (გლეხებს) გიხარიათ განა, თქვე უბედურის შვილებო! ჰი!. როგორი კისერმოღერებული დგანან გუშინდელი მატლები!“ [3, 545]. ზიზლი, გაღიზიანება ისმის გლეხებისადმი მებატონეთა დამოკიდებულებაში. „აი, თქვე გველისწიწილებო!“ „ესენი ღორის ტილივით არიან, ფეხზე რომ დაისვა, თავზე აგაცოცდებიან“. ამისგან მოსვენება აღარ გვაქვს, აქაოდა ხელმწიფემ რად გავანთავისუფლათო. ნაბატონარი პოსრედნიკს „როგორ მიბედავს, თქვენი ყმა აღარა ვარო“.

თავადაზნაურებს წოდებრივი პრივილეგიები სისხლ-ხორცში ჰქონდათ გამჭდარი და მწერალი გვიჩვენებს, რომ ისინი არ შეურიგდებიან ამ პრივილეგიების შელახვას, არ დათმობენ წოდებრივ უფლებებს და „ნაჲმეკსა და ნაბატონარს“ შორის მორიგება არ მოხდება.

„რაო, მე განა მაგათი ამხანაგი ვარ, რომ მაგათ რიგში ჩავდგე, მაგ კახურ ღორებშია. უწინაჲც დღე გამქრობია!...“ „მე მაგას ვერ მოვიპენ, რომ მაგან ჩემზე ადრე საჩივარი მოგახსენოს“.

ნაწარმოებში კარგად ჩანს მშრომელი გლეხობის ეკონომიური სიღუბე, უბადრუკი მატერიალური მდგომარეობა, რომელიც მილიონობით ახალ „განთავისუფლებულ“ გლეხს ელოდა. უმიწოდ „განთავისუფლებამ“ ყველაზე აშკარად გამოავლინა რეფორმის მემამულური ხასიათი. ჩვენი თავადაზნაურობაც მიხვდა, რომ მას აღარ შეეძლო ყველა პოლიტიკური პრივილეგიის შენარჩუნება, კანონმდებლის წინააღმდეგობა და ამიტომ მთელი ძალ-ღონე ქონების შენარჩუნებაზე, ნაყმევების ძარცვა-გლეჯაზე გადაიტანა. „შენ შენი შემოსავლითა და გასავლით ჩემი ყურმოჭრილი ყმა ხარ. „მებატონე, რომელსაც სამი დღის მიწა ჩამოურთმევია ნაყმევისათვის: „მართალია, ჩემია და ჩამოვართვი ყოვლად მოწყალე ხელმწიფის ბრძანებითა“.

მთავრობა ყოველ „გათავისუფლებულ“ გლეხებზე მებატონეს უხდიდა 25 მანეთს, „გამოსასყიდს“. ეს ფაქტი არა ქრონიკის სიმშრალით აისახა „სცენებში“, არამედ იმ ემოციური, სოციალურ-პოლიტიკური ნიუანსებით, რომლებიც მას გამოუწვევია. „რადა, თქვენი ჰირიმე, — ჩივის აზნაურის ქვრივი, — რისთვის? კახური ღორები რომ ესტყვი... მაშინ, განა ტყუილია? ბატონო, ეგენი არ არიან, რომ ოცდახუთ მანეთად დააფასეს? კახური ღორი, თქვენმა მზემ, ზოგჯერ მეტადაც იყიდება, მაგ სულელებს ფიქრადაც არ მოუვათ, რომ ერთი ოცდახუთ-ხუთიოდე მანეთი თითონ ზედ დაეყარათ, რომ კაცი კაცის ფასად გასულიყო. აი, გლეხები მაგისთანა უსინდისონი არიან, აი, რომ თავის-

თავის ფასიც არ იციან. . . მშვიდობით ბრძანდებოდნენ, ღმერთმა თქვენ მშვიდობა მოგცეთ და ჩვენ კი ჩვენს სისხლს არ დაეკარგავთ. მშვიდობით, მე თქვენთან ღმერთმა დამიფაროს, რომ კიდევ მოვიდე, თქვენ გლახების მხარე გპერიათ, მშვიდობით!...“

არც ბატონყმურ უღელში მძიმე შრომა დაიწყებული. ვგარძნობთ, რომ ჭაფით გატეხილ გლახ-კაცს „განთავისუფლების“ შემდეგ კიდევ უფრო მეტი ოფლის ღვრა ელის ლუკმა-პურის საშოვნელად. „ასე კი ნუ მხედავთ, რომ გავთეთრებულვარ, ჭაფამ გამჭეხა, შენი ჰირიმე, ჭაფამ. რაც მენა ბატონის ბეგარაში ოფლი მიღვრია, სულ რომ ერთად მოვიკრიბო, ზღვა იქნება, . . . თორემ რა გამტეხდა აგრე მალე“. „ჭაფამ და ბატონის სამსახურმა აგრე იცის, თორემ არც ისე ხნიერი ვარ“.

„გლახთა განთავისუფლების პირველ-დროების სცენები“ წარმოდგენას გვაძლევს არა მხოლოდ საგლახო რეფორმაზე, არამედ ბატონყმობაზეც, გამოხატავს რა როგორც რეფორმის, ისე ბატონყმური წყობილების კრიტიკას, ამიტომ ის ი. ქავეჯავახის ბატონყმობის საწინააღმდეგო ნაწარმოებებსაც განეკუთვნება. გლახის საერთო პოლიტიკურ-ეკონომიურ შევიწროებასთან, უუფლებობასთან ერთად მკითხველი ხედავს, რომ გლახს ისე ეპყრობოდნენ, როგორც არა ადამიანს — სცემდნენ, ჰყიდდნენ, აწამებდნენ. „ჩემ სახეზეში ჩაგახჩობ მურა ძაღლსავით“. „აი, სად არის ის დრო, რომ ეხლა შენი ბატონი მაგისათვის არ გაგაწვეინებს და ფეხებიდამ თავამდე ტყავს არ აგაძრობს!“ „კიდევ რომ სჩივის? უი, უწინამც დღე გაგჭრობიათ“. „აი, გვცოდნოდა, მე ვიცოდი, როგორც ძაღლის ლეკვებზედ გაცვლიდი, ჩემი წკებლა ჰირადაც და ლხინადაც თავსაყრელად ეყოფა“. ნაყმევი მოსამართლეს სთხოვს, ოღონდ ამ ჩემს ნაბატონარს მომაშორეთ, და სადაც გინდათ, გადამასახლეთ.

„გლახთა განთავისუფლების პირველ-დროების სცენებს“ ჩვენს ლიტერატურაში ბადალი არ მოეძეება, საგლახო რეფორმის შემდეგ გლახთა შევიწროების, მემამულეთა თავგასულობის სურათებისა და დეტალების სიუხვით და ტიპიურობით. „მე გთხოვთ, საჩექმეც წამირთოთ, . . . მღვდელიც გააკრეპინოთ“; „ერთი ორმოც-სამოციოდე რუსის წკებლა დაჰკრათ“; „მეუბნებით, სიტყვა ფრთხილად იხმარეთ გლახკაცთანო“; „ვენახი ჰქონია და ბატონს წაურთმევია, დიდი რამ მომხდარა... კარგია, რომ ეგ თვითონ ძაღლზედ არ გაუცვლია“ „მაგათ ჩემზედ წინ უნდა ილაპარაკონ?...მაშ მე კეთილშობილის ქერივი აღარ ვყოფილვარ...“

თავადაზნაურებს ექვიც აღარ ეპარებათ, რომ ხელმწიფე მათ საზიანოდ არაფერს ბრძანებს. დარწმუნებულნი არიან, რომ მთავრობა მათი ნებასურვილის აღმსრულებელია; რომ „საგლახო რეფორმით“

ბევრი არაფერი შეიცვლება. „ამ დალოცვილმა ხელმწიფემ... ყმები ჩამოგვართვა, კეთილშობილება ხომ არ ჩამოურთმევია!“ „დაილოცა ხელმწიფე, თქვენზედ დიდი მოსამართლეებიცა ჰყავს; მართო თქვენს ანაბრად არა ვართ გაშვებული“.

მწერალს ფიქსირებული აქვს ერთი ფრიალ საინტერესო მომენტი, სახელდობრ ის, რომ „რეფორმას“ ფსიქოლოგიურად შეეძლო გამოეწვია პოლიტიკური სტაბილურობისადმი ხალხის რწმენის შერყევა, რასაც რევოლუციური მოძრაობის გამოღვიძება მოჰყვებოდა. მებატონის ქერივს, უსწავლელ სოფელ ქალს თითქოს ინსტიქტურად უგრძვნია ეს საშიშროება: „მერე რაღასა იქს (გლუხი), როცა თავისუფლება უფრო ძვლებში გაუჯდება?!“

„ნაბატონართა“ სოციალური წრის ყველაზე ტიპური წარმომადგენლები არიან: აზნაურის ქერივი, მისი მაზლი, „პირველი მებატონე“ და „მობუცებული მებატონე“. გლუხთაგან: გლახა ქრიაშვილი, იაკო შაიაშვილი და სამი უსახელო გლუხი.

„საგლუხო რეფორმის“ და, საერთოდ, მაშინდელი სოციალური სისტემის კონცენტრირებული კრიტიკა ამომწურავი იქნებოდა, თუ მწერალი ყურადღებას არ გაამახვილებდა, საერთოდ, საზოგადოებისა და განსაკუთრებით, გლუხთა გაუნათლებლობაზე, გონებრივ სიბნელებაზე, ჩამორჩენილობაზე. მით უფრო, რომ ილიასა და მის თანამოაზრეებს, როგორც განმანათლებლებს, ქვეყნის დაწინაურების, ცხოვრების გაჩანსალების უებარ საშუალებად სწორედ სწავლა-ცოდნის გავრცელება მიაჩნდათ. „სცენების“ პერსონაჟებს უჭირთ თავიანთი აზრის გადმოცემა, რაც გამოწვეულია, ერთი მხრივ, უმეცრებით, უსწავლელობით, ხოლო, მეორე მხრივ, შიშით, გაუბედაობით, უუფლებობით, მოხელეების წინაშე პირფერობით, რაც ცხოვრების მწარე გამოცდილების ნაყოფია. ისინი ცდილობენ, შეღავათი მოიპოვონ თავიანთი ჩამორჩენილობით. „ერთი რეგენი გლუხკაცი ვარ!“ „გლუხკაცი ვარ, ჩვენს სოფელში სიტყვა-პასუხის კაცს მეძახიან.... მაგრამ თქვენი საკადრისი სიტყვა სად მეცოდინება!“ „ერთი ბეჩავი გლუხი ვარ“, „გლუხკაცი ვარ, ბევრი რამ მავიწყდება“. ამ ტიპიურ მაგალითებში გამოხატულია, რა წარმოდგენა ჰქონდათ მოხელეებს, მებატონეებს ხალხზე, მაგრამ ისიც არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ხშირად ამ გამონათქვამებს ქარაგმული მნიშვნელობაც აქვს: გლუხკაციის წინაგანი ღირსების გამოხატულებაზე მიგვანიშნებს: „ჩვენ არც ისე ჩამორჩენილი ვართ, როგორც თქვენ გგონიათ, შესაძლოა, უფრო მეტიც გავვეგებოდეს!“ ამას ისიც გვაფიქრებინებს, რომ „სცენებში“ წერა-კითხვა არც მებატონეებმა იციან. მოხუცი მებატონე ხელს უწვდის ქერივის მაზლს: „მე წერა არ ვიცი; აი, ჩემი ხელი“ და მომაწერინეთ.

„სცენები“ მხატვრული მონაპოვარია როგორც ამბითა და დეტალიზაციით, ისე ხასიათებით. გლახა ჭრიაშვილი, მიუხედავად იმისა, რომ ეპიზოდური პერსონაჟია, თავის ტიპიური ხასიათის წყალობით, სოციალურ-ფსიქოლოგიური ნიშანდობლივობით ისევე განზოგადებულ სახედ იქცა, როგორც ბევრად უფრო ვრცელი თხზულებების გმირები: ლუარსაბ თათქარიძე და ოთარაანთ ქვრივი. თავის ჩამორჩენილობის ხაზგასმით იგი თავს აბეზრებს მსმენელებს, ყოველ წვრილმანს შორიდან იწყებს, თუმცა მისი ამბები ინტერესმოკლებული როდია. ნაწარმოები ისე თავდება, რომ მკითხველმა არ იცის, რა პრეტენზიით მივიდა გლახა ჭრიაშვილი სასამართლოში, იგი მოულოდნელად და შეუჩინებლად ქრება ნაწარმოებში, რადგან მწერალმა კიდევ რამდენი დროც არ უნდა დაუთმოს მას, მის სახეს ახალი შტრიხი აღარ დასჭირდება და მისი ამბავი, სულერთია, ბოლომდე ვერ იქნება მიტანილი.

„ყოველი პირი ტიპია, მაგრამ ამასთან სრულიად დამოუკიდებელი პიროვნებაცაა“ (ფ. ენგელსი). გლახა ჭრიაშვილის ტიპი უნივერსალური მხატვრული ფენომენია, რამდენადაც გადამწყვეტ საშენ მახალას წარმოადგენს ნაწარმოების ძირითადი იდეის გამოსაქვეთად და გამოყენებულია, როგორც უწყინარი, შეფარული ატრიბუტი სოციალური სისტემის სიმანხიჩის მხილებსათვის. მარქსისტულ-ლენინურ ესთეტიკაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება რეალიზმის შემეცნებით ფუნქციას. „სცენებს“ ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებული ადგილი უკავია სამოციანი წლების ქართულ ლიტერატურაში. სასამართლო რეფორმის საფუძველზე ჩამოყალიბებული მომრიგებელ შუამავალთა ინსტიტუტის გარეშე, ავტორმა ორიგინალური ფორმით წარმოადგინა ბატონყმობის გაუქმების შედეგად წოდებათა შორის წარმოქმნილი ურთიერთობის სპეციფიკური ნიმუშები. სასამართლო რეფორმა იმპერიის ჩამორჩენილობის პირობებში საინტერესო იყო, არა მარტო სოციალურად დაპირისპირებულ მხარეთა შორის დამოკიდებულების სიმწვავეით, არამედ ამ ნიადაგზე წარმოშობილი კურიოზული სიტუაციებით: „სცენებში“ მხატვრის მახვილი თვალთ შემჩნეულია როგორც ერთის, ისე მეორის ტიპიური ნიშნები. ხალხი, გლეხკაცობა შეჩვეულია ცდას, კანცელარიაში ყურყუტს, უარის მოსმენას („ამისათვის დიდი ბედანა არ არის, რომ ცოტა კიდონ მოიცადონ“). ახლად „გათავისუფლებული“ გლეხკაცი იძულებულია, ეპირფეროს მეფის მოხელეს, ფეხქვეშ გაეგოს, ყოველთვის დაიმციროს თავი, რადგან მისი ყოფნა-არყოფნა დამოკიდებულია მეფის მოხელის გუნებაგანწყობილებასზე, რაც ხაზს უსვამს ხალხის უუფლებო მდგომარეობას, გამეფებულ თვითნებობას. ამიტომაც, რომ გლახა ჭრიაშვილი წამდაუწყემ ურთავს საუბარში „შენი მშვიდობა და დღეგრძელობა“, „ღმერთისა და ხელმწიფის წყალობა“.

„სცენებში“ ავტორმა სიმპათიურად დახატა მომრიგებელი შუამავლის („პოსრედნიკის“) სახე, წარმოვედგინა ის არა როგორც მეფის მოხელე, არამედ როგორც ლიბერალური მოღვაწე. უდავოა, რომ ამ პერსონაჟის უკან თვით მწერალი დგას, ბევრი რამ მასში ავტობიოგრაფიულია, ამას ადასტურებს ი. ქავჭავაძის მიერ დუშეთში გარჩეულ საქმეებიც. „პოსრედნიკი“ სინდისიერი შუამავალია ბატონსა და ყმას შორის, იგი დანტერესებულია ადამიანთა ბედით, საქმის ობიექტური გარკვევით. მახვილი, ტაქტიანი შეკითხვები ხელს უწყობს როგორც საქმის, ისე მომჩივანი პიროვნების ამოხსნას და, უთუოდ, ამაღლებს მკითხველის წარმოდგენაში მაშინდელი ქართველი მომრიგებელი შუამავლის ავტორიტეტს, რაც სწორედ ასახავს სიმართლეს. ცნობილია, რომ სასამართლო რეფორმის შემდეგ „თერგდალეულთა“ ერთმა ნაწილმა მიაშურა ამ საქმეს, რათა ის ხალხის საკეთილდღეოდ გამოეყენებინათ ი. ქავჭავაძე, დ. ყიფიანი, ი. წინამძღვრიშვილი, ნ. ყიფიანი, ნ. ლოლობერიძე და სხვ.), მათ სწამდათ, რომ სასამართლო რეფორმა ხელს შეუწყობდა წოდებათა კანონიერი, თანასწორუფლებიანი ურთიერთობის დამყარებას, აღკვეთდა გამეფებულ თავნებობას. შეიძლება ითქვას, „პოსრედნიკს“ მუდამ მართლის მხარე უჭირავს. ამას ქერივის წამოძახილიც ადასტურებს: „რალა სამართალი უნდა მომეცეს თქვენგან, თქვენც ამათი მხარე გპერიათ“. მომრიგებელი შუამავლის სახეში მკლავნდება სოციალური ილუზიები, რომლებიც საერთოდ დამახასიათებელი იყო როგორც ილიასათვის, ისე მისი დროის სხვა მოწინავე ინტელიგენტებისათვის. „თუ კანონზე მივიდა საქმე, ვერაფერი, მაგრამ მე შენს მებატონესთან მოვილაპარაკებ, იქნებ შეგიბრალო და თითონ თავის ნებით დაგიბრუნოს“.

საგულისხმოა, რომ ავტორი თვითონაც გრძნობს ამ იმედების ილუზიურობას, გრძნობს, რომ კეთილი სურვილებით, თავაზიანი მიმართვებით ვერ გადაწყდება წოდებათა შორის ურთიერთობის მწვავე სოციალური საკითხები. ის რეალისტია და მის მიერ ასახული სინამდვილე ამსხვრევს ოცნებასა და ილუზიებს, უკმაყოფილო რჩებიან როგორც გლეხები, ისე ნაბატონარები. გლახა კრიავილი ამბობს: „მოსამართლე ხელმწიფის ყურია“. აზნაურის ქერივიც აღშფოთებულია: „აი, მეხი კი დავაყარე მაგის კეთილშობილებას, ჩვენ სახლიდამაც გვაგდებს და მაგ ტილიან გლესს კი „ძმოს“ ეუბნება. ასე იჩენს თავს კრიტიკული რეალიზმის შემეცნებითი ძალა, რომელიც ხშირად შემოქმედის სუბიექტურ ტენდენციას საფუძველს აცლის.

კრიტიკული რეალიზმის მეთოდს უნდა ვუმადლოდეთ იმასაც, რომ მხატვრის მახვილი თვალი „საგლეხო რეფორმის“ პირველ დღეებში-

ვე ამჩნევს სოციალური დიფერენცირების ტენდენციას, რომელსაც ეს რეფორმა აძლევს ბიძგს. „სცენებში“ უკვე ვხვდებით შეძლებულ გლეხებს, მეფახშეს, სოფლის მომავალ ბურჟუას, კულაკს, ეს არის იაკო შაიაშვილი, ცბიერი გლეხი, „კაცია ადამიანის?!“ მოუკრავ დათოს ორეული, რომელსაც საქმიანი ურთიერთობა დაუმყარებია თავის ნაბატონართან, კავკასს ურმები გაუგზავნია ქირაზე ფულის გასაკეთებლად.

აღნიშნულ სიტუაციაში ისევე იჩენს თავს წოდებათა მორიგების შესაძლებლობის ილუზია, შეძლებული გლეხებისადმი სიმპათია. იაკო შაიაშვილი ნაბატონარს ეუბნება: „ამ ფარატინას ჩვენს სიყვარულს დავარღვევინებ!... მე ჩემს მებატონეს როგორ ვულალატებ... რაკი ძალიან გიჟირს, დღესვე ავიღებ ვალადა და თქვენ კი არ შეგაწუხებთ... ჩვენი ბატონყმობა არ იყო, სესხი და ვალი იყო“ ნაბატონარიც ასევე. „ვინა თქვა, გლეხმა ჩვენზე გული აიყარაო... წამო, იაკო, ერთი ჩვენ კაკალქვეშ ჩავსხდეთ და ერთი კიდევ ხელახლად დავძახოთ მე და შენ: „ბატონისა ვარ ლალი ყმა, მტერო, არ შეგეპოვებით-თქო“. მწერალს ზნობრივი საფუძველი ჰქონდა, ეფიქრა და ეოცნება ასე, მან ხომ ყვარლის ყმადყოფილ თავის გლეხებს საკარმიდამო მამული უსასყიდლოდ დაუთმო და ხელშეუხებელ საკუთრებად დაუმტკიცა, რითაც თავის ყმებთან ყოველგვარი ბატონყმური დამოკიდებულება აღმოფხვრა. მაგრამ „სცენებში“ ასახული კონკრეტული სინამდვილე ამ ილუზიასაც მტვრად აქცევს და მკითხველს ყოველგვარი ორქოფობის გარეშე არწმუნებს, რომ ჭრიაშვილსა, აზნაურის ქვრივსა, იაკობ შაიაშვილსა, სხვა გლეხთა და მებატონეთა შორის „პოსრედნიკის“ შეგონებებით კლასობრივი ზავი ვერ ჩამოვარდება. ბატონყმობის მამაშვილურა თეორია, მისი ყოველგვარი იდეალიზაცია, არსებითად, ამ ნაწარმოებში დისკრეტირებულია. შეგვიძლია, მხოლოდ ვთქვათ, რომ მწერალი ავსა და კარგს ყველგან ხედავს, გადამწყვეტია არა წოდებრივი კუთვნილება, არამედ პიროვნება. ესეც ერთი არგუმენტი, რომ კრიტიკული რეალიზმი ნიადაგს აცლის სუბიექტურ ტენდენციებს და ხელს უწყობს სინამდვილის ობიექტურ შემეცნებას.

„სცენებში“ გატარებული წოდებათა მორიგების ილუზია ლიტერატურის ისტორიკოსისათვის იმითაც არის საყურადღებო, რომ ორი ათეული წლის შემდეგ ის სრულყოფილ გამოვლინებას იპოვნის „ოთარაანთ ქვრივში“, სადაც მას ეროვნული ხსნის ფუნქცია ენიჭება. ყველა შემთხვევაში ილიას შემოქმედება სწორედ გამოსახავს რეალურ ურთიერთობებსა და ავლენს ცხოვრების განვითარების ისტორიულ კანონზომიერებას, რაც მისი შემოქმედებითი მეთოდის, რეალიზმის გამარჯვებას ადასტურებს. ფ. ენგელსი წერდა: „მე ვფიქ-

რობ, რომ ტენდენცია თვით უნდა გამომდინარეობდეს მდგომარეობიდან და მოქმედებიდან, მასზე საგანგებო მითითების გარეშე“. მწერალი არ არის ვალდებული, მზამზარეულად მიაწოდოს მკითხველს“ მომავალი ისტორიული გადაწყვეტა მის მიერ გამოხატული საზოგადოებრივი კონფლიქტებისა“ [4, 434] (ნ. ნიკოლაძე).

ის ფაქტი, რომ „სცენების“ პერსონაჟები სახელგვართაც კი არ იხსენებიან, ხაზს უსვამს, რომ მწერალი არავის „ჯიბრში არ ედგა“ და იმას კი არ ცდილობდა, თავისი სუბიექტური ილუზიები თავს მოეხვეია მკითხველისათვის, არამედ საზოგადო კირი აწუხებდა. რაც შეეხება გაზვიადებას, რომელსაც მოკლებული არაა „სცენების“ სიტუაციები და ხასიათები (გლახა ჭრიაშვილი, აზნაურის ქვრივი და სხვ.), იგი ემსახურება მხატვრულ ხაზგასმას, ტიპიურობისათვის ფერების გამკვეთრებას; მწერალი „მეტად თუ ნაკლებად, ყოველთვის აზვიადებს სინამდვილეს“ (მ. გორკი).

სინამდვილის რეალისტური ასახვა შეუძლებელი იქნებოდა, თუ ტიპიური ხასიათები ტიპიურ გარემოში არ იქნებოდნენ წარმოდგენილნი. „ეხებოდა რა ი. ჭავჭავაძის შემოქმედებას, 1873 წელს ნ. ნიკოლაძე წერდა: „მწერალი აკვირდება, იკვლევს და იგებს იმ მოვლენას და შემთხვევას, რომელიც ცხოვრებას მისთვის განსაკუთრებით შესანიშნავი და ნაცნობი გაუხდია“.

„გლახთა განთვისუფლების პირველ-დროების სცენები“, გარემოსა და დეტალების მართალი ჩვენებით, ქართული პროზის საქრესტომათიო ნიმუშად შეიძლება ჩაითვალოს. მასში დიდი მხატვრული სიმართლით მელანდება ეროვნული ხასიათის მისწრაფებები, ფსიქიკური წყობა, ხალხის ენა, „მისი მოსაზრებისა და გამოთქმის კილო“, აზრისა და გრძნობის გამოხატვის თავისებურებანი, სხვადასხვა ფენის „ბუნებითი წადილი და სურვილი“.

60—70-იანი წლების ქართული კრიტიკა მიუთითებდა, რომ ამ ამოცანის გადაწყვეტას შემოქმედი სოციალურ სიმანინჯეთა მხილებით მიაღწევდა. ნ. ნიკოლაძე, გ. წერეთელი სინამდვილის ამგვარ ასახვას „შეუფერავს“ უწოდებდნენ. ნ. ნიკოლაძე ასეთი ასახვის მაგალითად „სცენებს“ ასახვლებდა. აკრიტიკებდა რა „გლახის ნაამბობს“ იმის დასამტკიცებლად, რომ ი. ჭავჭავაძეს „მაღე გაუგია“ ამ მოთხრობის მიმართულების სისუსტე და „მაღე გაუცვნია ნამდვილად ხელოვნური მწერლობის კილო“. ნ. ნიკოლაძე წერდა: „გლახთა განთვისუფლების სცენები“ ერთი მხრით, ამნაირი ხელოვნური მწერლობის მოთხრობილებას აკმაყოფილებდა და ჩინებულად აკმაყოფილებენ და მეორე მხრით თანამედროვე ცხოვრების საპირობას საზოგადო საქ-



შეს საყოველთაო კითხვას ამღვევენ, ოსტატურად და სურათების ძალით“ [1, 229].

„სცენებმა“, პოლიტიკურ-ეკონომიკურ და ყოფითს დეტალებთან ერთად, ენაშიც, განსაკუთრებით ლექსიკაში, შემოგვინახეს თავის დროისა და ადგილის კოლორიტი. მასში უხვად ვხვდებით არა თუ ბატონყმური ურთიერთობის, თვითმპყრობელობის, კაპიტალის განვითარების წიადაგზე აღმოცენებულ, არამედ უშუალოდ იმ დღეებში „საგლახო რეფორმის“ შედეგად შობილ ახალ სიტყვა-გამოთქმებს, აფორიზმებს, ბარბარისმებს, ანდაზებს, რომლებიც ის-ის იყო იკიდებდა ფეხს მეტყველებაში და მკვეთრად ავლინდა შექმნილი სიტყვა-ციების, ყოფის, ზასიათების თავისებურებებს: „ნაყმევი“, „ნაბატონარი“, „შირუა“ (მომრიგებელი შუამავალი), „პოსლადნიკი“, „ზაკონის კანონი“, „ერთი ბუნტი კაცია“, „რუსულის წკეპლით მივჯობავდი“, „საციმბიროა“, „ციმბირში დავკარგავდი“, „ჩოთქის კაცი“, „ფიქრის ქსელსავეით გააბი და აღარ ათავებ“, „შკოლაში არ გამოგვიღია“, „გლახთან პირში ბურთი უნდა გედოსო“, „თქვენთვის სიმართლის კარი დახშულიაო“ და სხე.

„გლახთა განთავისუფლების პირველ-დროების სცენებს“ ღირსებას მატებს ხალხური, დიალექტიკური, ძველი საეკლესიო, ჟარგონული და სამწერლობო ენის მიზანსწრაფული მონაცვლეობა, ამიტომ ამ ნაწარმოებთან დაკავშირებით ნ. ნიკოლაძე წერდა: „ი. ჰავჭავაძეს ჩვენი ხალხის პოეზიისათვის ყური უთხოვებია, მის ხასიათს ვასცნობია, მისი სულით აღვსილა. . . „სცენებში ჩანს ი. ჰავჭავაძის ნამდვილი ღირსება და მნიშვნელობა, მისი ძალა და ხასიათი“ [2, 435].

ილია ჰავჭავაძის „გლახთა განთავისუფლების პირველ-დროების სცენების“ მნიშვნელობის შეფასებისათვის უნდა გავიხსენოთ ფ. ენგელსის ცნობილი სიტყვები, ინგლისელი მწერალი ჰალის მ. ჰარკნესისადმი წერილიდან, ონორე ბალზაკის შემოქმედებაზე: „იგი აგროვებს საფრანგეთის საზოგადოების მთელ ისტორიას, საიდანაც მე ეკონომიკური დეტალების მხრივაც კი უფრო მეტი გავიგე, ვიდრე ამ პერიოდის ყველა სპეციალისტის — ისტორიკოსების, ეკონომისტებისა, სტატისტიკოსების წიგნებიდან, ყველა ერთად აღებუ-ლი“ [5, 217].

#### განოყენებული ლიტერატურა

1. ქართული ლიტერატურული კრიტიკის ისტორიისათვის, ტ. II. ს. ხუციშვილის რედაქციით და შენიშვნებით, თბ., 1955.
2. „კრებული“, მეხუთე და მეექვსე წიგნი, თბ., 1873.
3. ილია ჰავჭავაძე, თხზულებანი ორ ტომად, ტ. I, თბ., 1977.
4. კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, რჩეული წერილები, თბ., 1948.
5. კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, რჩეული წერილები, თბ., 1949.

„ახალი ადამიანის“ სახე სოფრომ მგალობლიშვილის  
პროზაში

ხალხოსანი მწერლის შემოქმედებაში თვალსაჩინოდ გამოიკვეთა ხალხის იდეალებისათვის მებრძოლი რაზნოჩინელის ტიპი, რომელიც ერთგვარად „ახალი ადამიანის“ სახეს ქმნის იმდროინდელი საზოგადოებრივი ყოფის ფონზე. ეს რამდენადმე შეიძლება ჩაითვალოს თვით ხალხოსნისა და მისი იდეოლოგიის გამოხატვად.

ამის მაგალითად შეიძლება დავასახელოთ ნ. ლომოურის გიგოლრუბელაშვილი, ან ნიკო ბერიშვილი ე. გაბაშვილის მოთხრობიდან „გამარჯვებული ნიკა“. ამ ტიპის ზოგად დამახასიათებელ ნიშნებად შეიძლება დავასახელოთ ერთნაირი სოციალური წარმოშობა — რაზნოჩინელი, სწრაფვა მიღებული ცოდნის ხალხის სასარგებლოდ გამოყენებისაკენ, გლეხობაში მიწისა და თავისუფლების იდეების ქადაგება, ხალხის მიერ ამ ადამიანების თავისებურად მიღება და ზოგჯერ მათი იმედგაცრუებაც.

სოფრომ მგალობლიშვილი ინტერესით ეკიდება ამ სახეს და ცდილობს, გამოიჩინოს ობიექტურობა მისი მხატვრული დამუშავებისას. ხალხოსნური იდეოლოგიის დამცველსა და გამტარებელს, მაგრამ ამავე დროს ღრმად რეალისტური მეთოდით შეიარაღებულ მწერალს, კარგად ესმოდა ამ ადამიანთა ნაკლოვანი მხარეებიც: „ხალხი პატივსა მცემს, ვატყობ ვუყვარვარ, მაგრამ გულს არ მიხსნის, არ მენდობა; ნდობა მასთან მე კი არ დამიკარგავს, ჩემს წინაპარს, ჩემს პაპას, ჩემს მამას. მე ხალხისათვის მისი შვილი არა ვარ, მე მის თვალში მღვდლის შვილი ვარ; თავი დაუხწევია ჩემს წინაპარს იმ ჰაპანიდან, იმ უღლიდან, რომელსაც ხალხი ეწევა, ხელი აღარ შეუშველებია მისი მძიმე ტვირთისათვის, არ შეუშუბუქებია იგი“ [1, 639]—ასე მსჯელობს მისი ერთ-ერთი ახალი ადამიანი „მათე ლაშხი“, აქედან გამომდინარე, ს. მგალობლიშვილი „ახალ ადამიანს“ აკისრებს ერთგვარი „საშუალებლო რგოლის“ ფუნქციას ხალხთან. როგორც მ. ზანდუქელი აღნიშნავს: „მწერალი გრძნობს, რომ ხალხის ნამდვილი წინამძღვარი უშუალოდ ხალხის წი-

ალიდან, მისი ცხოვრების ქარტეხილიდან უნდა გამოვიდეს. ეს იქნება ის, ვისაც ხალხი მთელი გატაცებითა და ნდობით გაჰყვება. ამ სახის ძიებაშია სოფ. მგალობლიშვილი. ამისათვის გარემო პირობებიც იყო საჭირო. აშლილი ცხოვრების პირობებს უნდა გამოეტარებინა თავის ქურაში ასეთი „მოკეთე“ და როცა 900-იანი წლებიდან მძლავრად დაპბერა განმათავისუფლებელმა ქარმა, მძლავრად აიშალა ხალხის ცხოვრება, იქმნება თვით ხალხის რიგებში მთელი კადრი ახალი ცხოვრების მკედელთა“ [2, 258]. მაშასადამე, „ახალ ადამიანს“ ეკისრება მძიმე მოვალეობა — აღზარდოს ხალხი, მისცეს განათლება, განუმტკიცოს რწმენა, საღი აზროვნების უნარი, რათა შემდეგ თვით იქცეს ახალი ცხოვრების წინამძღოლად.

თავის პირველ პუბლიცისტურ წერილში „ძველ-ახალი ამბები“ ს. მგალობლიშვილმა, ჯერ კიდევ სასულიერო სასწავლებლის მოსწავლემ, დააყენა სასწავლებლისათვის ახალი, მაღალმეცნიერული, მაგრამ უაღრესად პრაქტიკული ცოდნით მომავალი თაობის აღჭურვის ამოცანა. ვინაიდან სასულიერო სასწავლებელდამთავრებულთა უმეტესობა ძირითადად სოფელს ემსახურება მღვდლებად და მასწავლებლებად, ე. ი. ისეთ ადამიანებად, რომლებიც თავიანთი უფლება-მოვალეობით ყველაზე ახლოს დგანან ხალხთან, უშუალოდ მონაწილეობენ რა მათი განათლებისა და ზნეობრივი განწმენდის საქმეში.

ერთ-ერთ ასეთ გმირად გვევლინება შაქრო გეგელაშვილი მოთხრობაში „წარსულიდან“ (1898—1900 წწ). ნაწარმოები ფაქტიურად წარმოადგენს წარსული ცხოვრების ფონზე აღმოცენებული ადამიანის, მომავალი ხალხოსნის ბიოგრაფიას. შაქრო გეგელაშვილმა სოფლის ჯანსაღ გარემოში მიიღო პირველდაწყებითი განათლება. წერა-კითხვასთან ერთად ეწაფებოდა ქართულ ლიტერატურას, ეცნობოდა საქართველოს ისტორიას დიაკვან კომეჭას მეშვეობით. ბავშვს გაეღვიძა ინტერესი სწავლისადმი, მაგრამ გორის სასულიერო სასწავლებელმა, სასწავლებლის უფარვისი სისტემის გამო; ცუდი გავლენა იქონია მასზე. ამის მიზეზი კვლავ სასწავლებლის პედაგოგთა არასწორად შერჩეული კადრი იყო. აქაც და სემინარიაშიც მხოლოდ თითო-ორი და გამობრწყინდებოდნენ ხოლმე ახალი იდეებით გამსჭვალული, მოწინავე პედაგოგები, ადამიანები, რომელთაც „როგორც ცაზე დიდი გლოვის შემდეგ აედრის მომასწავებელნი ღრუბელნი, ხალხის გულშემატკივარნი, შეიტანეს მუქი ბნელს წყველიდში და სიბნელეში დაქსაქსულნი გამოარკვიეს, გამოიყვანეს ნათელში. არ დარჩა ამ დიდებულის პირების გავლენა უმნიშვნელოდ მოსწავლე ახალგაზრდობაშიდაც. ჩვიდმეტ-თერამეტი წლის ჰაბუკებმა გაიგეს სწავლის გემო, თვალი აეხილათ და იცნეს ზე კეთილისა და ბოროტისა“ [3]. ახალი იდეების შექმნა სემინარი-

ის დახუთულ კედლებში შეადწია და მიუხედავად სასტიკი „უანდარმების“ მცდელობისა, მაინც შესძლო, გზა გაეკაფა მოსწავლეთა გულები-საკენ. მათ იგრძნეს, რომ ფილოსოფია უპრაქტიკოდ მკვდარია და რომ მათი დანიშნულება ხალხთან ახლოს მისვლასა და მათი მდგომარეობის გამოსწორებაშია. შაქრო გეგელაშვილი მომავლის გზებს სახავს. ბატონყმობის გაუქმების შემდეგ „ახლადგანთავისუფლებულს ხალხს ეკირეება ამჟამად მზე, რომელმაც მას სული უნდა ჩაუდგას, ამოდრახოს მისი სისხლი, მისი მთელი არსება, გამოიყვანოს იმ მდგომარეობიდან, რომელშიც არის“ [4, 286]. ამიტომ საჭიროა, უპირველეს ყოვლისა „ხალხში კარგი მთესველი, დამრიგებელი, მქადაგებელი, საჭიროა მას უთუოდ მიეცეს სწავლა-განათლება, უთუოდ დამართოს შკოლები. აქამდის სოფლად მხოლოდ მღვდელია სწავლული, მხოლოდ მას შეუძლიან ცოტად თუ ბევრად ამოდრახოს თავისი ქუჟა-გონება, მხოლოდ მას შეუძლიან წაუძღვეს წინა ერსა და ასწავლოს ქუჟა; მამასასადამე უპირველეს ყოვლისა ჩვენ უნდა გავიღეთ ხალხში მოძღვრებად, დავაარსოთ სკოლები განსაკუთარებლად ხალხის ქუჟა-გონებისა“ [4, 296] (იქვე, ხაზი ჩენია) [4, 296]. უნდა შევისწავლოთ ჩვენი ხალხის ავ-კარგი; მისი ცუდი მხარე არ დავფაროთ, ხელი არ დავაფაროთ, გამოვაშუოთ და საქები ვაქოთ. გავაცნოთ თავისი თავი, გავაცნოთ მისი გმირული წარსული“ [4, 297]. „ხალხში უნდა აღვიძრაოთ სურვილი, რათა მიჰყონ ხელი სხვადასხვა მიწის მოსავლის მოყვანას: მიჰყენენ მეაბრეშუმეობას, მეფუტკრეობას“ (4, 297). მაგრამ ყოველივე ამისათვის აუცილებელია მეტი განათლება, „განვითარება გვესაჭიროება და ამიტომ ვისაც ნიჭი შესწევს, უნდა უმალღესი სასწავლებელიც დაამთავროს, ამიტომ საჭიროა, ამხანაგობამ გამოიღოს წვლილი, აგროვოს ფული და ღარიბებს და ნიჭიერს ამხანაგებს შემწეობა მისცეს სწავლის დამთავრებისათვის, რომ უფრო მომზადებულნი გამოვიდნენ ცხოვრების ასპარეზზე“ [4, 297]. ამის შემდეგ საჭიროა სააგრიკულიო მუშაობის გაშლა სოფლად, რათა ხალხი გაცნობიერებული მიჰყვეს მათ: „უწინ სხვა იყო, ეხლა სხვაა: მაშინ თავისი თავი თვით ახლდათ: მაშინ ხალხს მხოლოდ გარეშე მტერი აწუხებდა, ეხლა კი შინაური მტრები ჰყავს ზედ მოსეული, რომელთანაც ბრძოლა სწავლის იარაღით უნდა და არა ხმლითა. ყველა ეს ჩვენ თვითონ უნდა ვუჩვენოთ, უნდა ცხადად, თვალსაჩინოდ დავანახოთ, რომ ხალხი მოგვეყვეს, მოგვბადოს“ [4, 297]. სწორედ აქ მოჩანს ხალხოსნის იდეოლოგია, რომ შეიძლება კულტურულ-საგანმანათლებლო ღონისძიებებით შევება მისცეს გლეხობას.

სემინარიელები მარტო მომავალზე ოცნებით კი არ კმაყოფილდე-

ბიან, ისინი პრაქტიკული საქმიანობის გაშლას ითხოვენ. ამიტომ სამარადისო ფიცს სდებენ, რომ არჩეულ მიზანს არ უღალატონ და იბრძოლონ ბოლომდე, მოიხადონ საპატიო ვალი ხალხის წინაშე. შაქრო გეგულაშვილი სემინარიიდან გამოირიცხეს, მაგრამ ამას ხელი არ შეუშლია იმისათვის სანუკვარი მიზნების განხორციელებაში. მისი სოფელი ახლა სანიმუშო ადგილად ქცეულა ახალგაზრდა ხალხოსნებისათვის: ძველ ბერძნულზე თოფ-იარაღის ნაცვლად ახლა საქანელები ჩამოუბამთ, მის ქვეშ დადგმულ მაგიდასთან სოფლის ახალგაზრდობა ეცნობა ჟურნალ-გაზეთებსა და წიგნებს, კითხულობს „რევიტიზმი თავდადებულსა“ და „თორნიკე ერისთავს“, სწავლობს საქართველოს ისტორიას. შაქროს შეუსწავლია სოფლის მეურნეობა, მედიცინა, გაუმართავს სკოლა, წიგნთსაცავი, სამკითხველო. მას შემდეგ მღვდლობისათვის მალე დაუნებებია თავი და თავის მეგობარ კოტესათვის გადაულოცავს, თვითონ კი მასწავლებლობა დაუწყია. ერთგულ მეუღლეს ქეთევანთან და კოტესთან ერთად შაქრო თავგამოდებით იღვწის სოფლის საკეთილდღეოდ. ასეთია ხალხოსნური იდილია. ავტორმა ამ ნაწარმოებში მოგვცა ახალგაზრდა ქართველი ხალხოსნების მთელი პროგრამა და მისი პრაქტიკული განხორციელების ცდა. მისი გმირები ხალხის სამსახურში მდგრად მოღვაწე „ახალი ადამიანებია“. შაქრო გეგულაშვილი პირველსახეა ამ ადამიანთა გალერეაში. მაგრამ აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მას ვხედავთ მხოლოდ მოღვაწეობის საწყის ეტაპზე. ჩვენთვის უცნობია მისი იდეალების პრაქტიკული განხორციელება. შაქრო გეგულაშვილი გარეგნული მხარით საკმაოდ წააგავს რუსულ ლიტერატურაში შექმნილ ხალხოსანთა ტიპებს (მაგ. ბაზაროვს — ტურგენევის, ქართულ ლიტერატურაში — ნიკო ბერიშვილს, ე. ვაბაშვილის „გამარჯვებული ნიკო“).

შაქროს ემსგავსებიან მიშა ციბაძისა და მაიკოს სახეები მოთხრობიდან „ორი მეზობლის ისტორია“. ახალგაზრდები ცდილობენ, წინ აღუდგნენ მშობლების მოძველებულ შეხედულებებს. მიშა ციბაძე სასწავლებლად რუსეთში წასულა. აქ გაუგია ბევრი რამ ახალი, დარწმუნებულა თავის მამულიშვილურ მოვალეობაში ხალხის წინაშე; ამასვე უქადაგებს მაიკოს. ახალგაზრდობისათვის უკვე უცხო ხდება მშობლებისა და მეზობლების გარემო. ისინი ტოვებენ სოფელს და სწავლის სრულყოფის მიზნით რუსეთს მიეშურებიან. თუმცა ეს მოთხრობა უფრო გვიანდელი პერიოდისაა და იქნება მის დასასრულში ავტორი უკვე არა ხალხოსნების; არამედ ახალი პერიოდის რევოლუციონერთა სახეებს გულისხმობდა, მაგრამ მაინც იგი შეიძლება ჩაითვალოს ერთგვარ მონახაზად „ახალი ადამიანისა“, რომელთა პორტრეტებიც მოგვცა ს. მგალობლიშვილმა სხვა ნაწარმოებებში.

ილიკო დიდებული („განთიადია!“) სასწავლებლად რუსეთში წასუ-

ლა, მაგრამ გაჭირვებას მისთვის უკანასკნელი ძალები წაუერთმევია. ახალგაზრდა სულს ლაფავს შიმშილით. მის ერთადერთ ნუგეშად ძვირფას მგოსანთა: შოთას, ილიას, ყაზბეგის, ნინოშვილის პორტრეტები ქცეულა. ოჯახიდან დახმარება აღარ მოსდის. მამა ურჩევს უფრო მომჭირნედ იცხოვროს, მაგრამ ეს შეუძლებელია. სასწავლებლად წასულ ილიკოს დიდი მიზნები ჰქონდა—განსწავლული დაბრუნებოდა მამულს, მაგრამ ამოდ: „არ დამცალდა მეც შემეტანა ჩემი წველილი სამშობლოს სამსხვერპლოზე. ჩემი ნავი იმტვრევა, ვერ გაუძლო საბრალომ ცხოვრების ზღვის ტალღებსა, გაიხეხა, გაცვდა იგი ამდენ ტრიალში და აგერ-აგერ დაიმსხვრევა, როგორც ერთი უსარგებლო რამ ნივთი“ [5, 2]. დასუსტებულ ილიკოს მაინც სწამს უკეთესი მომავლისა და უკიდურესი დაძაბულობის მომენტში მას სიზმარეულივით წარმოუდგება ქვეყნის ხსნის სურათი: „გაცრეცილ მიდამოს, მკვდარ მთა-ველს, გაყინულ ზღვას სიცოცხლის ელფერი დაედო. მოველინა მხსნელი ქვეყანას: „აეხადა ქვეყანას „შავი სიკვდილი“, იშვა ახალი ცხოვრება“.

აგერ კვლავ ჩვენება: ცად გამოჩნდნენ დიდებულნი აჩრდილნი ჩვენთ წინაპრთა, მათ შორის დიდი თამარ მეფე, დიდი შოთა, გუნდი მწერალთა საქართველოს ჭირისუფალთა...

ნინო ჯვარს წერამს ქვეყანასა, ხოლო ღვთის მშობელი დედა მარიამ ნარნარის ხმით კვლავ იუწყება: „გწამდეთო, იშვა ახალი ცხოვრება“ [5, 2].

საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ ეს ნაწარმოები ახალი რევოლუციური აღმავლობის პერიოდში შეიქმნა, 1912 წელს. ამით იგი ერთგვარად საბრძოლო მოწოდებად შეიძლება ჩაითვალოს.

მათე ლაშხი, რაზნოჩინული წარმოშობის ლარიბი ყმაწვილი, ტიპიური ხალხოსანია, რომელმაც ადრევე შეითვისა ახალი იდეოლოგია და თავისი ცხოვრება ხალხის სამსახურისათვის გამიზნა („საფლავეში ჩამომძახე“). მათე ლაშხის პროგრამა ასეთია: ევლო ხალხში, გაეცნობიერებინა გლეხობა და მათთვის ცხადი გაეხადა უკეთესი მომავლისათვის ბრძოლის აუცილებლობა. მაგრამ მათე მალე მიხვდა, რომ ხალხმა არ მიიღო იგი, ვერ მიენდო. ამის მიზეზი მის სოციალურ წარმოშობაში უნდა იყოს — ასე ფიქრობს მათე. შეძლებულთა და ზოგჯერ მჩაგვრელთა კლასის შვილი ხალხისათვის ნაკლებ ხანდოა, მას ბოლომდე ვერ გაჰყვებიან. ამიტომ ვერ გამოიღებს მისი ქადაგება ნაყოფს. მამს სადაა გამოსავალი? ხალხს შველა უნდა. მათემ დაინახა, რომ მისმა იდეებმა კარგი ნიადაგი ჰპოვეს რამდენიმე კაცის გულში. მათზე ამყარებს ახლა იმედებს მათე. ხალხის წრიდან გამოსული გაცნობიერებული გლეხი — აი ეს უშველის საქმეს: „აი, ჩემმა ჰკვიანმა პეტრემ, ჩემ-

მა სანატრელმა მოწაფემ, ჩემი ადგილი რომ დაიჭიროს, მაშინ იმას ხალხი ჩაახედებს თავის გულში, თვით პეტრეს გულში ჩაიხედავს, მათი გულის სიმები გადაიბმის. სიყვარული და ერთობა ნდობით შეიმოსება და ხალხი აღდგომის გზას დაადგება, ჩემიც სჯერა, სწამს ჩემი თავისადმი სიკეთე, მაგრამ ცალკეზე ემორჩილება ჩემს რწმენას, ჩემს აზრებს: თავისი ღვიძლი შვილი კი სულ სხვაა, მხოლოდ იგი მოსწმენდავს მის ცრემლებსა...“ [4, 642]. ჩვენთვის უცნობია რა გააკეთა მათემ ექვსი წლის მოღვაწეობის მანძილზე, ვხედავთ მხოლოდ მის მოწაფეებს — პეტრესა და თედოს. მათე არ თვლის თავის მოღვაწეობას ფუჟად, რადგან იცის, რომ „წინა კაცი უკანა კაცის ხილია“ მის იღებს პეტრე შეასხამს ხორცს. მათეს სწამს მომავლისა და ამიტომაც, რომ მომავლად ითხოვს, გამარჯვების შემდეგ მოვიდნენ მის საფლავთან და ამცნონ ხალხის გამარჯვება.

მათეს საზოგადო საქმეზე ფიქრმა არ მისცა საშუალება პირადი ბედნიერება მოეგვარებინა. მხოლოდ ესაა, რომ ატარებს წმინდა გრძნობას თავისივე თანამოაზრე თეკლესადმი, თუმცა გრძნობს, რომ მათ აშორებს წოდებრივი განსხვავება: „მე მღვდლის შვილი, იგი თავადის ასული...საიდან სადაო!“ [4, 643]. სწორედ ამიტომაც, რომ მხოლოდ სიკვდილის წინ ემატება სითამამე და უბედავს გულში ნასათუთევ გრძნობას. თეკლესაგან იმედმიცემული მათე ბედნიერია.

ამავე ნაწარმოებში ს. მგალობლიშვილი თეკლეს სახით ხატავს „ახალი ქალის“ ტიპს, რომელსაც, მიუხედავად მაღალი წოდებრივი წარმოშობისა, თავისი საქმიანობა ერის სამსახურისაკენ წარუმართავს. იგი მუშაობს ხალხში, ასწავლის მათ შვილებს, უვითარებს გონებას. თეკლეს აღარ ამუხრუჭებს წოდებრივი განსხვავება. მისთვის ერთნაირად ძვირფასია ყველა. ამითვე აიხსნება მისი თანაგრძნობა მათე ლაშხისადმი.

აქაც, ისევე როგორც ს. მგალობლიშვილის სხვა მოთხრობებში, რელიგიური გარსაცმით მოსავს ავტორი ხალხის ინტერესებისათვის მებრძოლთ და მათ მიერ წარმოდგენილ გამარჯვებას.

მკვლევარი მ. ზანდუკელი მათე ლაშხს ხალხოსნის ახალ სახესხვაობად მიიჩნევს ქართულ ლიტერატურაში, ხოლო მკვლევარ გ. მებუჯეს აზრით: „მათეს მსჯელობა, თვითალიარება მშვენივრად გამოხატავს ხალხოსნური ინტელიგენციის მდგომარეობას რუსეთის პირველი რევოლუციის პერიოდში. ისტორიულ სიმართლეს შეიცავს, რომ ისინი ხალხმა არ გაიკარა, რომ მათ ხალხმა ზურგი უჩვენა, ხალხოსნური ინტელიგენციის ეს დიდი ტრაგიზმი რელიგიურად არის ნაჩვენები ამ ნაწარმოებში“ [6, 108].

ახალი ქართველი ქალის ტიპი უფრო გამომსახველად ს. მგალობ-

ლიშვილმა თეკლეს სახით მოგვეცა მოთხრობაში „ფეოდალური ნაშთი“. ანენა თეკლესაც განათლება რუსეთში აქვს მიღებული. შემდეგ კი მაღალი იდეებით გამსჭვალული ახალგაზრდა ქალი თავად პლატონ ჭიჭოიძის ცოლი ხდება. ქალი გრძნობს სასტიკ იმედგაცრუებას გაზრწნილი, გონებრივად მასთან სრულიად შეუსაბამო მეუღლის ხელში. მთელი თავისი სიხარული და სიბოლო მას შვილებზე გადაუტანია, რომელთაც ზრდის საკუთარივე შემუშავებული მეთოდით, გონებრივი და ფიზიკური აღზრდის სრულ შეხამებას რომ წარმოადგენს. თეკლეს დახმარებას უწევს სოფლის ახალგაზრდა მასწავლებელი სიკო. თეკლე ზრდის ღარიბი გლეხის ობოლ თავლოს და მისი და სიკოს სიყვარულს მომავლის ადამიანების სასურველ ბედნიერებად მიიჩნევს. თეკლესათვის თავლო თითქმის არ განირჩევა შვილებისაგან. ამიტომაცაა, რომ როდესაც გარყვნილი ბატონი პლატონი თავლოს ხელთ იგდებს თავისი ბინძური სურვილების აღსასრულებლად, ხოლო შეურაცხყოფილი გოგონა თავს იხრჩობს, თეკლე თავისი ხელით კლავს პლატონს. თეკლე სახეა წოდებრივად სხვა საფეხურზე მდგომი ადამიანისა, რომელიც ამჟღავნებს რა უკიდურეს ჰუმანიზმს, წარსული მავნე ტრადიციებისაგან განთავისუფლებულად გვევლინება.

ს. მგალობლიშვილის მიერ შექმნილ „ახალ ადამიანს“ ახასიათებს მყარი ცოდნა, მოწინავე იდეალებისათვის ერთგულება და ხალხის განთავისუფლების დიდი რწმენა. მაგრამ, როგორც ყოველი რაზნოჩინელი, იგი სუსტია, ხალხთან ახლოს ვერ მიდის, და მისი ქადაგება რჩება „ღალადებად უდაბნოსა შინა...“. ამიტომ გრძნობს რა საკუთარი და თავისი გმირების იდეურ კრახს, მწერალი მათ „სასშუალოდო რგოლის“ ფუნქციას აკისრებს, მოითხოვს ხალხის წრიდან მომავალი მეთაურების, მომავალი რევოლუციონერების აღზრდას, რომელთაც ხალხი მიიღებს როგორც თავისიანს და წაჰყვება გამარჯვებისაკენ.

#### ბამონთენიბული ლიტერატურა

1. ს. მგალობლიშვილი, საფლავში ჩაომამახე, რჩეული ნაწერები, თბ., 1951.
2. მ. ზანდუკელი, ახალი ქართული ლიტერატურა, ტ. III, წ. I, ტფილისი, 1936.
3. ს. ზაქარიაძე, ძველ-ახალი ამბები—„დროება“, 1872, № 41.
4. ს. მგალობლიშვილი, რჩეული ნაწერები, თბ., 1963.
5. ს. მგალობლიშვილი, „განთიადი!“, ..., გაზ. „ჩვენი დროება“, 1912, № 2.
6. გ. მებუკე, ხალხოსანი მწერლები, თბ., 1962.



რამდენიმე საკითხი „სახალხო გაზეთში“ (1909—1914)  
გერონტი ჭიჭოძის ლიტერატურულ-კრიტიკული  
მოღვაწეობიდან

მრავალსაუკუნოვანი ქართული ლიტერატურის ისტორიაში მეოცე საუკუნე, კერძოდ კი მისი დასაწყისი, განსაკუთრებული ისტორიული მოვლენებითა და ნოვატორული ლიტერატურული პროცესებით ხასიათდება, რაც, რა თქმა უნდა, ეპოქის სოციალურ-პოლიტიკური თავისებურებებით იყო შეპირობებული. 1905—1907 წლების რევოლუციის დამარცხება გახდა მიზეზი ლიტერატურაში სულიერი დაცემულობის და პესიმისტური მოტივების შემოტანისა. მდგომარეობა უფრო გაამწვავა პირველმა მსოფლიო ომმა. ბევრი ლიტერატურული ტენდენცია ვერ გაიხსნა მთელი თავისი შესაძლებლობებით და მხოლოდ ესკიზური სახით წარმოჩინდა.

ხსენებული პერიოდის რუსულ ლიტერატურაში ფართოდ გავრცელდა გლობალური პესიმიზმის, თვითმკვლელობის, სქესობრივი გარყვნილების მოტივები. ყოველივე ეს აშკარად სახილველია, მაგალითად, ლ. ანდრეევის („იუდა ისკარიოტელი“, „ცხოვრება კაცისა“), ა. კუპრინის („ზღვის ავადმყოფობა“), ფ. სოლოგუბის, მ. არციბაშევის, ჩირიკოვის შემოქმედებაში, რაც განსაკუთრებით უარყოფით გავლენას ახდენდა ახალგაზრდობაზე. მოწინავე იდეების მქონე ინტელიგენცია ციხეებსა და გადასახლებაში ღებავდა სულს.

მიუხედავად ასეთი კოშმარული მდგომარეობისა, რუსულ ლიტერატურაში პროგრესულ იდეებს ნერგავდა მ. გორკი („ღედა“, „ზღაპრები იტალიაზე“), ვ. მაიაკოვსკი („ომი და მსოფლიო“), ვ. ბრიუსოვისა და ა. ტოლსტოის პირველი მსოფლიო ომის პერიოდის მოქალაქეობრივი ბათოსით გამსჭვალული პუბლიცისტიკა.

განსხვავებით რუსული ლიტერატურისაგან, მეოცე საუკუნის დასაწყისის ქართული მწერლობა ასეთ უკიდურესობაზე არ მისულა.

1905—1907 წლების რევოლუციის დამარცხებამ როგორც ლიტერატურაში, ასევე საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. მდგომარეობა

შვედთად შესცვალა. სტოლიპინის რეჟიმის ზეიმი მწარედ იგემა ქართველმა ხალხმაც. წინა პლანზე წამოიწია მისტიკა, უკიდურესად ზუბიექტური ლირიკა და სხვადასხვაგვარი მოდერნული „იზმები“.

რუსული ლიტერატურისაგან განსხვავებით, ქართულ ლიტერატურაში არ ყოფილა ასე მკვეთრად გამოხატული დაცემის, იდეური დანაშაულების, ავადმყოფური სულისკვეთების ნიშნები. ამის მიზეზი ისაა, რომ ეროვნული ზული, ეროვნული იდეალები ჯერ კიდევ არ ჩამკვდარიყო ქართულ ლიტერატურაში. ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობა არ აძლევდა ქართველ ხალხს საბოლოო დაცემისა და იდეური განძარცვის უფლებას.

აი, ასეთ სოციალურ და ლიტერატურულ ატმოსფეროში მოუხდა დაბადება „სახალხო გაზეთს“, რომელსაც მეოცე საუკუნის პირველი მეოთხედის ქართულ პერიოდულ ორგანოთა შორის ერთ-ერთი თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს. იგი გამოდიოდა 1909—1914 წლებში. გაზეთს სხვადასხვა დროს რედაქტორობდნენ ნ. კურდღელაშვილი (ნარ-კანი) და ა. ქუმბაძე, ზოლო გამომცემელი, ძირითადად, ა. ჯაჭანაშვილი იყო. გამოდიოდა, აგრეთვე, „სახალხო გაზეთის“, ეგრეთწოდებული, „სურათებიანი დამატება“ (რედ. ნ. კურდღელაშვილი), სადაც იბეჭდებოდა თარგმნილი და ორიგინალური ლიტერატურა, რომლის კრიტიკულ შეფასებაში აქტიურად მონაწილეობდა „სახალხო გაზეთი“.

მთავარი ნიშანი—საქართველოს ეროვნული თავისუფლების მოთხოვნა — რაც სოციალ-ფედერალისტებს აერთიანებდათ, როგორც ცნობილია, ჯერ კიდევ XIX საუკუნის ქართველი განმათავისუფლებლებიდან მოდიოდა, თუმცა ამ უკანასკნელთა მოღვაწეობას სოციალ-ფედერალისტები ეროვნულ ლიბერალიზმს უწოდებდნენ. პრინციპულად, მაინც მათ იდეურ მემკვიდრეებად თვლიდნენ თავს.

სოციალ-ფედერალისტების პარტია უმთავრესად ინტელიგენციისაგან შედგებოდა. ამ პარტიის ყველაზე თვალსაჩინო თეორეტიკოსი არჩილ ჯორჯაძე იყო, რომლის ნაშრომებშიც გადმოცემულია 1905—1907 წლების რევოლუციაში საქართველოს ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ბურჟუაზიულ-დემოკრატიული პროგრამა და ტაქტიკა.

არჩილ ჯორჯაძემ პირველმა დაიწყო სისტემატური კვლევა-ძიება XIX საუკუნის განმათავისუფლებელი პატრიოტიზმისა და მთლიან სისტემად ჩამოაყალიბა რევოლუციის წინაღობინდელი ქართული ეროვნულ-პოლიტიკური იდეები, მაგრამ ვერ შეძლო XIX საუკუნის ვითარებისაგან ძირეულად განსხვავებული მეოცე საუკუნის დამდგის სიტუაციის სწორად გაგება.

„ამიტომ მისი ეროვნული პროგრამა თეორიულად აბსტრაქტული

აკადემიზმისა და იდეალიზმის, ხოლო კლასობრივ-პოლიტიკურად ბურჟუაზიული დემოკრატიზმის ფარგლებს ვერ გასცდა“ [1, 246].

გაზეთს საკმაოდ გამოკვეთილი სოციალური და პოლიტიკური პროგრამა ჰქონდა. მიუხედავად ამისა, იგი მაინც ფართოდ აშუქებდა წმინდა ლიტერატურულ საკითხებს.

„სახალხო გაზეთი“ თავისი მსჯელობის საგნად ხდის არა, მარტო მიმდინარე ლიტერატურულ პროცესებს, არამედ ფართოდ აშუქებს ჯველ და მეცხრამეტე საუკუნის ქართულ მწერლობას. მრავლისმეტყველია ის ფაქტი, რომ გაზეთში როგორც კრიტიკულ, ასევე მხატვრულ ნაწარმოებებს ბეჭდავდნენ ვაჟა-ფშაველა და აკაკი წერეთელი.

„სახალხო გაზეთის“ ლიტერატურულ-კრიტიკული ნააზრევის შესაფასებლად აუცილებელია კრიტიკის იმ მეთოდების გაცნობა, რომლის მიხედვითაც ხელმძღვანელობდნენ აღნიშნულ პერიოდში. ჩვენთვის საინტერესოა, როგორი იყო ეს მეთოდები და როგორ იყენებდნენ მათ ქართული კრიტიკოსები თავიანთ წერილებში. ამ მხრივ საპროგრამოა გერონტი ქიქოძის წერილი — „მეთოდები თანამედროვე კრიტიკისა“ [2].

გერონტი ქიქოძის აზრით, ძირითადად არსებობს ორი სახეობის კრიტიკა, „ეგრეთწოდებული პუბლიცისტური კრიტიკა, რომელიც არაესთეტიკური საზომით ხელმძღვანელობს და მხატვრული ნაწარმოების ღირსებას მისი პოლიტიკური შედეგების მიხედვით აფასებს. ეს ჟანრი კრიტიკისა უფრო წარსულს ეკუთვნის. მის საპირისპიროს ესთეტიკური კრიტიკა წარმოადგენს, რომელიც შეგვიძლია ოთხ სხვადასხვა გვარად დავყოთ: სოციოლოგიური, ევოლუციური, ფსიქოლოგიური და იმპერესიონისტული მიმართულების კრიტიკა“ [2].

მიუხედავად იმისა, რომ ისინი ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან, მათ ერთი საერთო მიმართულება—ესთეტიკური საზომით ხელმძღვანელობა ახასიათებთ. XIX საუკუნის სოციოლოგიური კრიტიკის უდიდესი წარმომადგენელი — იპოლიტ ტენი—ხელოვნების ფილოსოფიის ერთ-ერთ ტომში წერს: „როგორც რომელიმე ხელოვნური ნაწარმოების, ისე შემოქმედების ან შემოქმედთა მთელი ჯგუფის გასაგებად, საჭიროა იმ ეპოქის ზოგადი სულიერი მდგომარეობის, წეს-ჩვეულებების სისწორით გათვალისწინება, რომელსაც ისინი ეკუთვნიან. აქ არის ძირითადი საფუძველი, აქ იმალება ძირითადი მიზეზი, რომელიც ყველაფერს დანარჩენს ხსნის და საზღვრავს“ [2].

გ. ქიქოძის აზრით, ი. ტენი მხატვრულ ნაწარმოებში არ ხედავს განყენებულს, საზოგადოებრივი ცხოვრებისაგან გათიშულ მოვლენას. ისიც ფაქტია, რომ მარტო სოციოლოგიური თვალსაზრისით მხატვრული ნაწარმოების შეფასება არ შეიძლება. განსაზღვრული ეპოქისა და სა-

ზოგადობის სულთან ერთად საჭიროა ხელოვანის ფსიქიკისა და მისი ინდივიდუალური თვისებების გათვალისწინება. ტენის მეთოდის მნიშვნელობა, უწინარეს ყოვლისა, იმაში მდგომარეობს, რომ მან წინ წამოსწია ნაციონალური საფუძველი ესთეტიკური შემოქმედებისა და კულტურისა.

ევოლუციური კრიტიკა საბუნებისმეტყველო მეთოდით ხელმძღვანელობს. მისი წარმომადგენელია ფ. ბრიუნეტიერი. იგი ამტკიცებს, რომ „ლიტერატურის მსვლელობა არსებითად იმავე თანდათანობის, ევოლუციის კანონს ექვემდებარება, რომელსაც ბიოლოგიურ სახეთა განვითარება. არსებობს ლიტერატურულ ქანრთა ბრძოლა, რომელიც ბიოლოგიურ გვართა ბრძოლას წააგავს. რომ ამ ბრძოლაში საბოლოოდ ის იმარჯვებს, ვინც დროების და მდგომარეობის პირობებთან ფართოდ არის შეგუებული. როგორც ბუნებისმეტყველი თავის ყურადღებას, უწინარეს ყოვლისა, იმ თვისებებს აქცევს, მემკვიდრეობით რომ გადადიან მომავალს თაობაზე, ისე ისტორიკოსმა და კრიტიკოსმაც უფრო მნიშვნელოვნად ის ხელოვნური ნაწარმოები უნდა ჩათვალოს, ლიტერატურულს ტრადიციას რომ ჰქმნიან, ე. ი. ქანრთა ცვალებადობაზე რომ სტოვებენ კვალს“ [2].

ბრიუნეტიერს მიაჩნდა, რომ, პირველ ყოვლისა, არსებობდა საერთო ევროპული ლიტერატურა, ხოლო ეროვნული ლიტერატურა წარმოადგენდა არა დამოუკიდებელ ინდივიდს, არამედ მის განშტოებას.

გ. ჭიქოძის შენიშვნით, ასეთი თვალსაზრისი არ არის სწორი, რადგან რეალურად არსებობს, უწინარეს ყოვლისა, ნაციონალური ლიტერატურა, როგორც კონკრეტული ინდივიდუალობა, ევროპული ლიტერატურა კი განსჯენებული ცნებაა, მეცნიერული აზროვნების მიერ შემუშავებული.

გ. ჭიქოძესთან მეტად მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა გ. ბრანდესის ფსიქოლოგიური კრიტიკის მეთოდს, რომლის მიხედვით კრიტიკოსი რაც შეიძლება ღრმად უნდა ჩასწვდეს. როგორც ნაწარმოების, ისე მწერლის სულს, აღმოაჩინოს მისი ფარული, უხილავი კუნძულები და შემდეგ თავისი შეხედულება რაც შეიძლება პლასტიურად, ხელშესახებად გამოხატოს. კრიტიკოსმა უნდა აღმოაჩინოს, თუ როგორ იბადებიან გრძნობანი და ვნებათაღელვანი ადამიანის გულში, რამდენად მშვენიერია ესა თუ ის ნაწარმოები ფორმისა და შინაარსის მხრივ.

იმპრესიონიზმი ახალი მოვლენაა ხელოვნებაში. „იმპრესიონული კრიტიკა ეყრდნობა იმ მოსაზრებას, რომ ესთეტიკურის დაფასებაში ადამიანი უნდა ხელმძღვანელობდეს არა წინასწარ შექმნილი ცოდნის,

არა მზა-მზარეულად მოპოვებული ცნობებით და სისტემებით, არამედ იმ პირდაპირი, უშუალო შთაბეჭდილებებით, თვით ესთეტიური ობიექტი რომ ახდენს თავისთავად“ [2].

კრიტიკოსმა უნდა გადმოსცეს თავისი უშუალო შთაბეჭდილება, იმისდა მიუხედავად, ეთანხმება ეს უკანასკნელი საზოგადოებრიობის აზრს თუ არა. ცოცხალი შთაბეჭდილება უტყუარია, წინასწარ დადგენილ ჩორმათა სისტემა კი ხშირად ასუსტებს შთაბეჭდილების ძალას. იმპრესიონისტულ კრიტიკის წარმომადგენელია ე. ლემერტი.

ი. ტენმა საძირკველი ჩაუყარა მეცნიერულ კრიტიკას, ბრიუნეტიერმა დიადი მსოფლმხედველობის სამოსელში გახვია იგი, ბრანდესმა და ლემერტმა კი მხატვრული ფორმა მისცეს მას.

გ. ქიქოძის აზრით, „ყოველი ესთეტიკური კრიტიკა არსებითად ნორმატიულია. ის აღნიშნავს არა მარტო იმას, რაც არის, არამედ იმასაც, რაც უნდა იყოს. ის არ კმაყოფილდება ხელოვნურ ნაწარმოებთა ახსნით. ის ახალს იდევლებს, ახალს ნორმებს, ახალს შესაძლებლობებს უჩვენებს“ [2].

ქემმარიტი კრიტიკა, არსებითად, რევოლუციურია. ესთეტიკური კრიტიკა ხელოვნებას მიიჩნევს, როგორც ეროვნული ცხოვრების გამოხატულებას. გ. ქიქოძე უარყოფს უკიდურეს ემპირიზმს. მისი აზრით, „კრიტიკა უნდა დაეყრდნოს ფართე მსოფლიო მხედველობას და ხელოვნებისაგან მოითხოვოს არა უკავშირო სინემატოგრაფიული შთაბეჭდილებანი, არამედ მთლიანი სურათი, ღრმა ფონზე დახატული. კრიტიკოსი ფილოსოფიის ან სიბრძნის მასწავლებელი როდი არი. მისი უაღრესი ვალდებულება იმაში კი არ მდგომარეობს, რომ სხვებს თეორეტიული ცოდნა გადასცეს, არამედ იმაში, რომ დოგმატიური თვლემით შეპყრობილნი ძალისაგან გამოარკვიოს. მან უნდა გამოააშკარავოს თავისი ინტელექტუალური მოუსვენრობა, თავისი მუდმივი ძიება“ [2].

საკირო არ არის, რომ კრიტიკოსმა ამოწუროს ლიტერატურული ნაწარმოების შინაარსი. ამა თუ იმ ლიტერატურული მოვლენის აღსაქმელად ხშირად პატარა კრიტიკული ესკიზი უფრო სახარბიელოა, ვიდრე დიდი გამოკვლევა.

როგორც ვნახეთ, „სახალხო გაზეთი“ დიდ ყურადღებას აქცევს თანამედროვე კრიტიკის მეთოდებს. ცდილობს მის დანერგვას ქართულ სალიტერატურო კრიტიკაში და ჩვენც გზა გვებხსნება, რომ ამისდა მიხედვით შევაფასოთ გაზეთის ლიტერატურულ-კრიტიკული ნაზრევი.

XX საუკუნის ათიან წლებში როგორც „სახალხო გაზეთის“, ასევე სხვა პერიოდულ ორგანოთა ფურცლებზე ხშირად იბეჭდება ვ. ბარ-

ნოვის ნაწარმოებები. გერონტი ქიქოძე საკმაოდ საფუძვლიანად იზღავს მათ.

„ბარნოვი არაჩვეულებრივ მოვლენას წარმოადგენს ჩვენს დღევანდელ ლიტერატურაში. ის ერთი მხრივ ნიჭიერი ჟანრისტიკოსია. ის ხშირად გვიხატავს რამოდენიმე უბრალო ადამიანის ყოველ დღიურს ცხოვრებას ისე რეალისტურად, რომ თვითეული მოქმედება და გარეგანი მდგომარეობა პლასტიურად დამთავრებული სდგას მკითხველის წინაშე“ [3].

გ. ქიქოძე ყურადღებას ამახვილებს ბარნოვზე, როგორც სერსონაქთა ხატვის ოსტატზე. იგი სწორად შენიშნავს, რომ ბარნოვს ორიოდე სიტყვით შეუძლია ხორცი შეასხას გმირს, დახატოს მისი ინდივიდუალური სახე ისე, რომ ამისათვის არ გამოიყენოს მყვირალა სიტყვები, ძალად მოტანილი შედარებები, მეტაფორები.

გ. ქიქოძეს ბარნოვი ქვეშაირიტი ალლოს მქონე მწერლად მიაჩნია. ბარნოვი „ერთის მხრივ პლასტიკური ფანტაზიით აღჭურვილი მხატვარია, მაგრამ ამასთან ერთად ის ღრმა და დაკვირვებული ფსიხოლოგიც არის. ადამიანის გარეგნობა მას აინტერესებს მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც მასში სულიერი შინაგანობა იხატება“ [3].

ასდავო არ არის, რომ ბარნოვი მოაზროვნე, განათლებული მწერალია. გ. ქიქოძე ხაზგასმით აღნიშნავს ამას, მაგრამ იქვე მიუთითებს, რომ ზოგჯერ იგი „მიუდგომელი შემოქმედის როლს ზნეობრივ რეზონანორის ან სოციოლოგის როლზე სცელის და დანახული, ხორცშესხმული ესთეტიკური სინამდვილის მაგივრად ისეთს რასმე ჰქმნის, რაიცა ძლიერ უახლოვდება მშვენიერს, მაგრამ უსიცოცხლო გეომეტრიულ სქემას“ [3].

ეს განცხადება, რა თქმა უნდა, არ არის ზუსტი. ვ. ბარნოვი არასოდეს იძლევა „უსიცოცხლო გეომეტრიულ სქემას“ მხატვრულ ნაწარმოებში. კრიტიკოსს, ალბათ, იმის თქმა სურდა, რომ ზოგჯერ მწერალი დიდ ადგილს უთმობს მორალურ-ფილოსოფიურ მსჯელობებს, რაც ხშირად მოსაბეზრებელი და სრულიად ზედმეტია.

გ. ქიქოძე მართებულად შენიშნავს, რომ ბარნოვი გრძნობს ბუნებას, მის მშვენიერებას. მისი პროზა პოეზიის ბურუსშია გახვეული, იგი კი არ ყვირის, წყნარად გვესაუბრება. სწორედ ამ თვისებების მიხედვით ზედავს კრიტიკოსი მსგავსებას ბარნოვსა და სკანდინავიელ რომანისტებს შორის (ქნუტ ჰამსუნსა და სხვებს), რაც, ჩემის აზრით, გადასინჯვასა და დაზუსტებას მოითხოვს.

გ. ქიქოძე დიდ ყურადღებას უთმობს ბარნოვის ენობრივ თავისებურებებსაც.

„ბარნოვის ენა საუცხოვოა. ის არაჩვეულებრივად მრავალმხრი-  
ვია და მდიდარი, ის წმინდაა და სპეტაკი ხელუხლებელ უცოდველ  
ქალწულებით... ის ჩან ნაზი და მოქნილია ნორჩ ლერწამივით, ხან  
მძიმე და ძლიერი ბრინჯაოს ქანდაკებასავით. ის სავსებით შეესაბამება  
აზრთა მიმდინარეობას. მკითხველი არასოდეს არ გრძნობს დისპარმო-  
ნიას ფორმასა და შინაარსს შორის, იმიტომ, რომ ბარნოვი არასოდეს  
„სიტყვებს უადგილოდ არ ხმარობს, ის არასოდეს არ აშოკობს ლამა-  
ზი გამოთქმით“ [3].

რაღა თქმა უნდა, სრული ჭეშმარიტებაა, სწორედ ბარნოვის დახ-  
ვეწილი ქართული, ნაზი მუსიკა და სიტყვის ძარღვიანობა ჰქმნის მის  
განუმეორებელ სტილს.

ამ მოკლე, ეგრეთწოდებულ „საერთო მიმოხილვის“ შემდეგ, გ.  
ქიქოძე გვაძლევს „თებერას დანიშნულის“ ლიტერატურულ-კრიტიკულ  
ანალიზს.

იგი ნაწარმოებს ესთეტიკური კრიტიკის ერთ-ერთი გვარის—ფსი-  
ქოლოგიური კრიტიკის მიხედვით აფასებს და აღნიშნავს, რომ „ეს არის  
უბრალო ისტორია ორი ობოლი სულის სიყვარულისა“ [3].

კრიტიკოსი არაფერს გვეუბნება ბარნოვის ფილოსოფიურ შეხე-  
დულებებზე. ამ საკითხს გ. ქიქოძე უბრუნდება მოგვიანებით ვ. ბარნო-  
ვზე დაწერილ ორ გამოკვლევაში. „ვ. ბარნოვის ფილოსოფიისათვის“  
(გ. ქიქოძე, რჩეული თხზ., თბ., 1964, ტ. II) და „ვასილ ბარნოვი“  
(გ. ქიქოძე, რჩეული თხზ., თბ., 1965, ტ. III). როდესაც ვიხილავთ  
სიყვარულის საკითხს ბარნოვის შემოქმედებაში, არ შეიძლება, გვერ-  
დი ავუჯაროთ მისი სიყვარულის ფილოსოფიას.

ბარნოვი იდეალისტია, მაგრამ ეს არ უარყოფს მწერლის მსოფლ-  
მხედველობაში მატერიალიზმის ელემენტების არსებობას.

ბარნოვისათვის სიყვარული თავად ღმერთია.

„სიყვარული სიმშვენიერეა და თვით ღმერთია ის სიყვარული, სი-  
ლამაზე ზეციური და ქვეყნიური ორივე ერთი სიყვარულია“ [4, 248].  
„სიყვარული იგი ღმერთია ხორცშესხმული, რომელს ვეწინააღმდე-  
გე დასაბამიდან სოფლისა“ [5, 140].

ბარნოვისათვის ამოსავალი პლატონის სულის ფილოსოფიაა.  
სული უქვდავია, სხეული ხრწნადი, მოკვდავი. ადამიანის სიკვდილის  
შემდეგ სული გამოდის სხეულის ბორკილებიდან და თავისუფლად  
დანავარდობს, ხოლო გარკვეული დროის შემდეგ იგი, შეიძლება, გა-  
დავიდეს ხეში, ქვაში, ცხოველში ან სხვა რომელიმე ადამიანში. სხე-  
ულის სიკვდილის შემდეგ სული არსებობას განაგრძობს.

„როცა კაცი სიკვდილს უახლოვდება, როგორც ჩანს, მისი მოკ-

ვდავი ნაწილი კვდება, ხოლო უკვდავი თავს აღწევს სიკვდილს და უვნებელი და უხრწნელი ეცლება მას“ [6, 14].

ბარნოვს, ისევე, როგორც პლატონს, სწამს საიქიო ცხოვრება. მისი გმირები კვდებიან იმ იმედით, რომ თუ ამ ცხოვრებაში ვერ „იცი-ნეს“ ერთმანეთი, არ მოხერხდა მათი შეუღლება, საიქიოში ხომ განუყოფელნი იქნებიან.

„იმედი მაქვს, რომ კაცთათვის სიკვდილის შემდეგაც არსებობს რაღაც“, — გვეუბნება პლატონი.

ბარნოვისათვის სიყვარული „ღვთიენაკურთხია“. მისი გმირები ერთმანეთისათვის „ღმრთიეშეთხზულნი“, საერთმანეთოდ დაბადებულნი არიან, ამიტომ ისინი ვერ შეიყვარებენ სხვას, თავისი სულის არა-მონათესავეს და თუ მაინც მათ გვერდით მოუხდათ ცხოვრება, ტანჯ-ვას ვერ უძლებენ და იღუპებიან.

აქაც ნათლად ჩანს პლატონის „სულთა ნათესაობა“. ზეგის მთავრ განკვეთილი ადამიანის ერთი ნახევრის მთავრ მეორის ძებნა და სიყვარულიც ხომ ესაა თურმე...ოდესღაც ერთი ადამიანის მოკვეთილი ნახევარი ეძებს მეორეს და აუცილებლად უნდა იპოვოს, რათა ქვეშ-ძარიტ სიყვარულს ეზიაროს.

ბარნოვისათვის სიყვარული ცხოვრების მთავარი მამოძრავებელი ძალაა. სიყვარული ბედნიერებაა, შეყვარებული ადამიანი ძლიერი და სიკეთით საესეა. ბარნოვისათვის სიკეთე სიყვარულია.

„ბარნოვის აზრით, კეთილის ქვეცნობიერი გამოხატვა არის სიყვარულის გრძნობა...სიყვარული კეთილის სიმბოლოა. სიყვარული სინონიმი ქვეშარიტების, ნათელის, მშვენიერებისა. კაცობრიობის განვითარების ისტორიასაც ეს ძალა წარმართავს და ბარნოვი მისტიკურ-იდეალისტურ პოზიციას იცავს“ [7, 152].

გ. ქიქოძე გრძნობს სიყვარულის ღვთაებრივ ძალას „თებერას დანიშნულში“, სიყვარულს იგი გმირის ინდივიდუალურ თვისებად თვლის.

გ. ქიქოძე აღნიშნავს, რომ ცხოვრებაში ორგვარი ზნეობრივი ტიპი არსებობს. ერთი არის „ვალდებულების ადამიანი“ (კანტის იდეალი), რომელიც შეგნებულად ახორციელებს თავის ადამიანურ სიკეთეს, ხოლო მეორე — „მშვენიერი სული“ (შილერის და ჰიუგოს იდეალი), რომლის ზნეობრივი მოქმედება სრულიად შეუგნებელი და ინსტინქტურია. გ. ქიქოძე მართებულად მიაკუთვნებს თებერას ამ მეორე ტიპს, რადგანაც მისთვის სიკეთე არის არა გარეშე, დამოუკიდებელი იდეა, არამედ საკუთარ სულში არსებული ჰარმონია.

„სახალხო გაზეთი“ თვალნათლივ გვიჩვენებს, რომ XX საუკუნის დასაწყისში ლიტერატურული კრიტიკა ახალი ძალით იწყებს აღ-



ორძინებას, ეძიებს გამოთქმის ახალ საშუალებებს, იყენებს მსოფლიო ლიტერატურულ კრიტიკაში არსებულ მეთოდებს და უსადაგებს ქართულ სინამდვილეს. კრიტიკა ეხმაურება არა მხოლოდ ლიტერატურის, არამედ მხატვრობის, მუსიკის, ესთეტიკის საკითხებს, საერთოდ არის წარმატებული ცდები ქართული ლიტერატურული ფაქტების მსოფლიო ლიტერატურის ფონზე შეფასებისა, რაც ჩვენი კრიტიკოსების უდავო ერუდიციაზე მეტყველებს.

„სახალხო გაზეთის“ ფურცლებზე გამოთქმული ზოგიერთი ლიტერატურულ-კრიტიკული მოსაზრება დღესაც ძალაში რჩება და თანამედროვე კრიტიკოსისათვის ამოსავალ დებულებად არის მიჩნეული.

### ბამოყენებული ლიტერატურა

1. საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, 1972, თბ., ტ. VI.
2. გ. ქიქოძე, მეთოდები თანამედროვე კრიტიკისა, „სახალხო გაზეთი“, 1914, № 1173.
3. გ. ქიქოძე, ლიტერატურული სილუეტები, „სახალხო გაზეთი“, 1912, № 256.
4. ვ. ბარნოვი, არმაზის მსხერევა, ისნის ცისკარი, თბ., 1948.
5. ე. ბარნოვი, მიმქრალი შარავანდედი, თბ., 1948.
6. პლატონი, ფედონი, თბ., 1966.
7. ს. კილაია, უახლესი ქართული მწერლობა, თბ., 1972.

ლევ ტოლსტოი და ქართველი ახალგაზრდობა

რუსეთ-საქართველოს ურთიერთობის მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის უმდიდრეს მათიანეში არაერთი ღირსშესანიშნავი ფურცელია ჩაწერილი ქართველი და რუსი ხალხის თვალსაჩინო მოაზროვნეების, მოგზაურების, მწერლების, პოეტების, გამოჩენილი სამხედრო და საზოგადო მოღვაწეების მიერ. რუსეთთან შეერთების შემდეგ საქართველოში ცარიზმის ე. წ. „სავალდებულო სახელმწიფო კულტურასთან“ ერთად, ფართოდ შემოიჭრა დიდი რუსი ხალხის ეროვნული კულტურაც და მისი ბრწყინვალე წარმომადგენლების — პუშკინის, ლერმონტოვის, გრიბოედოვის, აგრეთვე პოეტ-დეკაბრისტთა ნაწარმოებები მასობრივად ვრცელდებოდა ქართველ ხალხში, საქართველოს მთელ მრავალეროვან მოსახლეობაში. რუსული ლიტერატურის პროგრესული იდეები თავის გამომხატულებას პოულობდა როგორც ა. ჭავჭავაძის, ნ. ბარათაშვილის, გ. და ვ. ორბელიანების შემოქმედებაში, ასევე XIX საუკუნის 60—70-იანი წლების მოწინავე ქართველ ინტელიგენციაში, რომელიც, ამასთან ერთად, გატაცებული იყო რუსი რევოლუციონერ-დემოკრატების შეხედულებებით. მართალია, ქართველმა სამოციანელებმა ვერ შეძლეს საბოლოოდ დამდგარიყვნენ ბელინსკის, ჩერნიშევსკის, გერცენის, დობროლიუბოვის იდეოლოგიურ პოზიციებზე, მაგრამ ამ რუსმა დემოკრატებმა უდიდესი ზეგავლენა იქონიეს საქართველოში ეროვნულ-გამათავისუფლებელი მოძრაობის მესვეურების — ი. ჭავჭავაძის, ა. წერეთლის, ი. ვოგებაშვილის, ნ. ნიკოლაძის, აგრეთვე სხვა ქართველი საზოგადო მოღვაწეებისა და მწერლების იდეურ-ფილოსოფიურ ფორმაციაზე. მრავალმა რუსმა მწერალმა განმათავისუფლებელი იდეებით, თავისი ძმური დამოკიდებულებით ქართველი ხალხისადმი, უსაზღვრო სიყვარული და აღიარება მოიპოვა საქართველოში, ხოლო ზოგიერთი მათგანი ინტერესსა და სიმპათიებს ჩვენი პატარა კუთხისადმი ამჟღავნებდა და აშკარად ავლენდა არა მარტო მხატვრულ-ლიტერატურულ ნაწარმოე-

ბებში, არამედ ქართველ საზოგადოებრიობასთან, მოწინავე ინტელიგენციასა და მის ცალკეულ წარმომადგენლებთან პირად მიმოწერასა და კონტაქტებშიც.

ასეთ მწერალთა რიცხვს მიეკუთვნება რუსი ხალხის საამაყო შვილი, რუსული ლიტერატურის ერთ-ერთი ბუმბერაზი ლევ ნიკოლოზის ძე ტოლსტოი, რომელმაც საქართველოში, მართალია, მხოლოდ 70 დღემდე დაჰყო (1851 წ. 1 ნოემბრიდან 1852 წ. 10 იანვრამდე)\*, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მას არასოდეს არ ავიწყლებოდა ეს მხარე, მისი ხალხი, არ შენელებია ინტერესი ამ მშვენიერი, მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ — „სიყვარულის ქვეყნებისადმი“ და სწორედ ამიტომაც იყო, რომ კავკასიიდან წასვლის შემდეგაც იგი არ წყვეტდა კავშირს საქართველოსთან, აქ შექმნილ ნაცნობ-მეგობრებთან, რომლებთანაც წლების განმავლობაში აგრძელებდა მიმოწერას და სწორედ მაიი საშუალებით იგებდა კავკასიაში მომხდარ მნიშვნელოვან მოვლენათა ამბებს.

XIX საუკუნის 80-იანი წლებიდან საქართველოში ჩნდება ლ. ტოლსტოის ლიტერატურული ტალანტის თაყვანისმცემელთა საკმაოდ დიდი არმია. ამ პერიოდიდანვე იწყება ქართველთა მიმოწერა სახელოვან მწერალთან. ლ. ტოლსტოისა და საქართველოს საზოგადოებრიობის მეტად თბილი ურთიერთდამოკიდებულების ისტორიაში არის უაღრესად საყურადღებო ფურცლები, ჩაწერილი ამ ბრწყინვალე შემოქმედისა და ქართველი ახალგაზრდობის (როგორც საქართველოში მცხოვრებ, ასევე რუსეთის სხვადასხვა უმაღლეს სასწავლებლებში გაფანტულ სტუდენტთა) ურთიერთობის ნიადაგზე. ქართველი ახალგაზრდობა მოწინავეებით, დიდი პატივისცემითა და სიყვარულით შეპყურებდა თავის სათაყვანებელ მწერალს და დამოუკიდებელი ცხოვრების გზაჯვარედინზე დამდგარი, ზოგჯერ რჩევა-დარიგებისთვისაც კი მიმართავდა მას.

1885 წელს გიმნაზიის კურსდამთავრებულმა თბილისელ ქალიშვილთა ერთმა ჯგუფმა კოლექტიური წერილით მიმართა ლ. ტოლსტოის რჩევისათვის: მიგვითითე, საზოგადოებრივ სასარგებლო რა საქმეს მოვკიდოთ ხელით. მართალია, ეს წერილი ანონიმური იყო, მაგრამ პასუხისათვის მისამართი მაინც იყო ნაჩვენები: „თბილისი, დე-კაპრილოვიჩის ბიბლიოთეკა, არწრუნის გალერეაში. ა. ა.-სათვის გადასაცემად“.

ლევ ტოლსტოის მიუღია რა ეს წერილი, თავის მხრივ, არ დაუყოვნებია პასუხის გაცემა თბილისელი ქალიშვილებისათვის. 1886

\* წინამდებარე ნაშრომში თარიღები მოტანილია ძველი სტილით.

წლის 17 დეკემბერს მწერალმა ზემოაღნიშნული მისამართით გამოგზავნა საპასუხო წერილი, რომელიც 1887 წლის 21 მარტს დაიბეჭდა თბილისის გაზეთ „ნოვოე ობოზრენიეში“, ხოლო 21 მარტს — რუსეთის ოფიციალურ პრესაში („ნოვოე ვრემიაში“), სათაურით — „წერილი თბილისელი ქალიშვილებისადმი“. „ნოვოე ობოზრენიეს“ რედაქციამ ტოლსტოის პასუხი მოათავსა ორგანოს პირველ გვერდზე და მას ასეთი შენიშვნა წაუძღვარა წინ: „ამას წინათ აქედან რამდენიმე ახალგაზრდა ქალიშვილის მიერ გრაფ ლევ ნიკოლოზის ძე ტოლსტოისადმი გაგზავნილ შეკითხვაზე — თუ რა საქმის დაწყებას ურჩევდა იგი მათ, ცნობილმა მწერალმა უპასუხა შემდეგი წერილით“.

ლ. ტოლსტოი წერილის დასაწყისში, იძლეოდა რა ზოგადი ხასიათის დარიგებებს, თბილისელ ქალიშვილებს წერდა: „თქვენ თხოულობთ საქმეს. გარდა ჩვენთვის ყველასათვის საერთო საქმისა — ვეცადოთ შევამციროთ ის შრომა, რომელიც სხვების მიერ იწარგება ჩვენი არსებობის შესანარჩუნებლად, შევკვეცოთ საკუთარი მოთხოვნილებანი და გავაკეთოთ ჩვენივე ხელებით ის, რისი გაკეთებაც შესაძლებელია საკუთრივ თავისთვის და სხვებისთვისაც, ცოდნის შემძენელთ აქვთ კიდევ სხვა საქმე: გაუზიარონ ეს ცოდნა, დაუბრუნონ ის უკანვე იმ ხალხს, რომელმაც აღგვზარდა ჩვენ. და აი, ასეთი საქმე მაქვს მე“. შემდეგ, ლ. ტოლსტოი კონკრეტულად მიუთითებდა, რომ მოსკოვში არსებობდნენ სახალხო წიგნების, ანბანის, არითმეტიკის, ისტორიის, კალენდრების, ნახატების, მოთხრობების გამომცემლები და იგი ქალიშვილებს აძლევდა ასეთ რჩევას: აიღეთ ერთ-ერთი ასეთი გამოცემა (განსაკუთრებით საპირთა მუშაობა მოთხრობებზე. ისინი უხეირონი არიან და ბლომადაც საღლებიან), გადაიკითხეთ, შეასწორეთ ან საესებით გადააკეთეთ ისო. თავისი პასუხის დასასრულს დიდი მწერალი უფრო კონკრეტულ მითითებებს იძლეოდა და თან დასძენდა: „...ამრიგად, თუ ეს სამუშაო თქვენ მოგწნოთ, აირჩიეთ ის დარგი, რომელშიც თქვენ მიგაჩნიათ, რომ უკეთესად შეძლებთ მუშაობას, და მომწერეთ მე. მე გამოგიგზავნით რამდენიმე წიგნს. დიდად ვისურვებდი, რომ თქვენ დათანხმებულიყავით ჩემ წინადადებაზე.“

„სამუშაო, უთუოდ სასარგებლოა, სარგებლიანობის ხარისხი დამოკიდებული იქნება იმ სიყვარულზე, რომელსაც თქვენ ჩააქაოვთ მასში.“

თქვენი ლევ ტოლსტოი“.

პრესაში ლ. ტოლსტოის საპასუხო წერილის გამოქვეყნებამ დიდი აურხაური გამოიწვია. ზოგი იწონებდა მას, ზოგი კი ამკარად ილაშქრებდა მის, როგორც „მავნე“ და „რუსული ლიტერატურის შეურაცხ-

მყოფელის“, წინააღმდეგ. ასეა თუ ისე, ფაქტია, რომ ტოლსტოის ამ გამოსვლის შემდეგ უამრავმა ახალგაზრდამ რუსეთიდან და საქართველოდან თხოვნით მიმართა მწერალს — გამოეკვიზავნეთ წიგნები გასასწორებლადო. მაგალითად, 1887 წელს ახალგაზრდა თბილისელმა ქალმა, ვინმე მარიამ იაშვილმა წერილი გაუგზავნა ლევ ნიკოლოზის ძეს, რომლითაც აცნობებდა მას, რომ როდესაც წაიკითხა გაზეთ „ნოვოე ვრემიაში“ დაბეჭდილი მისი „წერილი თბილისელი ქალიშვილებისადმი“, მასაც აღეძრა სურვილი — ეცადა ძალა და უნარი მწერლის მიერ თბილისელი გოგონებისათვის შეთავაზებულ საქმეში. როგორც მ. იაშვილის წერილიდან ჩანს, შეშინებული იმით, რომ ნაკლებად იყო გათვითცნობიერებული აღნიშნულ საქმეში, ახალგაზრდა ქალი მოკრძალებითა და რიდით თხოვდა ლ. ტოლსტოის გამოეგზავნა მისთვის, თავდაპირველად, შედარებით იოლი წიგნი (მოთხრობა ან ნოველა) გადასაკეთებლად, ხოლო შემდეგ უფრო რთული ნაწარმოებებიც, გამოთქვამდა რა, ამასთან ერთად, იმედს, რომ საქმისადმი კეთილი სურვილებითა და დიდი სიყვარულით განმსჭვალული, თავისუფალი დროის რაციონალური გამოყენებით, ამ სამუშაოს შესრულებაში ისიც შეძლებდა გარკვეული სამსახურის გაწევას [1].

აღსანიშნავია, რომ იმ პერიოდში ანალოგიურ მთხოვნელთა შორის იყო ახალგაზრდა ნ. კ. კრუპსკაიაც.

„წერილი თბილისელი ქალიშვილებისადმი“, მიუხედავად მასში დაშვებული ზოგიერთი უზუსტობისა, უცილობლად შეიცავდა ჯანსაღ მარცვალს: ლ. ტოლსტოი ქალიშვილებს ურჩევდა მთელი თავიანთი ენერჯია და ცოდნა ზალხის, მასების განათლების სამსახურში ჩაეყენებინათ და, ექვევარეშეა, რომ ასეთ რჩევას დიდი სარგებლობის მოტანა შეეძლო ახალგაზრდობისათვის. აი, რას წერდა მოგვიანებით ერთი იმ „თბილისელ ქალიშვილთაგანი“, რომელიც მონაწილეობას იღებდა ლ. ტოლსტოისთან გამართულ მიმოწერაში: „ეს იყო აბილისში პირქუშ რეაქციულ ოთხმოციან წლებში. ახალგაზრდა ქალიშვილების ჭგუფი, რომელთაც ის-ის იყო დაამთავრეს გიმნაზია, აღმოჩნდა ძნელი და ბევრისათვის მტანჯველი კითხვის წინაშე: რა ვაკეთოთ? აღსავსე ექვებით, არ იცოდნენ, თუ რას მისცემოდნენ მთლიანად, ისინი თავიანთ გამოუცდელ ძალებს ცდიდნენ იმ დროის საზოგადოებრივი შრომის ყველა ხელმისწავდომ დარგში: მუშაობდნენ სახალხო და ჰაკეირაო სკოლებში, საზოგადოებრივ სამკითხველოებში, მუზეუმებში. ამ დროს გამოქვეყნდა ლ. ნ. ტოლსტოის ცნობილი სტატია „მამაკაცთა და ქალთა შრომა“ ... ეძებდა რა საზოგადოებრივი შრომის გამოყენების საუკეთესო საშუალებათა ფორმებს, ახალგაზრდების აღნიშნული ჭგუფი გარკვეულად მტკიცედ იყო დარწმუნებული-

ლი ერთში — ძირითადად, ცხოვრების საფუძველს წარმოადგენს საზოგადოებრივი შრომა. და უცებ ლევ ნიკოლოზის ძე ლაპარაკობს სრულიად სხვას... ვერ იბოვებს რა გამოსავალი გარემომცველი ეპქებიდან, მათ გადაწყვიტეს მიეწერათ წერილი თვით ლევ ნიკოლოზის-ძისათვის. პასუხმა არ დააყოვნა. მან გააქარწყლა ყველა მტანჯველი ექვი, ბოლო მოუღო ყოველგვარ გაურკვეველობას. მონაწილეობის მიღება იმ საქმეში, რომლისკენაც მოგვიწოდა ლევ ნიკოლოზის-ძემ, ზოგიერთი მიზეზის გამო, ვერ მოხერხდა, მაგრამ მისმა წერილმა უდიდესი გავლენა იქონია ახალგაზრდა ქალიშვილთა მთელ შემდგომ ცხოვრებაზე“ [2, 429—430].

ამრიგად, ქართველი ახალგაზრდობა რჩევისათვის მიმართავდა ლევ ტოლსტოის, სჯეროდა მისი სიტყვისა და ამიტომაც იყო. რომ დიდი რუსი მწერლის მოღვაწეობა შიშის ზარსა სცემდა მეფის ხელისუფლებას, რომელიც, თავის მხრივ, ყველა საშუალებით ცდილობდა „დაეცვა“ მასები, ძირითადად კი ახალგაზრდობა, გრაფის „დამღუპველი იდეების ზეგავლენისაგან“. ჩვენს ხელთ არსებული საარქივო მასალა, კერძოდ — კავკასიის სასწავლო ოლქის მზრუნველის კ. იანოვსკის ცირკულარი, დაგზავნილი სასწავლებლების დირექტორებისადმი მოსწავლეთა შორის ქრისტიანული რწმენის ძირითადი დოგმების ძირგამომთხრელი იდეების მქადაგებელი ფურცლების გავრცელების შესახებ, რომლებიც მიეწერებოდა ლ. ტოლსტოის, ნათლად ადასტურებს ყოველივე ზემოთქმულს. აი, 1887 წლის 29 იანვრით დათარიღებული ამ ცირკულარის ტექსტი, მცირე შემოკლებით: „სახალხო განათლების სამინისტროსათვის... ცნობილი გახდა, რომ უმაღლესი და საშუალო სასწავლო-დაწესებულებების მოსწავლეთა წრეებში ეცნობიან და ჰექტოგრაფიული ფურცლებით ვრცელდება ჩანაწერები, რომლებიც მიეკუთვნება გრაფ. ლ. ტოლსტოის, და რომლებშიც სხვადასხვა ხერხებით მოცემულია ქრისტიანული რწმენის ძირითადი დოგმების ძირგამომთხრელი იდეების ქადაგება... აგრეთვე მოწოდება საყოველთაო გადატრიალებისაკენ, რომელიც მიმართულია არსებული სახელმწიფოებრივი წყობილებისა და საზოგადოებრივი წესრიგის საფუძველთა ნგრევისაკენ... სახალხო განათლების მინისტრი... მე მთხოვს დავაკისრო ოლქის სასწავლო-დაწესებულებათა უფროსებს ვალდებულება — ფხიზლად ადევნონ თვალყური იმას, რომ ასეთი გამოცემები არ ტრიალებდეს მოსწავლეთა წრეებში, თანაც თუ ასეთები იქნება აღმოჩენილი, ისინი მაშინვე უნდა იქნეს ჩამორთმეული და განადგურებული... [3]. ამ „პროფილაქტიკური“ ღონისძიებების გასატარებლად კი, როგორც ეს ცირკულარიდან ირკვევა, სახალხო განათ-

ლების მინისტრი ქმედით დახმარების გაწევას სთხოვდა შინაგან საქმეთა მინისტრს.

1890 წლის თებერვალში თბილისელი ახალგაზრდების ერთმა ჯგუფმა ლ. ტოლსტოის გაუგზავნა კოლექტიური წერილი, თხოვნით — იქნებ მოახერხოთ თქვენი ნაწარმოებების იაფფასიანი გამოცემაო. „დიდად პატივცემულო ლევ ნიკოლოზის-ძეე. — ეკითხულობთ ამ წერილში, — თქვენთვის ცნობილია, რომ ჩვენი ახალგაზრდობისა და მთელი რუსეთის საზოგადოებრიობის ერთადერთი აღმზრდელები არიან საუკეთესო მწერალთა ნაწარმოებები, მაგრამ, სამწუხაროდ, თითქმის ყველა ამ ავტორთა თხზულებები, თავიანთი ფასების გამო, ნაკლებად ხელმისაწვდომია მკითხველთა უმრავლესობისათვის.

გთვლით რა თქვენ სახალხო განათლების საქმისათვის თავდადებულ ადამიანად, ჩვენ, თბილისის ახალგაზრდობის წრე, გთხოვთ... გამოსცეთ საკუთარი თხზულებანი უსპენსკისა და ზლატოვრატსკის მსგავსად...“ [4, 68].

განსაკუთრებით მრავალრიცხოვანი თაყვანისმცემლები ჰყავდა ლ. ტოლსტოის მოსკოვისა და პეტერბურგის უმაღლესი სასწავლებლების ქართველ სტუდენტებს შორის. დიდი მწერლისადმი ქართველების მიერ გაგზავნილი წერილების უმრავლესობა, რომლებიც ამჟამად დაცულია ტოლსტოის სახელმწიფო მუზეუმსა და გ. ლეონიძის სახ. საქართველოს სახელმწიფო ლიტერატურულ მუზეუმში, ძირითადად სწორედ ამ ახალგაზრდობას ეკუთვნის. მოსკოვის უნივერსიტეტის მთელი რიგი ქართველი სტუდენტები პირადადაც იცნობდნენ ლევ ტოლსტოის და მათ არაერთხელ ჰქონიათ ბედნიერი შემთხვევა შეხვედროდნენ და ესაუბრათ ამ ტიტან შემოქმედთან. ლ. ტოლსტოი ქართველ სტუდენტებს — ივ. გომარტელს, ვ. ლამბაშიძეს, კ. ელიოზიშვილს, ალ. დიასამიძეს და სხვებს გაეცნო თავისი ახლო მეგობრის — ა. ნ. დუნაევის ოჯახში, რომლის სტუდენტი ვაჟიც მეგობრობდა ქართველ ახალგაზრდებთან. ლ. ტოლსტოი და ა. დუნაევი 1895—1897 წლებში, როდესაც ისინი დინტერესებული იყვნენ „დუხობორების“ მოძრაობით, ხშირად ეკითხებოდნენ მათ შესახებ ქართველ სტუდენტებს. გარდა ამისა, როგორც ს. დიასამიძის, ნ. და ი. ნაკაშიძეების მოგონებებიდან ირკვევა, ლ. ტოლსტოი ამ ახალგაზრდებს ესაუბრებოდა საქართველოს შესახებ, მისი ისტორიული ძეგლების, კულტურის, მწერლობის საკითხებზე, შოთა რუსთაველის შემოქმედებაზე და ა. შ. დიდ რუს მწერალსა და ქართველ სტუდენტებს შორის დამყარებულ კარგ ურთიერთობაზე ნათლად მეტყველებს ის ფაქტიც, რომ ერთ-ერთ ქართველ სტუდენტთაგანს — ალ. კვალიაშვილს ლევ ნიკოლოზის-ძემ

საჩუქრად გადასცა საკუთარ თხზულებათა სრული კრებული, მასზე თავისივე ხელით გაკეთებული სამახსოვრო წარწერით.

XIX საუკუნის დასასრულს საქართველოს პროგრესული საზოგადოებრიობა მეტად შეაშფოთა ლ. ტოლსტოის ავადმყოფობამ. 1899 წლის ნოემბერ-დეკემბერში ქართულ პერიოდულ პრესაში ზისტიმატურად იბეჭდებოდა ცნობები მისი ჯანმრთელობის მდგომარეობის შესახებ. 900-იანი წლების დასაწყისში დიდ მწერალს გამოკეთება დაეტყო. გაზეთ „ნოვოე ობოზრენიეში“ გამოქვეყნებულ ამ ცნობას უდიდესი აღტაცებით შეხვდნენ ლ. ტოლსტოის ნიკის თაყვანისმცემლები. 1901 წლის 20 აგვისტოს თბილისიდან იასნაია პოლიანაში, მწერლის სახელზე, გაგზავნილ იქნა შემდეგი შინაარსის ტელეგრამა: „უსაზღვრო სიხარულით აღივსო ჩვენი გულები, ძვირფასო ლევ ნიკოლოზის-ძევ, გავიგეთ თუ არა ცნობა თქვენი გამოჯანსაღების შესახებ. იცოცხლეთ დიდხანს კაცობრიობის სასარგებლოდ, ამასთან დაუღალავად იბრძოლეთ მაღალი ზნეობრივი იდეალისათვის. შორეული კავკასიიდან თქვენ გესალმებიან თბილისის მკვიდრნი და ათასობით ადამიანის სახელით გამოთქვამენ თქვენს მიმართ უღრმეს მადლიერებას ჭეშმარიტებისა და სიმართლისათვის თქვენი მტკიცე, გულწრფელი სამსახურისათვის. ხელმოწერები წერილობით“ [5]. როგორც დადგინდა, ამ ტელეგრამის ხელმომწერთა შორის იყვნენ თბილისელი მოსწავლე და მუშა-ახალგაზრდებიც. იმავე წლის დასასრულს ქართველმა ახალგაზრდობამ თბილისიდან კვლავ გაუგზავნა წერილი ლ. ტოლსტოის, რომელიც მთავრდებოდა მეტად საყურადღებო სიტყვებით: „საქართველო ხელს უწვდის თავის უფროს ძმებს, დიდ ხალხებს, გამოთქვამს სურვილს იმუშაოს მათთან ერთად საერთო სარგებლობისათვის“.

XX საუკუნის დასაწყისში ლევ ტოლსტოისა და ქართველ ახალგაზრდობას შორის გამართული მიმოწერიდან განსაკუთრებით აღსანიშნავია პეტერბურგის უნივერსიტეტის იურიდიული ფაკულტეტის სტუდენტის ბორის გეგიძის ურთიერთობა დიდ შემოქმედთან. 1902 წლის 8 სექტემბერს ბ. გეგიძემ იასნაია პოლიანაში ლ. ტოლსტოის გაუგზავნა წერილი, რომლის დასაწყისშიც იგი, ულოცავდა რა თავის საყვარელ მწერალს ღირსშესანიშნავ თარიღს — ლიტერატურული მოღვაწეობის ნახევარსაუკუნოვან იუბილეს, უღრმესი პატივისცემისა და მადლიერების გრძნობით, წერდა შემდეგს: „...რამდენიმე წლის წინათ მე, ჯერ კიდევ გიმნაზიელი, თავდაპირველად გავეცანი თქვენს წმინდა ლიტერატურულ, ხოლო შემდეგ ფილოსოფიურ-მორალურ ნაწარმოებებს, თუმცა, რუსეთის ცენზურის წყალობით, არც თუ



ყველას და არც თუ სრულად. და მას მერე ისინი მე მუდამ მხიბლავენ, გულს მიჩუყებენ და მალეღვებენ. ჭერ კიდევ არ ყოფილა მსოფლიოში არც ერთი მწერალი, პირადად ჩემთვის, რომელსაც ისეთი ზეგავლენა მოეხდინოს ჩემი მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებაზე, ესწავლებინოს ამდენი, აგრერიგად გავერკვიე ცხოვრებისეულ საკითხებში, როგორც თქვენ ბრძანდებით... მე კიდევაც თუ არ ვეთანხმები ზოგიერთ თქვენს შეხედულებებს, ეს ჭერ არც ისე მნიშვნელოვანი და საჭიროა. მთავარი, თუ რატომ არის თქვენი ზეგავლენა ჩემთვის ძვირფასი, ეს არის ის, რომ თქვენ გამიღვიძეთ მისწრაფება — ყველა საშუალებით მეძებნა ჭეშმარიტება და დამეყენებინა ის ყველაზე მაღალ საფეხურზე ცხოვრებაში, ის ჭეშმარიტება..., რომლის შესახებაც თქვენ ასე ამაღლელებლად ლაპარაკობთ სინოდისადმი ამას წინათ გაგზავნილ პასუხში...“ [6]. წერილის დასასრულს ბ. გეგიძე კიდევ ერთხელ უსურვებდა რა ლ. ტოლსტოის ჯანმრთელობას, კვლავ ჯულწრფელად ამქლავნებდა იმ დიდ სიყვარულსა და პატივისცემას, რომლითაც ის, მწერლისათვის სრულიად უცნობი სტუდენტი, განმსჭვალული იყო ამ ბუმბერაზი მოაზროვნის მიმართ. 1903 წლის 28 აგვისტოს ბ. გეგიძემ თბილისიდან მეორე წერილი გაუგზავნა, ლ. ტოლსტოის, რომელიც პირველის მსგავსად, ისევ მილოცვით იწყებოდა — ახალგაზრდა სტუდენტი დიდ მწერალს ულოცავდა დაბადების 75 წელს და მოკრძალებით წერდა, რომ ასეთ დღეებში მიღებულია იუბილარის მიმართო მისადმი შენი გრძნობების და ურთიერთდამოკიდებულების ძირითადი არსის გამომხატველი სიტყვებით, რომელიც ამავე დროს უნდა შეესაბამებოდეს სიმართლეს. „გიფიქრე რა ამაზე, — განაგრძობდა შემდეგ ბ. გეგიძე, — მიველი იმ დასკვნამდე, რომ ყველაზე სასიამოვნო, რაც მე შემიძლია ვითხზათ, — არის ის, რომ თქვენი ნაწარმოებების კითხვასთანაა დაკავშირებული ჩემი ცხოვრების ერთ-ერთი ყველაზე უფრო ნათელი მომენტები. თქვენი წიგნები (ბელეტრისტული თუ მორალური, სულ ერთია), ყოველთვის სხვა ავტორთანაწარმოებებზე უფრო მეტად მალეღვებდნენ, მაიძულებდნენ მეფიქრა ცხოვრების აზრზე, აღმიძრავდნენ სურვილს მებრძოლა ბოროტებასთან და დამეთესა მხოლოდ სიკეთე — ერთი სიტყვით, ისინი მიღვიძებდნენ სულის ყველაზე უფრო ნათელ მხარეებს... მე მსურს გადღეგრძელოთ, როგორც აღამიანი, რომელსაც პატივს ვცემ და მზურგალედ მიყვარს, ისე ვით ჩემი სულიერი მამა და ცხოვრების თანამგზავრი.

თქვენთან მაქვს ერთი სათხოვარი. მე წავიკითხე თქვენი საკმაოდ ბევრი ნაწარმოები, მაგრამ სამწუხაროდ ვერ შევძელი მეშოვა... თქვენი „აღსარება“, — მე ვარ სანკტ-პეტერბურგის უნივერსიტეტის სტუდენტი. დამისახელებთ, გეთაყვა, პეტერბურგში (სადაც მე მალე გა-

ვემგზავრები), მცხოვრები თქვენი მიმდევარი რომელიმე პირი, ანდა თქვენთვის ახლობელი ადამიანები, რომლებთანაც მე შემეძლება ვი-  
შოვო „აღსარება“ და ცენზურის მიერ აკრძალული თქვენი სხვა წიგ-  
ნები. დიდად მოხარული ვიქნებოდი, თუ თქვენ შემისრულებთ ამ თხოვ-  
ნას და გამომეხმაურებით შემდეგი მისამართით: ქ. თბილისი, გუნი-  
ბის ქუჩა სახლი № 2... ბორის გეგიძე“ [7].

1903 წელსვე გამოქვეყნდა ბ. გეგიძის ნაშრომი — „უნივერსი-  
ტეტში, სტუდენტური ცხოვრების მონახაზი“, რომელიც იმავე წელს  
ხელმოკრულ გამოცემადა და თვით ეს ფაქტი ნათლად მიგვანიშნებს ამ  
ნაწარმოებით მკითხველთა ფართო დაინტერესებაზე. ცხადია, ახალ-  
გაზრდა ქართველი ავტორისათვის უაღრესად საჭირო იყო იმის გა-  
გება, თუ რა აზრისა იქნებოდა ხსენებულ წიგნზე ლ. ტოლსტოი.  
სწორედ ამიტომ, ბ. გეგიძემ თავისი ნაშრომის ხელნაწერი წასაკითხად  
გაუგზავნა მწერალს, დაიმედებულმა იმით, რომ მისი „ცხოვრების მას-  
წავლებელი“ უქველად გაეცნობოდა მას. მართლაც, ლევ ნიკოლო-  
ზის-ძეს გამოუნახავს დრო, გადაუკითხია აღნიშნული ხელნაწერი და  
მის შესახებ საკუთარი მოსაზრებაც გამოუთქვამს. აი, რას გვაუწყებს  
ლ. ტოლსტოის პირად „დღიურში“ გაკეთებული ერთ-ერთი ჩანაწერი:  
„წვკითხე გეგიძის საუნივერსიტეტო ნარკვევები. საწყალი გულ-  
წრფელი ჰაბუკი ხელაღს საუნივერსიტეტო მეცნიერებისა და მთელი  
კულტურის უზრობას და საშინელებას იმ გარყვნილობისა, რომლის  
ზეგავლენის ქვეშაც ის ექცევა. ერთ ადგილას, ლაპარაკობს რა იმის  
შესახებ, თუ რა აკეთოს, რა მიზანი დაისახოს ცხოვრებაში, იგი წინას-  
წარ დაწმუნებული იმაში, რომ ასეთ მიზნად, რა თქმა უნდა, არ შე-  
იძლება მიჩნეული იყოს თვითდაოსტატება, იწყებს ყველა სხვა მიზნე-  
ბის გადასინჯვას, და არც ერთი მათგანი არ აკმაყოფილებს მას...“  
[8, 195—196]. როგორც ამავე ჩანაწერიდან ირკვევა, დიდი რუსი  
მწერალი, მართალია, იზიარებდა ბ. გეგიძის თვალსაზრისის უნივერ-  
სიტეტში არსებული სწავლების სისტემისა და ბურჟუაზიული ახალ-  
გაზრდობის მორალური სახის უვარგისობის შესახებ, მაგრამ მთელ  
რიგ საკითხებში იგი არ ეთანხმებოდა თბილისელ ახალგაზრდას, რაც  
განსაკუთრებით იგრძნობოდა ადამიანის დანიშნულების განსაზღვრი-  
ლას მათი მოსაზრებების სხვადასხვაგვარობაში: სხვათაშორის, ამასვე  
ადასტურებს ის ფაქტიც, რომ 1904 წლის 2 ივნისს, იანაია პოლიანაში  
მეორედ ჩასვლისას, ბ. გეგიძეს (პირველად იგი ლევ ნიკოლოზის-ძეს  
ესტუმრა იმავე წლის გაზაფხულზე) დიდ მწერალთან კვლავ ჰქონია  
საუბარი ადამიანის დანიშნულებაზე და ახალგაზრდა სტუდენტის  
წასვლისთანავე ლ. ტოლსტოის ასეთი ჩანაწერი გაუკეთებია „დღიურ-  
ში“: „იყო გეგიძე. ტყუილ-უბრალოდ“ [9]. სამწუხაროდ, ჩვენს ხელთ

არსებული მასალებიდან არ ჩანს, თუ როგორ გაგრძელდა ლ. ტოლსტოისა და ბ. გეგიძის შემდგომი ურთიერთობა.

1907 წლის სექტემბრის დასაწყისში თბილისის ვაჟთა მე-3 გიმნაზიის უფროსკლასელმა მოსწავლეებმა, რომელთაც ვერ ჯერკვიათ საკითხი — რისთვის უნდა იცხოვროს, იარსებოს კაცობრიობამ, დახმარებისათვის მიმართეს ლევ ტოლსტოის და თავიანთი ნააზრვეი წერილობით აცნობეს მას იასნაია პოლიანაში. როგორც ამ წერილიდან ირკვევა (იგი დათარიღებულია 1907 წლის 9 სექტემბრით), აღნიშნული სასწავლებლის აღსაზრდელთა ერთი ნაწილი ცხოვრების აზრს ხედავდა ახლობლების სიყვარულსა და მათთვის დახმარების აღმოჩენაში; მეორე ნაწილი მოწაფეებისა ამტკიცებდა, რომ ცხოვრება უნდა გაატარო ბრძოლაშიო, ხოლო მოსწავლე ახალგაზრდობის მესამე ჯგუფი კაცობრიობის არსებობის მთავარ მოტივად მიიჩნევდა პირადი ინტერესებისა და საკუთარი უნარის სრულყოფისათვის ზრუნვას, თანაც, მათი ეს მოსაზრება დასაბუთებული იყო იმით, რომ იგი ყველაზე მეტად გამოიყენება ცხოვრებაშიო. „ვიცი თ რა, რომ თქვენც ასევე გაინტერესებთ ეს საკითხი, — ასკვნიდნენ წერილის ბოლოს მოსწავლეები, — ჩვენთვის საინტერესო იქნებოდა გავვეგო თქვენი პირადი აზრი. ვიმედოვნებთ, რომ ჩვენს თხოვნას არ დატოვებთ უყურადღებოდ და დაწვრილებით გვიპასუხებთ წერილობით... [10] იქვე, პასუხისათვის ნაჩვენები იყო მისამართი: ქ. თბილისი. მე-3 ვაჟთა გიმნაზია. VI კლასის I განყოფილების მოსწავლეებს. როგორც ჩანს, ლ. ტოლსტოის, ავადმყოფობის გამო, ვერ მოუხერხებია თბილისელ გიმნაზიელთა თხოვნის დაკმაყოფილება და მათთვის საპასუხო წერილის გამოგზავნა.

XX საუკუნის დასაწყისში საქართველოს ახალგაზრდობა, ეცნობოდა რა ცენზურის მიერ აკრძალულ ლ. ტოლსტოის ნაწარმოებებს, ყველა საშუალებით ცდილობდა მათ პროპაგანდას მკითხველთა ფართო წრეებში. ქართველი ახალგაზრდები ამ მიზნით ხშირად იყენებდნენ საკუთარ ხელნაწერ უურნალ-გაზეთებსაც, რომელთა ფურცლებზეც ისინი თითქმის მუდამ აქვეყნებდნენ, სხვა ნებადაურთველ მასალასთან ერთად, დიდი რუსი მწერლის ცალკეულ ქმნილებებს. ყოველივე ამას ნათლად ადასტურებს სახალხო განათლების სამინისტროს დაწყებით სასწავლებელთა დეპარტამენტის მიერ კავკასიის სასწავლო ოლქის მზრუნველისადმი ჯერ კიდევ 1902 წლის 15 იანვარს გამოგზავნილი სპეციალური ცირკულარი, რომელშიც ვკითხულობთ შემდეგს: „სემინარიის (იგულისხმება გორის სამასწავლებლო სემინარია — გ. გ.), აღსაზრდელთა შორის არსებობდა პირთა გაერთიანება, რომელმაც მიზნად დაისახა თავის ამხანაგებში გაელვიძებინა უკმაყოფი-

ლების გრძნობა, მიმართული საზოგადოებრივი და სახელმწიფოებრივი ცხოვრების არსებული წესწყობილების წინააღმდეგ. შთაეგონა მათთვის მთავრობის საწინააღმდეგო იდეები. ამ გაერთიანებამ დააარსა თავისი ბიბლიოთეკა, „გამოსცა... გაზეთი, რომელშიც აისახებოდა ლ. ტოლსტოის აკრძალული ნაწარმოებები და ქვეყნდებოდა თვით მოსწავლეთა მიერ დაწერილი უკიდურესად საძრახი მიმართულების სტატიები“ [11, 173]. რაც შეეხება ზემოხსენებული სამინისტროს გრიფით მზრუნველის სახელზე 1909 წლის 5 ივლისს გამოგზავნილ ცირკულარს, მასში ხაზგასმითაა მითითებული იმ „მაგნე“ გავლენაზე, რომელსაც ლ. ტოლსტოის ზოგიერთი ქმნილება ახდენდა მოზარდთა, ჭანსაკუთრებით კი მოსწავლე-ახალგაზრდობის, მსოფლმხედველობის ფორმირებაზე. აი, ამ ცირკულარის შინაარსი, მცირე შემოკლებით: „1908 წლის სექტემბრის თვეში მოსკოვში გამოცემულ იქნა და, მიუხედავად გენერალ-გუბერნატორის მიერ დადებული ყადაღისა, გავრცელება პპოვა გრაფ ლ. ნ. ტოლსტოის ბროშურამ, სათაურით „ქრისტეს მოძღვრება, გადმოცემული ბავშვებისათვის“.

დასახელებულ ბროშურაში წმ. სინოდმა შეამჩნია იესო ქრისტეს ღვთაებრიობის უარყოფა და მისი მოძღვრების დამახინჩება, ამასთან, მიიღო რა მხედველობაში, რომ მასში ღმერთის სიტყვებით თვით ავტორის ნააზრევია გადმოცემული, გამომხატველი მისივე უსაყვარლესი იდეებისა, მიიჩნია, რომ ამ ბროშურის გავრცელებამ, რომელიც ხრწნის ბავშვის სულიერი სამყაროსათვის ყველაზე ძვირფას — რელიგიურ გრძნობას, შეიძლება დამღუპველი შედეგი იქონიოს ბავშვთათვის.

აქედან გამომდინარე, უმორჩილესად გთხოვთ... მიიღოთ ზომები გრაფ ტოლსტოის აღნიშნული ბროშურის არდასაშვებად სასწავლო-დაწესებულებათა ბიბლიოთეკებში...“ [12].

როგორც ვხედავთ, სასწავლო-აღმინისტრაციული ორგანოები გადაჭრით ცდილობდნენ ახალგაზრდობისათვის მოესპოთ დიდი რუსი მწერლის პროგრესული ნაწარმოებების გაცნობის საშუალება, მაგრამ ამოიღ. ქართული ახალგაზრდობა, მიუხედავად მკაცრი კონტროლისა, მაინც ახერხებდა ლ. ტოლსტოისთან ურთიერთობას და მისი ნაწერების შექენა-დამუშავებას.

1909 წელს მოსკოვის უნივერსიტეტთან არსებულმა თბილისელ სტუდენტთა სათვისტომომ კავკასიის ყოველმხრივ შესასწავლად ჩამოაყალიბა წრე და გადაწყვიტა გამოეცა „კავკასიური აღმანახი“, რისთვისაც წრის გამგეობამ ლ. ტოლსტოის მიმართა დახმარებისათვის და ამ მოტივით წერილი გაუგზავნა მას, რომელშიც პროგრამულად იყო ჩამოყალიბებული და დასაბუთებული ხსენებული „აღმანახის“

შექმნის საჭიროება. როგორც კავკასიის ნამდვილი მდგომარეობისა და მნიშვნელობის, მისი ისტორიის, კულტურის, გეოგრაფიული და დემოგრაფიული საკითხების შესწავლის მიზნით, ასევე რუსეთის ფართო საზოგადოებრიობისათვის იმპერიის ამ განაპირა მრავალეროვანი მხარის სრულყოფილად გაცნობის თვალსაზრისით. ღრმად დარწმუნებული ქვეყნის საგანმანათლებლო საჭიროებათა მიმართ ლ. ტოლსტოის უაღრესად გულისხმიერ დამოკიდებულებაში, თბილისელ სტუდენტთა სათვისტომოს გამგეობა „კავკასიური ალმანახის“ გამოცემაში შემწეობის აღმოჩენასა და ამ ორგანოს ფურცლებზე გამოსაქვეყნებლად რომელიმე შესაფერისი სტატიის გამოგზავნას სთხოვდა დიდ მწერალს.

ლ. ტოლსტოის მიუღია ზემოხსენებული წერილი და, თავის მხრივ, უცნობებია, ქართველი სტუდენტებისათვის, რომ დროის უქონლობის გამო მას, სამწუხაროდ, არ შეუძლია მონაწილეობის მიღება „ალმანახის“ გამოცემაში და, ამდენად, მიუხედავად დიდი სურვილისა, ვერ დაეხმარება მათ.

ლ. ტოლსტოისა და ქართველ ახალგაზრდობას შორის დამყარებული მეტად თბილი, გულწრფელი ურთიერთობის არც თუ ისე ხანმოკლე ისტორიის ერთ-ერთი უკანასკნელი ფურცლები დაკავშირებულია თბილისის ქალთა I გიმნაზიის მოსწავლე — მარიამ ანდრონიკოვას (ანდრონიკაშვილის) სახელთან. 1910 წლის 28 მარტს ამ თბილისელმა ქალიშვილმა ასეთი შინაარსის წერილით მიმართა მსცოვან შემოქმედს: „ძვირფასო ლევ ნიკოლოზის ძე! მე დიდი ხანია მინდოდა მომეწერა თქვენთვის ბარათი და ზოგი რამ მეთხოვა კიდევ, მაგრამ ვერა და ვერ ვბედავდი, ვინაიდან დარწმუნებული ვიყავი, რომ თქვენ არც კი წაიკითხავდით რა ჩემს მოწერილს ბოლომდე, რადგანაც ასეთ წერილებს, ალბათ, აუარებელს იღებთ, ისე დახევდით მას. მე ვარ ქართველი — ესწავლობ თბილისის პირველი გიმნაზიის მეხუთე კლასში. ვარ თოთხმეტი წლის. ძალიან მიყვარს კითხვა, განსაკუთრებით კი თქვენი ნაწარმოებების. საკმაოდ ბევრი მათგანი, რამდენადაც არის ამის შესაძლებლობა, უკვე გადავიკითხე. პატარა მოთხრობებს მრავლად გავეცანი, ხოლო მსხვილი ნაწარმოებებიდან წავიკითხე: „ომი და მშვიდობა“, „ანა კარენინა“ და „აღდგომა“. თქვენთან მაქვს ერთი ასეთი სათხოვარი: ამას წინათ თქვენს მიერ გამოცემულ იქნა წიგნი „ქრისტეს მოძღვრება“..., რომლის შოვნაც ჩვენ აქ არსად არ შეგვიძლია და ამიტომ, გამოგზავნეთ, გეთაყვა, ეს წიგნი ფასდადებით შემდეგი მისამართით: თბილისი, ...ქალთა პირველი გიმნაზია. მე-5 კლასის მე-3 განყ. მოსწავლეს მარიამ ანდრონიკოვას. შეეჭვება, რომ თქვენ შემისრულოთ ეს თხოვნა, მაგრამ თუ ამას გააკეთებთ, მე ვიქნები

ძალზე, ძალზე, ძალზე მოხარული... ბევრი რამის მოწერა და თხოვნა მსურდა კიდევ, მაგრამ თქვენგან საპასუხო წერილის მიღების იმედი ნაკლებად მაქვს..." [13].

ლ. ტოლსტოიმ მიიღო თუ არა ქართველი მოსწავლის წერილი, მაშინვე გაეცნო მას და უიმედოდ დაღონებულ გოგონას დაუყოვნებლივ შეუსრულა თხოვნა: დიდმა მწერალმა საკუთარი წიგნი — „ქრისტეს მოძღვრება“ უსასყიდლოდ გამოუგზავნა გიმნაზიელ ქალიშვილს, რომელმაც, თავის მხრივ, 1910 წლის 26 აპრილს უდიდესი მადლიერების გრძნობით აღსაყვამე მეორე წერილი მიწერა ლევ ნიკოლოზის ძეს, ერთი პატარა სურვილით — თუ შეგიძლიათ თქვენი რომელიმე ფოტოსურათი გამომიგზავნეთ, მასზე თქვენივე ხელით გაკეთებული სამახსოვრო წარწერით [14]. უნდა ვივარაუდოთ, რომ ლ. ტოლსტოი მ. ანდრონიკაშვილის არც ამ თხოვნას დატოვებდა უყურადღებოდ.

ლევ ტოლსტოის ნაწარმოებებით ქართველი და, საერთოდ, საქართველოს მთელი მრავალეროვანი ახალგაზრდობის დიდ დაინტერესებაზე ნათლად მეტყველებენ არა მარტო ამ ბუმბერაზი შემოქმედის სახელზე გავზავნილი წერილები, არამედ ის საარქივო მასალებიც, რომლებიც თვალნათლივ ადასტურებენ, რომ საქართველოს ახალგაზრდობა ყველა საშუალებით ცდილობდა თავისი საყვარელი მწერლის ცალკეული ქმნილებების შექმნასა და შემდეგ მათ ფართო პროპაგანდას ხალხში. ამის საილუსტრაციოდ გავეცნოთ ერთ-ერთ ოფიციალურ დოკუმენტს. აი, რას ატყობინებდა 1910 წლის 18 აგვისტოს ქუთაისის გუბერნიის უანდარბთა სამმართველოს უფროსი თბილისის ვაჟთა I გიმნაზიის დირექტორს: „ა. წ. 12 აგვისტოს საზღვარგარეთიდან ქალაქ სოხუმში შემოსულ გემ „სოხუმის“ მგზავრს, თქვენდამი რწმუნებული გიმნაზიის VIII კლასის მოსწავლეს... სერდაროვის ჩხრეკის დროს აღმოუჩინეს ლ. ტოლსტოის აკრძალული თხზულება, სათაურით — „რუსეთის რევოლუციის მნიშვნელობა“ [15]. უანდარბერიის საიდუმლო აგენტების მიერ დაკავებული მოსწავლის „ქეთილსაიმედობის“ დასადგენად, ხსენებული სამმართველოს უფროსი დაუყოვნებლივ თხოვდა გიმნაზიის დირექტორს კ. სერდაროვის პირადი საბუთებისა და მის შესახებ არსებული სხვა მასალების სასწრაფოდ გადაგზავნას ქუთაისში.

ამრიგად, ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, თამამად შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ქართველი ახალგაზრდობა ცოცხალ ინტერესს იჩენდა გენიალურ რუსი მწერლის მიმართ, თავიანთს სცემდა მის ნიჭს და ამ უდიდეს მოაზროვნე ადამიანში ხედავდა ისეთ პიროვნებას, რომელიც მოსარჩლე და ქომაგი იყო ყველა ჩაგრულისა და უსამართლოდ დასჯილისა, პიროვნებას, რომელიც აშკარად ამართ-

ხებდა რა ცარიზმის ბიუროკრატიულ ადმინისტრაციასა და მის უსულ-  
 გულო ჩინოვნიკ-მოხელეებს, ამასთან ერთად, დიდების პიმნს უგა-  
 ლობდა პატიოსან, შეურყენელი ზნეობის მქონე მშრომელ ხალხს, რო-  
 ჟელთა ცხოვრების წესის გაიდგალებაში იგი ცდილობდა დაენახა  
 რუსეთის სინამდვილე. გარდა ამისა, „ლ. ტოლსტოიმ შესძლო თავის  
 ნაშრომებში დაეყენებინა იმდენი დიდი საკითხი, შესძლო ამაღ-  
 ლებულებო იაეთ მხატვრულ ძლიერებამდე, რომ მისმა ნაწარმოე-  
 ბებმა ერთ-ერთი პირველი ადგილი დაიკავეს მსოფლიო მხატვრულ  
 ლიტერატურაში...“ [16, 40]. სწორედ ამიტომ, ბუნებრივი იყო ლ.  
 ტოლსტოის გარდაცვალებით (1910 წლის 7 ნოემბერი) გამოწვეული  
 ის საყოველთაო მწუხარება, რომელმაც ამ ავის მაუწყებელი ცნო-  
 ბის მიღებისთანავე მოიცილა საქართველო და მთელი მისი ახალგაზრდო-  
 ბა. ქართველმა ხალხმა გულწრფელად დაიტირა თავისი დიდი მეგო-  
 ბარი, ხოლო მოსკოვში, პეტერბურგსა და ხარკოვში მყოფმა ქართ-  
 ველმა სტუდენტებმა აქტიური მონაწილეობა მიიღეს რა სახელდანე-  
 ლოდ მოწყობილ სამგლოვიარო მიტინგებსა და დემონსტრაციებში,  
 თავიანთი წარმომადგენლებიც კი გაგზავნეს ძვირფასი მწერლის დაკრ-  
 ძალვაზე, მაგრამ მათმა უმრავლესობამ, მიუხედავად დიდი მცდელ-  
 ებისა, მაინც ვერ მოახერხა იასნაია პოლიანაში ჩასვლა, ვინაიდან  
 იქითკენ მიმავალი თითქმის ყველა გზა იმ დღეებში გადაკეტილი აღ-  
 მოჩნდა უანდარშერიისა და პოლიციელთა გაძლიერებული რაზმებით.  
 საქმე იმაშია, რომ მეფის მთავრობამ, შეშინებულმა იმით, რომ ლ.  
 ტოლსტოის დაკრძალვა ხალხს არ გამოეყენებინა მასობრივი ანტისა-  
 ხელმწიფოებრივი დემონსტრაციის მოსაწყობად, ქმედითი ზომები  
 მიიღო იმისათვის, რათა სამგლოვიარო პროცესიაზე არ მოხვედრი-  
 ლიყვნენ „შემთხვევითი ელემენტები“ და დიდი რუსი მწერლის „ამა  
 ქვეყნიდან გაცილების ცერემონიალი“ ჩატარებულიყო „სრული წეს-  
 რიგის“ დაცვით. მართლაც, ადმინისტრაციულმა ორგანოებმა ოპერა-  
 ტიული ღონისძიებების გატარებით ნაწილობრივ შეძლეს დასახული  
 ამოცანის განხორციელება, რის გამოც ლ. ტოლსტოის დაკრძალვას  
 ახლობლებისა და ნათესავების გარდა, დაესწრო მხოლოდ ადგილობ-  
 რივი გლეხობა, აგრეთვე მოსკოვიდან ჩამოსული სტუდენტი ახალ-  
 გაზრდობის ერთი ნაწილი, და მით უფრო საამაყო იმის აღნიშვნა,  
 რომ განსვენებული მწერლის ამ შედარებით მცირერიცხოვან დამკრ-  
 რებელთა შორის იყვნენ მისი ნიჭის თაყვანისმცემელი ქართველი სტუ-  
 დენტები: ლ. შურღაია, ძმები გრ. და ვ. ჭაფარიძეები, ა. არსენიშვი-  
 ლი, ნ. ბარხუდაროვი, ი. ლუკაშვილი, მ. მებურნუთოვი, ს. ცაგარეი-  
 შვილი (სხვათა შორის, ეს უკანასკნელი 1910 წლის დასაწყისში სტუმ-  
 რად ეწვია ლ. ტოლსტოის და პირადად ესაუბრა დიდ მწერალს) და

სხვ. ვფიქრობთ, ინტერესმოკლებული არ იქნება გავეცნოთ ლ. ტოლსტოის დაკრძალვის (1910 წლის 9 ნოემბერი), ერთ-ერთი უშუალო მონაწილის ვლადიმერ (ლადო) ჭაფარიძის მოგონებას, რომელიც ასე აგვიწერს იმ დღეთა ვითარებას: „ათას ცხრაას ათი წლის შემოდგომა იყო. მე და ჩემი ძმა გრიგოლი მოსკოვის უნივერსიტეტში ვსწავლობდით. სწორედ ამ ხანებში მოსკოვის გაზეთებმა სენსაციური ამბავი გამოაქვეყნეს: 28 ოქტომბერს დილით სახლიდან გასულა და აღარ დაბრუნებულა ლევ ტოლსტოი. მთელი რუსეთი აწრიალდა. ამ ამბავმა ყველას გული დასწყვიტა და შეაშფოთა. ხალხის მასებზე ტოლსტოის გავლენა უსაზღვრო იყო. დიდი მწერალი მოურიდებლად ებრძოდა ყოველგვარ უსამართლობასა და ძალმომრეობას, ამიტომ მისი ასე ერთბაშად გაუჩინარება ყველას დაენანა, განსაკუთრებით კი საზოგადოების რევოლუციურად განწყობილ ნაწილს...

ბოლოს გაირკვა..., რომ 82 წელს მიღწეულმა მწერალმა გადაწყვიტა ერთხელ და სამუდამოდ წასულიყო სახლიდან და განმარტობულიყო. მაგრამ გზაში გაცივდა და ავადმყოფი მწერალი სადგურ ოსტაპოვოში ჩამოსვეს, სადაც ის მოათავსეს სადგურის უფროსის, ოზოლინის ოთახში და იქვე სულ მალე გარდაიცვალა კიდევ. აფორი-აქდა მოსკოვი და მასთან ერთად მღელვარებამ მოიცვა მთელი მოაზროვნე რუსეთი, მოსკოვის უნივერსიტეტში... სტუდენტებმა მოაწყვეს დემონსტრაციები, მეფის მთავრობის საწინააღმდეგო მოწოდებებით გამოდიოდნენ ქუჩებში... უნივერსიტეტში სტუდენტებმა გამოაყრეს განცხადება: „მივდივართ იასნაია პოლიანაში! ვისაც სურვილი აქვს, ჩაეწეროს“. ფეხზე დადგა ქალაქის პოლიციაც. მე და ჩემმა ძმამ იასნაია პოლიანაში წასვლა გადავწყვიტეთ და დანიშნულ საათზე უკვე კურსკის რკინიგზის სადგურზე ვიყავით სხვა სტუდენტებთან ერთად. იქ ტევა არ იყო. ციოდა.. სადგურის ჩაბნელებულ მოედანზე, უამრავი პოლიციელი ირეოდა, სტუდენტებს ბაქნისაკენ გზას უღობავდნენ. ბოლოს გამოაცხადეს, იასნაიასკენ დანიშნული მატარებელი გაუქმებულია. ასე რომ იასნაიასკენ წასვლა მხოლოდ საბარგო მატარებლის ორიოდე ვაგონით შეიძლებოდა, მაგრამ პოლიციელები არც იმ მატარებლისკენ გვიშვებდნენ.

...რა უნდა გვექნა? ბევრმა დატოვა სადგური, მაგრამ შეუპოვარი ახალგაზრდობა, რომელთა შორის ვიყავით მე, ჩემი ძმა, ა. არსენი-შვილი, ლ. შურაია და სხვა რამდენიმე ჩვენი თანამემამულე, ამან ვერ შეგვაჩერა. თავი დავაღწიეთ პოლიციის აღყას, გადავლახეთ კიდევ ბევრი სხვა დაბრკოლება სადგურის ადმინისტრაციამ რომ მოაწყო, მოვახერხეთ ბაქანზე გასვლა და „იასნაია პოლიანას“ მიმართულებით მიმავალი მატარებლის ერთ თბილ ვაგონში მოვკალათდით...



დილაადრიან მატარებელმა სადგურ „კობლოვო-ზასეკაში“ (ეხლანდელი „იასნაია პოლიანაში“) ჩაგვიყვანა, სადგურზე გლეხები შეგროვილიყვნენ...და ელოდნენ ასტაპოვოდან გამოსულ მატარებელს, უდიდესი მწერლისა და მათი თანასოფელელის ცხედარი რომ უნდა ჩამოეტანა.

ცხედარი სადგურიდან მწერლის კარმიდამომდე — დაახლოებით 4 კილომეტრიან სოფლის ქვიან გზაზე — მხარზე შედგმული მოგვექონდა სტუდენტებს და „იასნაია პოლიანელ“ გლეხებს. ჩვენთან ერთად მოდიოდნენ ასტაპოვოდან ჩამოსული განსვენებულის ახლობლები და ქირისუფლები... პროცესიას შორიახლოს, ალბათ „ყოველი შემთხვევისათვის“, ცხენოსან პოლიციელთა რაზმიც მიჰყვებოდა. მივაბიჯებდით უხმოდ, კრინტს არავინ ძრავდა. აი, გამოჩნდა კიდეც სოფელი იასნაია პოლიანა...პროცესია შევიდა საუკუნოვანი ხეების პარკში...ცხედარი სახლის პირველ სართულზე დაასვენეს, თალიან პატარა ოთახში, რომელიც მწერლის სამუშაო კაბინეტი ყოფილა. მწკრივად დაწყობილი მიდიოდნენ კუბოსთან, რათა გამომშვიდობებოდნენ განსვენებულს. სიტყვები არ წარმოთქმულა არც სადგურ ზასეკაზე, როცა ცხედარი ჩამოასვენეს, არც გზაზე, სადაც ხშირად გვინდებოდა შეჩერება, არც საფლავთან. ასეთი გადაწყვეტილება ხელისუფლების ძალდატანებით იძულებით მიიღეს დასაფლავების მოწყობის მონაწილეებმა...

...დიდი ჰუმანისტი სახლთან ახლოს, ტყის პირას დაასაფლავეს.. როცა კუბო საფლავში ჩაუშვეს, ხალხმა თოვლში მუხლი მოიყარა, პოლიციელები კი მოშორებით იდგნენ თავიანთ ცხენებთან.

— პოლიციელებო, დაიჩოქეთ! — გაისმა სიჩუმეში.

პოლიციელებმაც უსიტყვოდ დაიჩოქეს. როგორც მერე შევიტყვეთ, პოლიციელთათვის მუხლის მოყრა ჩვენს ამხანაგს — ლაზარე შურლაიას ებრძანებინა.

რაც შეეხება პოლიციელთა დაჩოქებას, მე არ ვიცი, მათ მეთაურს რა უთხრეს — მაღლობა თუ საყვედური, მაგრამ ლაზარე შურლაია და მასთან ერთად ყველა იქ მყოფი დიდად კმაყოფილი დავრჩით: მართალია საყვარელი მწერლის შესაფერისი პატივისცემის უფლება არ მოგვეცეს, პოლიციელები ხომ დავაჩოქეთ მის საფლავთან...“ [17]. (1910 წლის 24 ნოემბერს გაზეთ „ზაკავკაზიეში“ დაიბეჭდა ვ. ჭაფარიძის ძმის — გრიგოლის (გრ. გარელის ფსევდონიმით) სტატია, სათაურით: „ლ. ნ. ტოლსტოის გარდაცვალების გამო“, რომელსაც კრიტიკულად და სწორი თვალთახედვით უნდა მივუდგეთ, ვინაიდან ახალგაზრდა ავტორმა თავის ამ წერილში, გარკვეული მოსაზრებით, საერთოდ აარიდა თავი მკითხველთათვის გაეცნო ლ. ტოლსტოის გარდაცვალები-

სა და მისი დაკრძალვის ამბებთან დაკავშირებული მთელი რიგი დეტალები, რაც უნდა აიხსნას იმ მიზეზით, რომ რეაქციის მძვინვარების ხანაში „არასასურველი“ კუთხით დაწერილ სტატიას ცენზურა, უბრალოდ, არ დაუშვებდა პრესაში დასაბეჭდად).

ლ. ტოლსტოის გარდაცვალებამ, რომელსაც მთელი პროგრესული კაცობრიობა უდიდესი მწუხარებით გამოეხმაურა, ერთნაირად როდი იმოქმედა რუსეთის საზოგადოების ყველა ფენასა და წრეზე. სრულიად სხვაგვარად განიცადეს დიდი რუსი მწერლის გარდაცვალება მეფის თვითმპყრობელობის ერთგულმა სატრაპებმა. მაგალითად, შინაგან საქმეთა სამინისტრომ 1910 წლის ნოემბრის შუა რიცხვებში სასწრაფოდ გამოუგზავნა კავკასიის მეფისნაცვალს სპეციალური ცირკულარი, რომელშიც საგანგებოდ იყო ნაბრძანები შემდეგი: „მწერალ ლევ ტოლსტოის გარდაცვალების გამო..., ვთხოვთ წინასწარ მიიღოთ ზომები და არ დაუშვათ ამ მხრივ არავითარი დემონსტრაცია ქუჩებში და, საერთოდ, მთავრობისა და სამლედელოების საწინააღმდეგო გამოსვლები. მიაქციეთ განსაკუთრებული ყურადღება მოსწავლე ახალგაზრდობას და მუშათა მასების განწყობილებას, იმაჲ, რომ შესაძლოა გაიმართოს სამოქალაქო პანაშვიდები, სხდომები და შეკრებანი გარდაცვლილი მწერლის პატივსაცემად...“ [18, 60]. 1910 წლის 14 ნოემბერს, კვირას, თბილისის სახალხო სახლში, დანიშნული იყო „ტოლსტოის დღე“, რომელზედაც ადგილობრივი მასწავლებლებისათვის ქართულ, რუსულ და სომხურ ენებზე უნდა წაკითხულიყო ლექციები ლ. ტოლსტოის ცხოვრებასა და მოღვაწეობაზე. ალბათ გასაგებია, რეაქციის მძვინვარების ხანაში, თუ რა ხასიათის იქნებოდა ეს ლექციები და ამიტომ, იცოდა რა მოსწავლე-ახალგაზრდობის განწყობილება და მისი გარკვეული სიმპათიები დიდი რუსი მწერლისადმი, ქალაქის თვითმმართველობამ მოწაფეებს აუკრძალა ამ დღეაზე დასწრება, რის გამოც ეს „ლონისძიება“ თითქმის ცარიელ დარბაზებში ჩატარდა [19]. როგორც ვხედავთ, განსვენებული მწერალიც კი რისხვად ევლინებოდა რუსეთის ცარიზმს და შიშის ზარს სცემდა „უზენაეს ხელისუფალთ“, ხოლო ყოველივე ამას თუ დავემატებთ იმასაც, რომ ვ. ი. ლენინი ლ. ტოლსტოის გარდაცვალებასთან დაკავშირებით გამართულ მთავრობის საწინააღმდეგო დემონსტრაციებს მიიჩნევდა რუსეთის იმპერიაში 1910 წლის დასასრულიდან მძლავრად აზვირთებული ახალი რევოლუციური აღმავლობის ერთ-ერთ საწყისს მომენტად და აქედან გამომდინარე, 1912 წლის ივნისში დაწერილ თავის ნაშრომში — „რევოლუციური აღმავლობა“, ხაზგასმით აღნიშნავდა რა, რომ: „...1910 წლის დასლვეიდან იწყება შესამჩნევი მობრუნება. დემონსტრაციები ლიბერალ მურომცევისა და ლევ ტოლსტოის გარ-

დაცვალებასთან დაკავშირებით, აგრეთვე სტუდენტობის მოძრაობა. გარკვევით მიგვითითებს, რომ სხვა სიომ დაპბერა, დადგა ერთგვარი მობრუნება დემოკრატიული მასების განწყობილებაში“-ო [20, 110]. უნდა ვივარაუდოთ, რომ ჩვენს მკითხველებს გარკვეული წარმოდგენა შეეკმნებათ ლ. ტოლსტოის იმ დამსახურებაზე, რომელიც მას მიუძღოდა (გარდაცვალების შემდეგაც კი!) რეაქციის პარპაშის პერიოდში მოსახლეობის სხვადასხვა სოციალური ფენების დროებით „მიწყნარებული“ ანტისახელმწიფოებრივ-რევოლუციური მოძრაობის ხელახლა „გამოღვიძების“ საქმეში.

ცნობილი საბავშვო მწერალი ნინო ნაკაშიძე, რომელიც თავის მეუღლე — ილია ნაკაშიძესთან ერთად ხუთი წლის განმავლობაში (1898—1903 წწ.) ცხოვრობდა მოსკოვში და მეტად ახლო, მეგობრულ ურთიერთობაში იყო ლევ ტოლსტოისთან, თავის მოგონებაში წერს: „და მე თითქოს ახლაც ნათლად ვხედავ იასნაია პოლიანას კიბის თავზე გადმომდგარ დიდ მოხუცს, დიდ ლევ ნიკოლოზის-ძე ტოლსტოის, უკანასკნელად რომ გვემშვიდობებოდა ხელის ქნევით და სიცილით გვეძახდა: „ნახვამდის, უთუოდ მოვალ თქვენს მზიურ საქართველოში და გნახავთო“ [21, 185].

სამწუხაროდ, საქართველომ მეორედ ველარ უმასპინძლა სასურველ სტუმარს, ველარ გაულო ფართოდ თავისი ოდითგანვე სტუმართმოყვარე კარები და ვერ გაათბო იგი იმ სითბოთი, რომელსაც თვითონვე ნერგავდა ქართველ ხალხში საკუთარი ნაწარმოებებით.

#### გამოყენებული ლიტერატურა

1. გ. ლეონიძის სახელობის საქართველოს სახელმწიფო ლიტერატურული მუზეუმი (სსლმ), ხელნაწერი № 23271, ფურც. 1—2.
2. Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч. (юбил. изд.). т. 63, с. 429—430.
3. საქართველოს სსრ ცსსა, ფ. 422, ანაწ. 1, საქ. 3014, ფურც. 2; ფ. 436, ანაწ. 1, საქ. 491, ფურც. 7.
4. Г. Т а л и а ш в и л и, Лев Толстой и Грузия. Тб., 1951, с. 68.
5. საქართველოს სსრ ცსსა, ფ. 480, ანაწ. 1, საქ. 1686, ფურც. 105.
6. გ. ლეონიძის სახ. სსლმ., ხელნაწერი № 23273, ფურც. 1—3.
7. იქვე, ხელნაწერი № 23274, ფურც. 1—4.
8. Л. Н. Толстой, т. 54,
9. Л. Н. Толстой, т. 55, с. 42. газ. «Вечерний Тбилиси», 7/IX—1978 г.
10. გ. ლეონიძის სახ. სსლმ. ხელნაწერი № 23270, ფურც. 1—2.
11. საქართველოს სსრ სახალხო განათლების სახელმწიფო მუზეუმი. გორის მასწავლებლო სემინარიის ფონდი, საქ. 290.

12. საქართველოს სსრ ცსსა, ფ. 436, ანაწ. 1, საქ. 1554, ფურც. 4.
13. გ. ლეონიძის სახ. სსლმ., ხელნაწერი № 23256, ფურც. 1—2.
14. იქვე, ხელნაწერი № 23257, ფურც. 1.
15. საქართველოს სსრ ცსსა, ფ. 441, ანაწ. 1, საქ. 2370, ფურც. 63.
16. ვ. ი. ლენინი, თბზ., ტ. 16.
17. ჟურნ. „განთავადი“, № 5, 1978, გვ. 137 — 139; ჟურნ. „საუნჯე“, № 4, 1978, გვ. 237—240.
18. ო. ბაკანიძე, ლექტორსტოი საქართველოში, თბ., 1978.
19. Газ. «Новая речя», 16/XI—1910 г.
20. ვ. ი. ლენინი, თბზ., ტ. 18.
21. ნ. ნაკაშიძე, ლექტორსტოის ახლოს (მოგონება), თბ., 1954.

ქართული რომანტიზმის წარმოშობის ზოგიერთი  
თავისებურება

თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობა რომანტიზმისადმი განსაკუთრებულ ინტერესს იჩენს. მრავალი ნაშრომი გამოვიდა, რომელშიც შესწავლილია ცალკეული რომანტიკოსი მწერლის შემოქმედება, რომანტიკული მიმართულების თავისებურებანი სხვადასხვა ეროვნულ ლიტერატურაში, რომანტიკული ხელოვნების საერთო პრინციპები. ლიტერატურის განვითარება მოწმობს, რომ რომანტიზმი არა მარტო ლიტერატურის ისტორიის ფაქტია, არამედ ძალზე მნიშვნელოვანი ფაქტორია თანამედროვე ლიტერატურული მოძრაობისა. განსაკუთრებით დიდი მნიშვნელობა აქვს რომანტიზმის შესწავლის საკითხს საბჭოთა ლიტერატურის მხატვრული მეთოდის გაგებისათვის.

რომანტიზმის მრავალფეროვნების გამო, მისი შესწავლის ამოცანა დანაწევრებული უნდა იყოს. რომანტიზმის კვლევის პირველ მიზანს წარმოადგენს რომანტიკული მიმდინარეობის კონკრეტულ-ისტორიული შესწავლა — როგორ ჩამოყალიბდა იგი ამა თუ იმ ეროვნული (ქართული, რუსული, გერმანული, ფრანგული და სხვ.) ლიტერატურის განსაზღვრულ ისტორიულ პერიოდში.

ისტორიულ-ლიტერატურული ამოცანა ჩთვალდება რომანტიზმის ისტორიულ-შედარებითი შესწავლისას. აქ შესაძლებელია მეცნიერული პრობლემის ორმხრივი გადაწყვეტა. შესასწავლი საგანი შეიძლება იყოს რომანტიზმის ესა თუ ის ეროვნული ფორმა, მაგრამ ამ ფორმის უკეთ გარკვევის მიზნით მოგვყავს სხვა ქვეყნებში წარმოშობილი რომანტიზმის ეროვნული თავისებურებანი. მაგალითად, ქართული რომანტიზმის შედარება სხვა ქვეყნების რომანტიზმთან საშუალებას გვაძლევს, ერთი მხრივ, გავარკვიოთ ამ ლიტერატურული მიმართულების ბუნება, რადგანაც ქართული რომანტიზმი, პირველ ყოვ-

ლისა, კერძო გამოელენაა საერთოდ რომანტიზმისა და, მეორე მხრივ, გვეხმარება მისი ეროვნული თავისებურებების დადგენაში. ამასთან ერთად, შეიძლება დაისვას საკითხი მაგალითად, რუსული რომანტიზმის გავლენისა ქართულზე. რომანტიზმის ისტორიულ-შედარებით შესწავლას შეიძლება ჰქონდეს სხვა მიზანიც, კერძოდ, მსოფლიოში რომანტიკული ლიტერატურის განვითარების მეცნიერული შესწავლა. ეს ამოცანა შეიძლება გადაწყდეს ყველა ქვეყნის რომანტიზმის შესწავლის ნიადაგზე. შედეგად უნდა მივიღოთ რაღაცით მსგავსი და რაღაცით განსხვავებული რომანტიკული მიმართულებების ფართო, ზოგადი სურათი. მსოფლიო რომანტიზმის შესახებ მეცნიერული შესწავლის ისტორიულ-ლიტერატურული ამოცანაა დაზუსტდეს „ერთი ქვეყნის ლიტერატურის მეორეზე ზემოქმედებით, უფრო სწორად, ლიტერატურული ურთიერთობით და ურთიერთგავლენით გამოწვეული რომანტიკული მოვლენები. მთავარი ამოცანა იმაში მდგომარეობს, რომ დადგინდეს მსგავსება და განსხვავება მათ შორის და აიხსნას ეს მოვლენები თითოეულ ქვეყანაში ლიტერატურის განვითარების ისტორიული პირობების თავისებურებებით“ [1, 10]. მხოლოდ ასეთი გზით შეიძლება მივიღოთ რომანტიზმის ტიპოლოგიასთან, „რომელიც სწავლობს მოვლენების საერთო, არსებით თავისებურებებს...რომანტიზმს, საერთოდ. ეს გზა დაგვეხმარება აგრეთვე რომანტიზმის არსის დადგენაში“ [1, 12].

ევროპულ რომანტიზმთან შედარებით ქართული რომანტიზმის წარმოშობა გარკვეული სპეციფიკით ხასიათდება. დასავლეთ ევროპაში რომანტიზმის წარმოშობის მთავარი მიზეზი იყო ის საერთო უკმაყოფილება, რომელიც გამოიწვია საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუციის შედეგებმა. ეს რევოლუცია თითქოს მატერიალური განხორციელება იყო იმ გადატრიალებისა ადამიანთა აზროვნებაში, რომელიც მოახდინა განმანათლებლობის საუკუნემ, განსაკუთრებით კი ფრანგ განმანათლებელთა ფილოსოფიამ. რევოლუციის შედეგი კი იყო „ბოროტი, საყოველთაო იმედგაცრუების გამომწვევი კარიკატურა განმანათლებელთა ბრწყინვალე დაპირებებზე“ [2, 419]. „ამ საერთო უკმაყოფილების ნიადაგზე წარმოიშვა რომანტიზმი“, როგორც „რეაქცია ბურჟუაზიულ რევოლუციასა და მასთან დაკავშირებულ განმანათლებლობაზე“ [3, 44].

რომანტიზმმა, რომლის სამშობლო გერმანია იყო, XIX საუკუნის პირველი ათეული წლების განმავლობაში თავი იჩინა ევროპის თითქმის ყველა ქვეყნის ლიტერატურაში. გერმანიასა და ინგლისში იგი წარმოიშვა ჯერ კიდევ XVIII საუკუნის 90-იან წლებში, საფრანგეთში — XIX საუკუნის დასაწყისში, იტალიაში ჩაისახა XIX საუ-

კუნის დასაწყისში და პირველად გაფორმდა 1816 წელს, რუსეთსა და პოლონეთში რომანტიზმი აღმოცენდა XIX საუკუნის 20-იან წლებში, აღმოსავლეთ ევროპის სხვა ხალხების ლიტერატურაში იგი მოგვიანებით, 30—40-იან წლებში განვითარდა (ამ დროს წარმოიშვა რომანტიზმი უკრაინაში, ჩეხეთში, იუგოსლავიაში, მხოლოდ ბულგარეთში იჩინა თავი ძალზე დაგვიანებით — 50—70-იან წლებში).

ქართული რომანტიზმის ისტორიული განვითარებიდან ჩანს, რომ იგი XIX საუკუნის 20-იან წლებშიც არ გვევლინება ჩამოყალიბებულ სახით. ამ პერიოდში მხოლოდ ისახება მისი ნიშნები, ხოლო ჩამოყალიბებულ სახეს 30—40-იან წლებში იღებს (ნ. ბარათაშვილის საუკეთესო ნაწარმოებები სწორედ ამ დროს არის დაწერილი.)

როგორც აღვნიშნეთ, რომანტიკული ნაწარმოებები აღმოცენდებიან სინამდვილით უქმაცოფილების ნიადაგზე. „ამ უქმაცოფილებას კი შეიძლება ჰქონდეს სხვადასხვა მიზეზი: სოციალური (რილევი), მორალური (ეუკოვსკი), ფსიქოლოგიური (ფეტი)“ [4, 83], ეროვნული (ალ. ჰავჭავაძე) და სხვ. „რომანტიკული ტენდენციები ძლიერდებიან პირველ ყოვლისა გარდამავალ ეპოქებში, როდესაც ერთი ეკონომიური წყობა მეორეთი იცვლება“ [4, 83]. თუ დასაყვლეთ ევროპაში რომანტიზმი წარმოიშვა ბურჟუაზიული რევოლუციის შედეგად, საქართველოში, ისევე როგორც რუსეთში, ეს მოძრაობა იწყება ჯერ კიდევ ფეოდალურ-საზოგადოებრივი სისტემის პირობებში, როდესაც კონფლიქტი ახალსა და ძველს შორის ჯერ კიდევ მოსალოდნელი იყო. მიუხედავად იმისა, რომ რუსულსა და ქართულ რომანტიზმს განვითარების ერთიანი საფუძვლები ჰქონდათ, კერძოდ, ეს იყო ანტიფეოდალური საზოგადოებრივი მოძრაობა (ანტიფეოდალური ხასიათის იყო ყველა ეროვნულ-გამათავისუფლებელი მოძრაობა), ქართულ რომანტიზმს თავისი სპეციფიკა გააჩნდა. არ შეიძლება ყურადღება არ მიექცეს იმ გარემოებას, რომ რუს რომანტიკოსებს არ უხდებოდათ ეროვნული თავისუფლებისათვის ბრძოლა. XIX საუკუნის პირველ მესამედში ეს საკითხი ძალზე მტკივნეულად იდგა ქართველი ხალხის წინაშე, რაც გამოხატულებას პოულობს რომანტიკულ ლიტერატურაში. რომანტიკული ხელოვნების ისტორიაში კარგად ცნობილია, რომ რომანტიზმის წყაროდ არაიშვიათად გვევლინება ეროვნულ-გამათავისუფლებელი მოძრაობა. ამის მაგალითად შეიძლება დავასახელოთ იტალია, აგრეთვე სლავური წარმოშობის ქვეყნები (პოლონეთი, ჩეხეთი, სლოვაკია, სერბია, ხორვატია, სლოვენია, ბულგარეთი)\*. ასეთივე მდგომარეობამ განაპირობა ქართული რომ-

\* ყველა ეს ქვეყანა იყო „წინარევოლუციური, ანტიფეოდალური მოძრაობის“

მანტიზმის სპეციფიკურობა. მისი მთავარი დამახასიათებელი მოტივი ეროვნული თავისუფლების დაკარგვით გამოწვეული სევდა იყო (აღ. ჰავკავაძე, ნ. ბარათაშვილი).

ცნობილია, რომ ევროპის უმეტეს ქვეყნებში (ინგლისში, რუსეთში, საფრანგეთში, გერმანიაში, იტალიასა და პოლონეთში) რომანტიზმს ახალი იდეურ-მხატვრული პოზიციების განმტკიცება უხდებოდა კლასიციზმის წინააღმდეგ ბრძოლის გზით. ერთ-ერთი მკვლევარი, ზაზს უსვამს რა რუსული რომანტიზმის სწორედ ამ მხარეს, შემდეგნაირად ახასიათებს მას: „XIX საუკუნის 20-იან წლებში აღმოცენებული რუსული რომანტიზმის შემოქმედებითი პროგრამის ძირითად მიზანს შეადგენდა კლასიციზმის დაძლევა მისი აბსტრაქტულობით, გონებითობით და ნორმატულობით... რუსი პოეტები, რომლებიც... რომანტიკოსებად გვევლინებიან, რომანტიზმის შესახებ ძირითადად მიიხედულობენ კონტრასტის პრინციპით აზროვნებდნენ“ [5, 44].

თუ დასავლეთ ევროპასა და რუსეთში რომანტიზმი გვევლინება რეაქციად კლასიციზმზე და განმანათლებლობაზე, ჩვენს ლიტერატურაში არ ყოფილა რაციონალიზმის საუკუნე, არც კლასიციზმი ყოფილა გაბატონებული მიმართულება. ხოლო აღმოსავლეთ ევროპის ზოგიერთ ქვეყანაში (ჩეხეთი, სლოვაკია, სერბია, სლოვენია, ბულგარეთი) რომანტიზმის წარმოშობის პერიოდი დაემთხვა მრავალი წლების განმავლობაში დასუსტებული ლიტერატურის აღდგენის საქმეს. აქ თითქმის შეეცადნენ ერთბაშად აეთვისებინათ დასავლეთ ევროპის ლიტერატურის ყველა მიღწევა, როგორც განმანათლებლურ-კლასიციტური, ასევე მოგვიანებით წარმოშობილი რომანტიკული ფორმები, რის გამოც „აქ ხშირად ძნელდება დომინანტური მიმართულებების გამოყოფა ლიტერატურის განვითარებაში“ [6, 22]\*. ნიშანდობლივია, რომ აღ. ჰავკავაძის შემოქმედებაშიც საქმე გვაქვს მსგავს მოვლენასთან. მას უცდია გადმოეღო ევროპის ლიტერატურის კლასიციტური ნაწარმოებნი (მის შემოქმედებაში რომანტიზმთან ერთად გვხვდება განმანათლებლური და კლასიციტური მოტივები).

---

ობის საფეხურზე, რომლის უმნიშვნელოვანესი შემადგენელი ელემენტი იყო დაპყრობილ სლავ ხალხებში ეროვნულ გამათავისუფლებელი მისწრაფებების ჩამოყალიბება; ... შემთხვევითი არ არის, რომ იტალიურ რომანტიზმში მთელი რიგი მოვლენები აღიწინებდა მსგავსებით რომანტიზმთან სლავურ ლიტერატურაში“ [6, 6].

\* ასე მაგალითად, ჩეხურ ლიტერატურაში ძნელია იმ მიჯნის დადგენა, როდესაც განმანათლებლურ-კლასიციტური ელემენტებიდან ხდება გადასვლა რომანტიკული ტიპის აზროვნებაზე. ბულგარეთში ერთდროულად არსებობდნენ დიდაქტიურ-განმანათლებლური, სანტიმენტალური, რომანტიკული და რეალისტური ტენდენციებიც კი და სხვა.



მაგრამ ალ. ჭავჭავაძის შემოქმედებაში რომანტიზმი წამყვანი მიმართულების სახეს იღებს. ეს იმდენად აშკარაა, რომ პოეტის რომანტიკოსობის ეჭვის ქვეშ დაყენება შეუძლებელია. თან აქ ისიც უნდა გავიხსენოთ, რომ არც ერთი ლიტერატურული მიმართულება არ წარმოიშვება წმინდა სახით, მით უმეტეს ამ მიმართულების დამწყებო მწერლის შემოქმედებაში.

გერმანიაში რომანტიზმს ნიადაგი მოუშადა „მღელვარე გენიოსების“ მოძრაობამ და კლოპშტოკმა; საფრანგეთში, ინგლისსა და რუსეთში კი სანტიმენტალიზმმა. ამიტომ სანტიმენტალიზმს მკვლევარები (გ. გუტოვსკი, მ. ზანდუკელი და სხვ.) ხშირად პრერომანტიზმს, ადრეულ რომანტიზმსაც უწოდებენ. თუ სანტიმენტალიზმს რომანტიზმის ადრეულ ეტაპს მივაკუთვნებთ, მაშინ შეიძლება ითქვას, რომ პრერომანტიზმი ინგლისსა (გრეი, იუნგი, რიჩარდსონი) და საფრანგეთში (ჟან-ჟაკ რუსო) ჯერ კიდევ XVIII საუკუნის შუა რიცხვებიდან დაიწყო. რუსეთი ამ საერთო განვითარებას ცოტათი ჩამორჩებოდა 70-იან წლებამდე, ვინაიდან იგი „ევროპულ სანტიმენტალობას გაეცნო და დაუკავშირდა... იმ მომენტში, როცა ევროპა სამუდამოდ გამოეთხოვა“ მას [7, 41]. რუსულ პოეზიაში რომანტიზმის შემოტანამ გააღრმავა სანტიმენტალიზმის მიერ წამოწყებული დებულებანი და რთულ რომანტიკულ მსოფლმხედველობად ჩამოაყალიბა [5, 65].

მიუხედავად ზოგიერთი ზემოთ ჩამოთვლილი მიმართულების დანაკლისისა, ქართულ ლიტერატურაში რომანტიზმს ძალზე ნაყოფიერი ნიადაგი დახვდა. ჩვენი ლიტერატურული ტრადიცია სრულეობით თავისუფალი იყო იმ რეგლამენტაციისაგან, რომელიც კლასიციზმს ახასიათებდა. პირიქით, ქართულ ლიტერატურაში მრავალი იყო ისეთი ლირიკული ხასიათის ნაწარმოები, რომელშიც პოეტის შემოქმედება მეტად სუბიექტურ სახეს იღებდა. ამის მაგალითს წარმოადგენს თეიმურაზ I-ის, თეიმურაზ II-ის, არჩილის, ვახტანგ VI-ის, დავით გურამიშვილის, ბესიკის პოეზია. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ელეგია, რომელიც რომანტიზმის ეპოქაში რომანტიკული განწყობილების გამომხატველ პოპულარულ ფორმას წარმოადგენდა, საქართველოში „აღორძინების ხანის ლიტერატურაში ძალზე გავრცელებული იყო“ [8, 56].

რასაკვირველია, შეცდომა იქნებოდა აღორძინების ხანის მწერლობაც რომანტიკული მიმართულებისათვის მიგვეკუთვნებინა, ვინაიდან (როგორც აღვნიშნეთ) რომანტიზმი წარმოიშვა დასავლეთ ევროპის ლიტერატურაში განსაზღვრულ პერიოდში, როგორც წინა ლიტერატურული მიმართულებებისაგან განსხვავებული მოვლენა და აქედან გავრცელდა სხვა ქვეყნებში შესაფერისი ობიექტური პირო-

ბების განვითარებასთან ერთად, ხოლო ჩვენი აღორძინების ლიტერატურის ზემოაღნიშნული ხასიათი ევროპის რომანტიზმზე გაცილებით აღრე არსებობდა. ამის წყარო საქართველოს ცხოვრების პირობებში და მასზე აღმოსავლეთის გავლენაში უნდა ვეძებოთ.

ერთი რამ კი აშკარაა, ჩვენს ლიტერატურაში რომანტიზმის დამყარებას და განვითარებას მყარი ნიადაგი დახვდა. ერთი მხრივ, ეროვნული თავისუფლების დაკარგვით გამოწვეული ღრმა სევდა, ფეოდალური კლასის შერყეული პოლიტიკურ-ეკონომიური მდგომარეობა, ცხოვრების ფორმათა სიახლე და, მეორე მხრივ, XVII—XVIII საუკუნეების ლიტერატურა, რომელიც თავისუფალი იყო კალსიციტური ჩველამენტაციისაგან, სტიმულს აძლევდა ქართველ რომანტიკოსებს ულიდეს სიმაღლეზე აეყვანათ თავიანთი შემოქმედება. მსოფლიო რომანტიზმის ისტორიაში ცოტა როდია მაგალითები იმისა, რომ რომანტიკული მიმართულება მომზადებული ლიტერატურული ნიადაგის გარეშე აღმოცენებულა. მაგალითად, აღმოსავლეთ ევროპის ზოგიერთ ქვეყანაში (ჩეხეთში, სლოვაკეთში, სლოვენიაში და სხვ.) რომანტიზმი იწყებდა ან აგრძელებდა ნაციონალური ლიტერატურის შექმნის, ან აღორძინების საქმეს; ხშირ შემთხვევაში წყლებოდა, აგრეთვე, ნაციონალური ლიტერატურული ენის შექმნის ამოცანა (სლოვაკეთი, ბულგარეთი). მსგავს მოვლენას ჰქონდა ადგილი 'აგრეთვე ამერიკულ ლიტერატურაში — ამერიკელი რომანტიკოსები ნაციონალური ლიტერატურის შემქმნელები იყვნენ. საქართველოში კი სწორედ ლიტერატურულმა ტრადიციებმა განაპირობეს ის ამბავი, რომ ქართველმა რომანტიკოსებმა მსოფლიო რომანტიკული ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშები მოგვცეს.

ეს როდის ნიშნავს იმას, რომ ქართული რომანტიზმი წარმოიშვა, როგორც აღორძინების ეპოქის ლიტერატურის უბრალო გაგრძელება. იგი იყო სრულიად ახალი შემოქმედებითი მეთოდი, რომელმაც უკუაგლო მრავალი ძველი ფორმა, „პოეზიის აღმოსავლური სამკაულები“ და „ევროპეიზმი შემოიტანა ქართულ ლიტერატურაში“. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ზოგიერთ მკვლევარს ქართული რომანტიზმის დამწყებად ბატონიშვილების (მარიამ, ქეთევან, თეკლე) პოეზია მიიჩნია. ვ. კოტეტიშვილი მათ შემოქმედებას განიხილავს, როგორც პატრიოტულ რომანტიზმს. მართალია, თემატურად ბატონიშვილების პოეზია ემსგავსება ალ. ჰავჭავაძის პატრიოტულ ლირიკას, მაგრამ ეს ჭერ კიდევ არ უნდა იყოს რომანტიზმი. ბატონიშვილებს პოეზია თავისი განწყობილებით, შედარებებით, ზომით უფრო წინა საუკუნის პოეტებს, კერძოდ კი ბესიკს ენათესავება. „მათი ლექსის მხატვრული მხარე, შედარებები, ზომაც ბესიკის ლექსს მოგვაგო-

ნებს...ტონი და განწყობილებაც თითქმის საერთო აქვთ...კოლორიტიც ბესიკისა გადაჰკრავს“ [9, 46]. ბატონიშვილების შემოქმედების ყველა მოტივი: პატრიოტული გრძნობა, საწუთროების სიმუხტლით გაძოწვეული ჰმუნვა-ნაღველი, როგორც შინაარსის, ისევე გარეგნული ფორმის მხრივ, ჩვენი აღორძინების ხანის ლიტერატურასთან მჭიდროდ არის დაკავშირებული. აი, რას წერს ერთი ავტორი გარდამავალი ხანის მწერლების შესახებ: „არსებობდა ერთგვარი წარმოდგენა: როგორი უნდა ყოფილიყო ლამაზი ქალი და ამ ყალიბით, ამ კანონით ასწერდნენ ხოლმე თავის სატრფოს ძველი მიმართულების მგოსანნი. ეს იყო ცრუ მიმბაძველობა და არა სინამდვილის აღწერა. შემდეგ ახალი მწერლები, და მათ შორის ნ. ბარათაშვილი, სილამაზეს მარტო იმდენად ანსახიერებდნენ, რამდენადაც ეს საჭიროა თვით გრძნობის დასასაბუთებლად...თორემ ჭარბგულ სილამაზის მხაგიერ ეჭებდნენ მის სულიერ ღირსებას“ [10, 167—170]. დაახლოებით ასეთივე პარალელი შეიძლება გავატაროთ სხვა შესაბამის მოტივთა შორის. ამიტომ ამ მწერლებს ძველი ლიტერატურის დასასრულს მივაკუთვნებთ და მათ შემოქმედებას რომანტიზმის დასაწყისად ვერ მივიჩნევთ. ქართული რომანტიზმის დამწყები ჩვენთან ალ. ჭავჭავაძეა. მისი პოეზია თუმცა მჭიდროდ არის დაკავშირებული აღორძინების ხანის მწერლობასთან და ბევრად ამ უკანასკნელის მოტივებსაც ანვითარებს, მაგრამ, ამასთან, მისი შემოქმედება როგორც შინაარსის, ისე ფორმის მხრივ სრულიად ახალ, რომანტიკულ მიმართულებას იღებს.

ბუნებრივია, არ შეიძლება დავამციროთ ის როლი, რომელიც ევროპის, კერძოდ კი, რუსეთის ლიტერატურული განვითარების გამოცდილებამ ითამაშა ჩვენი ქვეყნის საზოგადოებრივ შეგნებაზე. რუსული რომანტიკული სკოლის გამოცდილება თავისებურად გარდაიტება ქართველ რომანტიკოსთა შემოქმედებაში. საგულისხმოა, რომ პირველი ქართველი რომანტიკოსი ალ. ჭავჭავაძე თავისი აღზრდით და ცხოვრებით მოქცეული იყო ორი კულტურული სფეროს გავლენის ქვეშ. ერთი მხრივ, მას ღრმად ჰქონდა შეთვისებული ქართული ლიტერატურის ტრადიციები, მეორე მხრივ კი ევროპის მოწინავე სოციალური იდეების გავლენას განიცდიდა\*.

\* ევროპული ლიტერატურის გავლენას თავის პოეზიაზე ალ. ჭავჭავაძე თვითონვე აღიარებდა. მას ალ. ორბელიანთან საუბრის დროს უთქვამს: „...მე ბევრს ფრანციულ წიგნებს ვკითხულობ, ჩვენი მესტიერების მარტოვ ყუბლობას ევროპული სიამოვნება მიეცეო და აქედან გაკეთდა ისეთი ლექსი. აი, ეს არის მიზეზი, სხვა არაფერი“ [11, 8].

ზოგიერთი თავისებურება ახასიათებს თვით ქართული რომანტიზმის გენეზისს. დასავლეთ ევროპულ რომანტიზმში დასაწყისიდანვე თავს იჩენდნენ როგორც პროგრესული, ისევე კონსერვატული ტენდენციები, მაგრამ აქ კონსერვატული რომანტიზმის (გერმანიაში რომანტიკოსთა იენის ჯგუფი, ინგლისში ლეიკისტების პოეზია, საფრანგეთში შატობრიანის, დე ვინის, ლამარტინის შემოქმედება) წარმოშობა წინ უსწრებს პროგრესულს. აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნებში (რუსეთი, პოლონეთი, უკრაინა, ჩეხეთი, სლოვაკია, სლოვენია და სხვ.), აგრეთვე, იტალიასა და ამერიკაში გარკვეულ ისტორიულ პირობათა წყალობით ეს ახალი მიმართულება პროგრესული რომანტიზმის მაგისტრალურ ხაზს გაჰყვა. რუსეთში ეს განპირობებული იყო იმით, რომ მ-წინავე ინტელიგენცია განიცდიდა რევოლუციურ აღმავლობას. ასევე იტალიური რომანტიზმის პროგრესული ტენდენციები მკიდროდ იყვნენ დაკავშირებულნი კარბონარულ მოძრაობასთან; აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნებში კი ეს ხანა ნაციონალურ-გამათავისუფლებელი მოძრაობის ხანა იყო. ამდენად ამ ქვეყნების რომანტიზმისათვის ჯერ კიდევ უცხო იყო დასავლეთ ევროპაში გამეფებული უსასოო პესიმიზმი და მარტობის ტრაგიკული შეგრძნება, რომლის მიზეზი იმ საყოველთაო უქმაყოფილებაში იმალებოდა, რომელიც საფრანგეთის რევოლუციის შედეგებმა წარმოშვეს. მართალია, ამ ქვეყნებშიც იჩინა თავი კონსერვატულმა, რეაქციულმა ელემენტებმა, მაგრამ ეს მოგვიანებით მოხდა, როდესაც მარცხი განიცადეს ნაციონალურ-გამათავისუფლებელმა (დაპყრობილ სლავთა ქვეყნებსა და იტალიაში) და სოციალურ-პოლიტიკურმა მოძრაობებმა (რუსეთში). ნიშანდობლივია, რომ ამ ქვეყნებში წამყვანი როლი მანც პროგრესულმა რომანტიზმმა შეინარჩუნა, კონსერვატულმა ელემენტებმა კი ყერაჯითარი უპირატესობა ვერ მოიპოვეს და მხოლოდ მეორეხარისხოვან მოვლენად დარჩნენ. როგორც გ. გუკოვსკი აღნიშნავს: „რუსული ინტელაგენცია 1800—1820-იან წლებში რევოლუციურ აღმავლობას განიცდიდა... აქედან გამომდინარეობს რუსული რომანტიზმის განსაკუთრებული ხასიათი: მეტად ოპტიმისტური, აქტიური, შემტევი ვიღრე დასავლეთში... სხვა საქმეა — რუსული რომანტიზმი 14 დეკემბრის მარცხის შემდეგ. სწორედ მაშინ, 1820-იანი წლების ბოლოს და 1830-იან წლებში ვხვდავთ რუსეთში ახალ ბაირონიზმსაც და „მსოფლიო სევდასაც“ და მეორე მხრივ, — კუკოლნიკის და მის მსგავსთა აშკარა რეაქციულ რომანტიზმს. მაგრამ ეს მეორადი რომანტიზმი რუსეთში ისტორიულად ეფემერულ, გარდამავალ მოვლენად გვესახება“ [12, 22].

დაბეჭივებით შეიძლება ითქვას, რომ რომანტიზმის პროგრესული მიმდინარეობა თავიდანვე აშკარად და შესამჩნევად გამოიკვეთა საქართველოშიც, ხოლო რეაქციულ-კონსერვატულმა ტენდენციებმა არა თუ ვერ მიიღეს უპირატესობა, არამედ ვერც კი გაუტოლდნენ პროგრესულ რომანტიზმს. კონსერვატულ რომანტიზმს (ს. რაზმაძე, ორბელიანი), რომელიც დაგვიანებით განვითარდა, მეორეხარისხოვანი მნიშვნელობა ჰქონდა. მას არ გააჩნდა ისეთი ანტიპროგრესული პოლემიკური სიმწვავე, როგორც დასავლეთ ევროპაში (გერმანიაში იენის წრის რომანტიზმი საბოლოოდ მისტიკაში გადავიდა; საფრანგეთში დე ვინის, ლამარტინის და შატობრიანის შემოქმედებაში მან უსასო პესიმიზმის სახე მიიღო; ინგლისში ლეიკისტები პატრიარქალური, შუაასუკუნეობრივი სოფლის გაიდილებაზე, მივიდნენ და განვითარების პროგრესული როლი სავსებით უარყვეს). ქართული რომანტიზმი გარკვეულ ისტორიულ პირობათა წყალობით თავისი გამოჩენილი წარმომადგენლების სახით პროგრესული რომანტიზმის ხაზს გაჰყვა. აქ დიდი როლი ითამაშეს არა მარტო ჩვენმა სპეციფიკურმა საზოგადოებრივმა პირობებმა, არამედ ქართული ლიტერატურის ჯანსაღმა მრავალსაუკუნოვანმა ტრადიციებმაც. დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა აგრეთვე ეპოქის საერთო სულისკვეთებას და ქართული რომანტიკული სკოლის ორგანულ კავშირს მოწინავე რუსულ და დასავლეთ ევროპულ რომანტიკულ ლიტერატურასთან.

#### გამოყენებული ლიტერატურა

<sup>1</sup> А. Н. Соколов, К спорам о романтизме.—сб. «Проблемы романтизма», М., 1967.

<sup>2</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. т. I. «Искусство», М., 1957.

<sup>3</sup> К. Маркс, Соч. т. 32, Госполитиздат, М., 1950.

<sup>4</sup> У. Р. Фохт, Некоторые вопросы теории романтизма.—«Проблемы романтизма», М., 1967.

<sup>5</sup> Г. Н. Поспелов, Что ж такое романтизм?—«Проблемы романтизма», М., 1967.

<sup>6</sup> С. В. Никольский, А. Н. Соколов, Б. Ф. Стахеев, Некоторые особенности романтизма в славянских литературах, АН СССР М., 1958.

<sup>7</sup> ბ. ბელინსკი, ალექსანდრე პუშკინის თხზულებანი, გამოც. „განათლება“, თბ., 1966.

<sup>8</sup> მ. ზანდუკელი, ახალი ქართული ლიტერატურა, თბ., 1956.

9. ვ. კოტიშვილი, ქართული ლიტერატურის ისტორია, გამოშვ. „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1959.

10. გ. ჭავჭავაძე, ბარათაშვილის წინამორბედი ჩვენს მწერლობაში.—5. ბარათაშვილი, ლექსები, თბ., 1922.

11. ალ. ქავჭავაძე, თხზულებანი, ი. გრიშაშვილის რედაქციით, თბ., 1940.

12. Г. А. Гук овский, Пушкин и русские романтики, изд-во «Худож. лит-ра», М., 1965.

## ზოგიერთი საკითხი ქართული სიმბოლისტური პროზის პოეტიკიდან

ქართულმა სიმბოლიზმმა ეროვნულ მწერლობაში სრულიად ახალი ესთეტიკურ-მხატვრული პრინციპები წამოაყენა, კერძოდ, ცისფერ-ყანწულებმა (ტ. ტაბიძე, ვ. გაფრინდაშვილი, ს. კლდიაშვილი, ს. ცირეკიძე, შ. აფხაიძე და სხვ.) გამოაქვეყნეს წერილები პროზის გაპოეტურების, მასში პოეტური ფენომენის გაძლიერების. პროზასა და პოეზიას შორის გარდამავალი ფორმების ძიების შესახებ. ამ პრინციპიდან გამომდინარე მათ აქცენტი გადაიტანეს რიტმისა და რითმის საკითხებზე.

ცისფერყანწულთა ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენლის ს. ცირეკიძის აზრით, „პოეზია განცდაა და მისი გამოთქმა შეიძლება პეტრარკას სონეტით, პროზით, სიმფონიით, უისტლერის საღებავებით“ [1; 12]. მისთვის პოეზია ყველაფერია, რაც ხუთ გრძნობაზე მალწადგას. ამ მხრივ, იგი ორთოდოქსი მიმდევარია ახალი სიმბოლისტური სკოლისა, რომელმაც მკვეთრად არ გამოიჯნა პროზა და პოეზია ურთიერთისაგან. თვით ცირეკიძის თქმით, აქ ნახევარტონებით მოხდა გადასვლა ერთი სტილისტური ფორმიდან მეორეზე [2, 8]. „რომელი ჩვენგანი არ ოცნებობდა სასწაულიან პოეტურ პროზაზე უმეტროთ და ურითმოდ, მოქნილზე და მორჩილზე, რომ შეეფარდოს სულის ლირიული გაქანებით, ოცნების ხვეულობას, სინდისის შემფოთებას“, იმეწმებს ს. ცირეკიძე ბოლღერის სიტყვებს [2, 12].

ამ პრინციპს შემდეგ ანეითარებს ს. კლდიაშვილი წერილში „გაღვიძებული კონსერვატორი“ („ბახტრიონი“, 1929 წ. № 12). მისი აზრით, რიტმული ვერსიფიკაცია, ჩვეულებრივი სალექსო ზომები—დაქტილი, იამბი, ცენზურა გამოყენებული უნდა იქნას პროზაშიც. „პროზით უკვე იწერება სიმფონიები“ — წერს იგი (ალბათ, მხედველობაში აქვს ა. ბელის „სიმფონიები“).

რატმის საკითხთან ერთად, ქართულ პრესაში დაიბეჭდა ს. ცირეკიძის მოსაზრებანი რითმაზე [3, 15]. მასში ავტორი იცავს პროზის სიწმინდეს და ანვითარებს აზრს, რომ განსხვავებით ლექსისაგან, პროზაში რითმა აგებულია თანხმოვნებზე და არა ხმოვნებზე. ეს მოსაზრება საინტერესოა იმდენად, რამდენადაც იგი წარმოადგენდა გამართლებას სიმბოლისტთა იმ დებულებისა, რომელიც იცავდა ბგერათა ჰარმონიის პრინციპს (ალიტერაციის ნიმუშები, მართლაც, საკმარისადაა რუსულ, გერმანულ, ფრანგულ და ინგლისურ პროზაში).

ვიდრე ამ თვალსაზრისით ცირეკიძისა და ს. კლდიაშვილის მინიატურებს განვიხილავდეთ, გავიხსენოთ ა. ბელის „პეტერბურგი“.

თვით ა. ბელი ამის შესახებ წერს: „პეტერბურგის“ მთავარი მოქმედი პირების — მამა-შვილი აბლეუხოვების გვარისა და სახელთა შემადგენელი თანხმოვნები ერთმანეთს ეხმიანება. აქ თანხმოვანთა შემდეგი ვარიანტია: მამა—«ПЛЛ—ПЛЛ—БЛ» (Аполлон Аполлонович Аблеухов), შვილი—«КЛ—ПЛЛ—БЛ» (Николай Аполлонович Аблеухов), ამასთანავე, შეინიშნება, რომ როცა ავტორი ახასიათებს ამა თუ იმ გმირს ან აღწერს მის მოქმედებას, სიტყვებში შესული თანხმოვნები შეესაბამება გმირის სახელის, მამის სახელისა და გვარის თანხმოვან ბგერათა კომპლექსს. მეტიც, პროვოკატორის გვარად „ლიპპანჩენკო“ მხოლოდ იმისათვისაა შერჩეული, რომ «ПЛЛ» კომპლექსს (აბლეუხოვებთან) დაუპირისპირდეს შებრუნებული «ЛПП» კომპლექსი (Липпанченко) [4, 306 — 307].

კიდევ ერთი მაგალითი: ერთ-ერთ თავში, სადაც ბალ-მასკარადის სცენაა აღწერილი, შერჩეულ სიტყვათაგან იქმნება თანხმოვანთა ჰარმონია, რომელიც კაბების შრიალის, ნაზი ვალსირების, ფეხების ბაგაბუჯის ასოციაციას იწვევს, რადგან სპეციალურადაა არჩეული შესაბამისი თანხმოვნები და ა. შ.

მსგავს მაგალითებს ვხვდებით ქართველ სიმბოლისტთა მინიატურებშიც. თვალსაჩინოებისათვის ამ პრინციპით განვიხილოთ ნაწყვეტი ს. ცირეკიძის ერთ-ერთი მინიატურიდან „ზამთრის ქიმერა“. თუ ყოველი წინადადების საწყის სიტყვათა პირველ ბგერებს ამოვწერთ, მივიღებთ ასეთ რიგს\*:

6 — კ ს მ შ ყ კ

5 — კ მ ს თ ა

4 — ჩ ს ქ ს

3 — დ ს გ

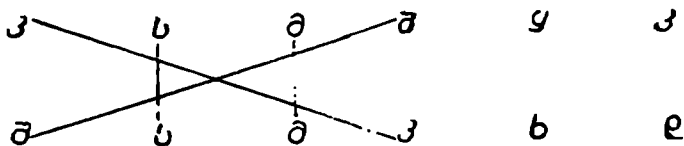
\* ციფრით აღნიშნულია სიტყვათა რაოდენობა წინადადებაში.



- 4 — მ თ ღ გ
- 4 — ა ლ ს ს
- 5 — ვ ზ ნ მ
- 5 — ე ქ ს ს გ
- 6 — შ ს მ კ ხ ღ

დავაკვირდეთ ციფრებს. მათში ერთგვარ კანონზომიერებას შევნიშნავთ, კერძოდ, კიდური ციფრები ტოლია [6], შემდეგ კი ადგილი აქვს გაშეორებას. გამყოფია შუა, სამსიტყვიანი წინადადება. ე. ი. ზევიდან ქვევით იკლებს, შუაღან კი ყველა წვერი ორკეცდება და ბოლოდება დასაწყისის ტოლი ციფრით. მაგრამ აქ კიდევ ერთია აღსანიშნავი: ციფრები ამგვარად ნაწილდება — ერთი სამიანი, ორი ექვსიანი და სამი ოთხიანი და ხუთიანი. ე. ი. 1, 2, 3. აქაც თანხმოდანთა კანონზომიერი ზრდა მთავრდება ციფრით 3, რომლითაც შუაზე იყოფა დასახელებული ნაწყვეტი.

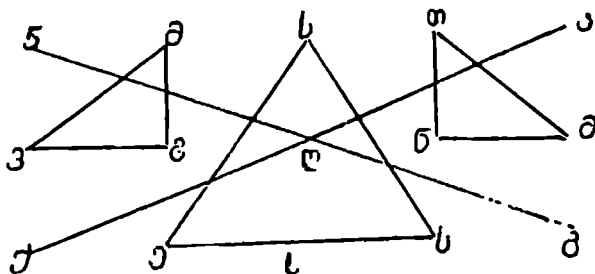
ახლა შევჩერდეთ საკუთრივ თანხმოდენებზე: შევადაროთ ტოლფასი წინადადებახი: პირველი და ბოლო:



სურ. 1

როგორც ვხედავთ, პირველი ოთხი წვერი მეორეს ემთხვევა შეცვლილი რიგით\* (ბოლო ორი განიხილება შემდეგ).

„ხუთეულთა“ სამივე რიგში კი შემდეგი სურათია:



სურ. 2

\* კავშირი ბგერებს შორის აქ და სხვაგანაც აღნიშნული იქნება შემაერთებული ისრების საშუალებით.

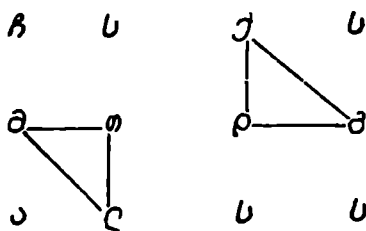
აქ ვაერთიანებულა: ხმოვნები: ა—ე; თანხმოვნები: კ—გ (ჰომორგანული, მარტივი ხშულები); ვ—ზ (ჰომოგენური); ვ—მ („ვინმე“ და „ზარხოშმა“-ში გამოიყოფა „მ“ და შეუერთდება „მ“-ს პირველ რიგში).

ამგვარად, მივიღებთ პირველ სამკუთხედს  $a < \begin{matrix} \text{მ} \\ \text{მ} \end{matrix}$ . იგივე პრინციპითაა

შედგენილი შემდეგ სამკუთხედებიც: შუა — ქ—ს—ს („ქს“ კომპლექსი უდრის „გს“ კომპლექსს, რომლითაც მთავრდება სამკუთხედის წვეროს სიტყვა „სმოკინგს“) და მარჯვენა—თ—ნ—მ (ნ—მ სონორებია, ხოლო „თ“-სთან აკავშირებთ მესამე — სონორი — „ლ“, რომლითაც მთავრდება სიტყვა „თოვლი“). ცენტრში მოთავსებული „ლ“ — უკავშირდება „ნ“-ს: „ლვინის ნაუური“. ამგვარად, ამ თანხმოვანთა შორის არც ერთი არ რჩება ისე, რომ წყვილი არ შექმნას, მეტიც, კავშირი, როგორც ნახაზიდან ჩანს, სიმეტრიულია.

იგივე სიმეტრიასთან გვაქვს საქმე „ოთხეულთა“ რიგშიც:

თვალსაჩინოებისათვის მთელი სქემა დავყოთ რამდენიმე ნაწილად:

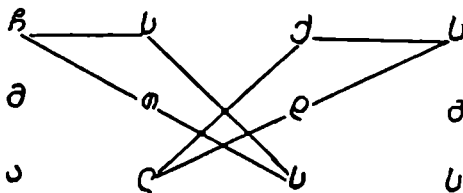


სურ. 3

ა) ამ ფაზაზე ვაერთიანებთ  $a$  (მ—ლ სონორებს, ხოლო „თ“ შემადგენელი ელემენტია სიტყვისა „თვლებით“, სადაც „თ“ და „ლ“ ერთიანდება) და  $b$  კომპლექსებს (გ—ქ—ჰომორგანულებია, გვლარულები, „ლ“-სთან აერთიანებს სიტყვა „ლოქებს“).

ბ) განვიხილოთ შემდეგი თანხმოვანთშესატყვისობა: ჩ—ს—ს;

ლ—ქ—ს; კავშირი „ჩ“-სა და „ს“-ს შორის შეგვიძლია შემდეგნაირად ავხსნათ: „ჩ“ — რთული აფრიკატია და უდრის თშ, სადაც შ—ს—ს.



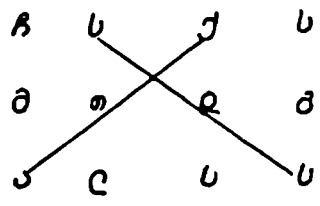
სურ. 4

შეთანხმებაზე ექვის აღება უკვე აღარ შეიძლება: ორივე ნაპრალოვანია, სპირანტი, ორივე ყრუა.

მეორე კომპლექსს კი აერთიანებს სიტყვა „ლექსები“, სადაც მთლიანად შედის სამივე თანხმოვანი.

გ) ერთიანდება ა—ქ და ს— წყვილები. მთვან პირველს აკავშირებს სიტყვა „ათქმევიეს“.

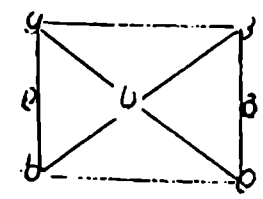
და ბოლოს, უკანასკნელი რიგი: აქ გამოყოფილ 3 სიტყვიან წინადადებასთან ერთად გაერთიანდება პირველად განხილული 6 თანხმოვანი ვარიაცია, რომლის ორი წყვილი ბოლო თანხმოვნებისა მაშინ



სურ. 5

განხილვის გარეშე დავტოვეთ. მივიღებთ შემდეგ ნახაზს:

ხ—ყ—კ — ჰომორგანულებია — ველარულები, ხოლო ხ — დ („ხელით დაიფარა“) ერთმანეთს დაუკავშირდა პირველ სიტყვაში შე-



სურ. 6

მავალი „თ“-ს საშუალებით (დ—თ ასევე ჰომორგანულებია). კ—გ-სთან ერთად ეთანხმება „ღ“-ს (გაუსწორდა).

რაც შეეხება ცენტრში მდგომ „ს“-ს იგი ეთანხმება როგორც „ხ“-ს და „ყ“-ს („ყავახანას“), ასევე დ-საც, როგორც ჰომორგანული, დენტალური ბგერები.

ყოველივე ზემოთქმულიდან შეგვიძლია გამოვიტანოთ შემდეგი დასკვნა: ქართულ სიმბოლისტურ პროზაში ევფრონიის მისაღებად გამოყენებულია თანხმოვანთა ბგერწერა ანუ თანხმოვანი ბგერების გარკვეული კომპლექსთა ინსტრუმენტირება, რასაც ჰაბოლოოდ კონსონანტურ რითმამდე მივყავართ.

მინიატურის მსგავსი მეთოდით განხილვა შეიძლება საკამაოოც იყოს. ლიტერატურის თეორიაში პრაგმატიკა, რომელიც ავტორისა და გრაფიკული სქემების ურთიერთდამოკიდებულების საკითხებს სწავლობს ჭერჭერობით ყველაზე სუსტადაა დამუშავებული და, მართლაც, ძნელი სათქმელია, უბრალოდ დაუჭერებელია, რომ ს. ცირეკიძეს მინიატურის შექმნის წინ მსგავსი გრაფიკული სქემები გაეკეთებინა და სიტყვები ამის მიხედვით შეეჩრია. თუმცა უსაფუძვლო იქნება იმის უარყოფაც, რომ ალიტერაციის მისეული სისტემაც მხოლოდ შემთხვევითობას მიეწეროს.

ამ თვალსაზრისით ს. ცირეკიძის ნაწარმოებები შემდგომ დაკვირვებასა და ანალიზს მოითხოვს.

„მეოცნებე ნიამორების“ 1921 წლის იანვრის ნომერში (წიგნი 5) გამოქვეყნდა ს. ცირეკიძის მინიატურა „სონეტი პროზით“. აქამდე სა-მეცნიერო ლიტერატურაში მის შესახებ ნათქვამი იყო, რომ ესაა სონეტის ფორმით (14 სტრიქონი) დაწერილი პროზაული ნაწარმოები ურიტ-მოდ და ურიტმოდ და მას სონეტის, გარდა სათაურისა და 14 სტრიქონისა, არაფერი აქვს. მიუხედავად ამისა, კამათი მაინც წარმოიშვა იმის შესახებ, ჩაითვალოს იგი სონეტის ნაირსახეობად, თუ მივიჩნიოთ ისეთივე პოეტურ მოვლენად, როგორცაა სონეტის ფორმით დაწერილი ლექსები: „ელამი სონეტი“, „სონეტი უნაგირით“, „ნაპირებგადაღალბული სონეტი“, 10 მარცვლიანი სონეტები (გ. ტაბიძე, კ. მაყაშვილი, ე. გრიშაშვილი და ა. შ.).

ეს დავა, რომელიც 1963 წელს დაიწყო, მალე შეწყდა და მეცნიერულად არავის შეუჯამებია.

სონეტი ლექსის ყველაზე კანონიზებული ფორმაა. მისი პრინციპები იმდენად განსაზღვრულია, რომ თვით სონეტის დიდოსტატებსაც უჭირდათ ამ მოთხოვნების შესრულება და ამიტომაც ლიტერატურის ისტორიამ სონეტის ექსპერიმენტატორის მრავალი სახელი შემოგვინახა.

სონეტის ფორმას განსაკუთრებით თავისუფლად მოეკიდნენ სიმბოლისტებიც. შარლ ბოდლერიც კი ისეთ ზუსტად განსაზღვრულ საკითხში, როგორც კატრენების რითმათა შერჩევაა, დასაშვებად მიიჩნევდა ახალი, მესამე რითმის ხმარებასაც. სწორედ სიმბოლისტებთანაა შემჩნეული კატრენებისა და ტერცეტების თავისუფალი ხმარების მაგალითებიც. სონეტის ექსპერიმენტატორთა რიცხვი იმდენად გაიზარდა, რომ შემოვიდა არატრადიციული ზომებიც და ბოლოს, დასავლეთში შეიქმნა სონეტი „თეთრი ლექსით“ ანუ „სონეტი პროზით“, რომელსაც სონეტის არაფერი არა აქვს შერჩენილი, გარდა 14 სტრიქონისა.

ახლა ისევ დავუბრუნდეთ ს. ცირეკიძის „სონეტს პროზით“ და უფრო დეტალურად გავეცნოთ მის აგებულებას.

ამ ე. წ. „სონეტს“, ერთი შეხედვით, მართლაც, არაფერი აქვს საერთო ტრადიციულ, კლასიკურ სონეტთან. 14-ვე სტრიქონი პროზითაა დაწერილი და მასში რითმების ძიება ამაო გარჯაა. მაგრამ მაინც განვიხილოთ ეს ნაწარმოები კლასიკური სონეტის ძირითადი ნიშნების მიხედვით:

1. კონპოზიციური მხარე მთლიანად დაცულია: მინიატურა შედგება 14 სტრიქონისაგან და დაყოფილია 2 კატრენად [4:4], რომლებ-

საც მოსდევს ორი ტერცეტი [3:3]. სულ კი ტრადიციული სონეტის მსგავსია 4:4:3:3.

სტრიქონები მთავრდება ან წერტილით, ან იქმნება პაუზა. თითოეულ კატრენში დასრულებულია გარკვეული აზრი და დაბოლოებულია წერტილით.

აზრი ლაკონურია და ბევრის მოქმელი: სიტყვები, როგორც წესი, თითქმის არ შეორდება. მხოლოდ სამი სიტყვა „მგზავრება“, „პირიმზე“ და „ბროლის კოშკი“ ორ-ორჯერაა ნახმარი და ისიც იმიტომ, რომ გადმოგვემს მთელი სონეტის დედააზრს (სონეტში სიტყვათა გამეორება შესაძლებელია მხოლოდ მაშინ, თუ იგი აზრობრივად აუცილებელია).

2. სონეტის მკვლევართათვის ცნობილია, თუ როგორი უპირატესობით ხასიათდება მისი შინაარსობრივი მხარე. ბევრია 14 მარცვლოვანი, ზუსტი რითმით აგებული ლექსი, რომელიც არ შეიძლება სონეტად ჩაითვალოს მხოლოდ იმის გამო, რომ ამ კუთხით არ იცავს სონეტის მოთხოვნებს. ხშირად ტრადიციულ სონეტშიც კი ძნელია ამ პრანციპის ბოლომდე დაცვა.

საინტერესოა, რა ვითარებაა ამ მხრივ ს. ცირეკიძის ზემოდასახელებულ მინიატურაში.

პირველ კატრენში მოცემულია თემა;

მეორე კატრენში ვითარდება პირველი კატრენის თემა;

პირველსა და მეორე ტერცეტში კვანძი იხსნება და მოქმედებაც სრულდება.

ამდენად, აქ დაცულია კლასიკური სონეტის სპეციფიკური ნიშანი შინაარსის განვითარების შესახებ.

3. რამდენადაც ქართული ლექსი სილაბურ-ტონურია, ამდენად აქ რითმის საკითხის გარკვევა დამოკიდებული იქნება, როგორც მარცვალთა რაოდენობაზე, ასევე მახვილზეც. რითმა დასახელებულ სონეტში არაა (მინიატურა პროზითაა დაწერილი) და ამჟამად მარცვლობრივი ანალიზი მხოლოდ მეტრიკის დასადგენად დაგვეკირდება.

1. მინიატურაში მარცვალთა რაოდენობა შემდეგნაირად ნაწილდება:

ქკატრენი	II კატრენი	I ტერცეტი	II ტერცეტი
11	13	13	14
14	20	13	17
20	18	18	13
8	13		
სულ 53	69	44	44

თუ მოყვანილ რიცხვებს დაეკვირდებით, შევნიშნავთ, რომ ორივე ტერცეტში მარცვალთა რაოდენობა ტოლია, ხოლო კატრენები ერთმანეთისაგან განსხვავდება 11 მარცვლით [64—53].

რაც შეეხება რიტმის საკითხს, ვიდრე მას უშუალოდ შევხებით, მხედველობაში უნდა ვიქონიოთ, რომ ამ შემთხვევაში საუბარია პროზაზე და, ამდენად, ეს გარემოება გასათვალისწინებელია ჩვენი კვლევის დროს.

პროზაულ რიტმს, რომელიც დღესდღეობით მრავალ სადავო დებულებასთანაა დაკავშირებული, აქამდე სხვადასხვაგვარად განმარტავენ.

ეირმუნსკი, რომელიც ამ საკითხს განიხილავს თავის მონოგრაფიულ ნაშრომში, გამოყოფს პროზაული რიტმის ოთხ ყველაზე გავრცელებულ თეორიას (შენგელის—«стопосложительная», პეშკოვის—ფონეტიკური ტაქტები, ტომაშევსკის—წმინდა სილაბური, სკოტის—აქცენტური რიტმი) [5, 535].

ამათგან, ამჟამად ჩვენთვის საინტერესოა ტომაშევსკის, ხოლო შემდეგ მასზე დაყრდნობით, ეირმუნსკის მოსაზრებანიც.

ტომაშევსკი, რომელიც ეყრდნობა სინტაგმებზე აგებულ რიტმს, ყურადღებას ამახვილებს მარცვალთა რაოდენობაზე „რიგში“ (კოლონაში). ამ კოლონებში შეიმჩნევა ერთგვარი მისწრაფება მარცვალთა რიცხვის გათანაბრებისადმი. ვლებულობთ რაღაც საშუალო ფორმებს, რომელთა ირგვლივაც შესაძლებელია ვარირება—მარცვალთა რიცხვის ზრდა ან კლება.

ეირმუნსკი შემდეგ ანვითარებს ამ მოსაზრებას. მისი აზრით, რიტმულ პროზაში, ჩვეულებრივი პროზისაგან განსხვავებით, შესაძლებელია (თუმცა არაა აუცილებელი) რაღაც საშუალო ფორმების მიღება, რომელიც ათანაბრებს მარცვალთა რიგს [5, 535]. მაგრამ რიტმულობის ეს მხარე მაინც არაა არსებითი, იგი უფრო რიტმული სტრუქტურის დამხმარე, დამატებითი ელემენტია, ვიდრე თვისობრივი, არსებითი ნიშანი.

თუ გავიხსენებთ ზემოთ მოყვანილ ცხრილს (8, 11, 13, 14, 17, 18, 20), ვნახავთ, რომ „დამხმარე მხარე“ აკმაყოფილებს პროზის რიტმულობის პირობას.

ლექსში რიტმული ელემენტის შემავსებელია აქცენტური რიგის პარალელიზმთან ერთად, სინტაქსური და გრამატიკული ფორმების პარალელიზმი, რომელიც ერთი სინტაქსური ფუნქციით გამოდის [5, 535—536]. ამას ზოგ შემთხვევაში ემატება ალიტერაცია, ხმოვანთა პარამონია, შინაგანი წითმები, ანაფორა და ა. შ. მაგრამ ლექსისათვის

ყოველივე ეს მეორეულია, რადგან მკვეთრადაა გამოკვეთილი მისი არსებითი ნიშანი — რითმა და, მასთან დაკავშირებით, რიტმიც. რაც შეეხება პროზას, აქ არსებით კანონზომიერებათა (რითმა, რიტმი) დაუცველობის გამო, ზედაპირზე ამოტივტივდება ეს არააუცილებელი, სწორედ მეორეხარისხოვანი ელემენტები, ამიტომ სინტაქსური პარალელიზმი პროზის რიტმულობის ერთ-ერთ პირობად იქცევა.

საინტერესოა, როგორ იცავს ამ პრინციპს დასახელებული მინიატურა (S— შემასმენელი, P—ქვემდებარე, A—განსაზღვრება, d—დამატება, M—გარემოებითი სიტყვა.

I კატრეხი

M	S	A	P	(a)
P	S	d		(b)
A	P	S	M	(a)
P	S	d		(b)

II კატრენი

d	S	P		(a)
P	S	d		(a)
S	P	A	d	(b)
P	S	A	d	(b)

I ტერცეტი

M <sub>1</sub>	M <sub>2</sub>	S	P	A	
A <sub>1</sub>	A <sub>2</sub>	d	S	P	ანუ
S	P	A	d <sub>1</sub>	d <sub>2</sub>	

M	S	P	A	(a)
A	d	S	P	(b)
S	P	A	d	(b)

II ტერცეტი

M	A	P	S		
M <sub>1</sub>	M <sub>2</sub>	S	A	P	ანუ
A	M	d	S		

M	A	P	S	(a)
M	S	A	P	(b)
A	M	d	S	(a)

მოკლედ ასე ჩაიწერება:

a	a	a	a
b	a	b	b
a	b	b	a
b	b		

თუ დავაკვირდებით, ყოველ მონაკვეთში სიტყვათა ტოლი რაოდენობაა გამოყენებული. ამგვარად, დასახელებულ „სონეტში“ დაცული აღმოჩნდა რიტმული პროზისათვის წამოყენებული ეს მოთხოვნაც და, ამდენად, იგი უდავოდ წარმოადგენს პროზის რიტმულობის ნიმუშს.

თუ ყოველივე ზემოთქმულს შევაჯამებთ, შეგვიძლია დავასკვნათ: ს. ცირეკიძის „სონეტი პროზით“, რომელიც სონეტის ფორმითაა შეკრული, იცავს ტრადიციული სონეტის მოთხოვნებს, როგორც სიუჟეტური, ასევე კომპოზიციური თვალსაზრისითაც, ხოლო სანდრო ცირეკი-

კიდე გვევლინება სონეტის ერთ-ერთი ნაირსახეობის შექმნის ექსპერი-  
მენტატორად.

მისი აზრით, ზღვარი პროზასა და პოეზიას შორის უნდა გაუფე-  
რულდეს, უნდა შეიქმნას შუალედური ფორმები და სონეტიც, როგორც  
ყველაზე ინტელექტუალური პოეტური ფორმა (გონების მაქსიმალური  
დაძაბვით ლაკონურ ფორმაში ყალიბდება მთავარი აზრი) შესძლებს  
ამ ამოცანის დაძლევას.

„სონეტი პროზით“ არ გავრცელებულა ქართულ მწერლობაში, თუმ-  
ცა ამ პერიოდშივე იქმნება მსგავსი ფორმის ნაწარმოები, რომელშიც და-  
ცულია ს. ცირეკიძის ყველა პრინციპი. მხედველობაში გვაქვს ს. კლდია-  
შვილის „Natur Morte“, რომელიც დაიბეჭდა ჟურნალში „მეოცნებე  
ნიაშორები“ (1922 წ. № 7).

I. სტრუქტურულად ს. კლდიაშვილის 14 სტრიქონიან მინიატურა-  
ში გამოიყოფა 2 კატრენი და 2 ტერცეტი, რომლებიც განლაგებუ-  
ლია ასეთი რიგით 4:3:3:4 (მსგავსი ცვლილებების შეტანა განსაკუთ-  
რებით დამახასიათებელია სიმბოლიკებისათვის); სონეტის სტრუქტუ-  
რაში თითოეული კატრენი და ტერცეტი ასრულებს გარკვეულ აზრს  
და ბოლოვდება წერტილით; გამეორებულია მხოლოდ ორი სიტყვა (სა-  
კვანძო სიტყვები) „სარკეები“ და „ღრო“.

II. მოუხედავად იმისა, რომ საერთოდ ძნელია სონეტში „გაყინუ-  
ლი“ სიუჟეტის აღწერა (პეიზაჟები, ამ შემთხვევაში „ნატურმორტი“),  
იგი მაინც დიალექტიკურად ვითარდება (თეზა, განვითარება, კვანძის  
გახსნა და მოქმედების დასასრული).

III. მარცვალთა რაოდენობა სონეტში ზედმიწევნით მოწესრიგე-  
ბულია:

I კატრენი	17	18	18	15
I ტერცეტი	17	16	20	
II ტერცეტი	17	16	9	
II კატრენი	18	17	15	17

ს უ ლ ე: 9, 15, 16, 17, 18, 20.

ორ ტერცეტს შორის განსხვავებაა 11 მარცვალი (ზუსტად იგივეა,  
რაც ცირეკიძესთან კატრენებში).

თუ ს. ცირეკიძესთან კატრენებსა და ტერცეტებს შორის მარცვალ-  
თა რაოდენობა ზუსტი იყო, აქ განსხვავება მხოლოდ თითო მარცვალია.

სინტაქსური პარალელიზმების თვალსაზრისით ასეთი სურათი  
გვაქვს:



I კატრენი:

M S d M	(a)
M P S	(b)
S A P	(b)
S aP a <sub>1</sub> P <sub>1</sub> a <sub>2</sub> P <sub>2</sub>	(c)
M S A d	(E)
M S A d	(E)

I ტერცეტი:

M S d	(a)
d M S	(a)
S d M	(a)
S P	(b)
S P	(b)

II ტერცეტი

A P S M	(a)
S A P	(b)
A P S M	(a)

II კატრენი

M S A d	(a)
M S A d	(a)
S d A	(b)

$$\left\{ \begin{array}{l} S_1 S_2 P A \\ S_1 M S_2 d \end{array} \right. \quad (d)$$

როგორც ვხედავთ, პროზის რიტმულობა აქაც დასტურდება.

ამგვარად, ს. ცირეკიძისა და ს. კლდიაშვილის დასახელებული მი-  
ნიატურების სტრუქტურა ერთგვაროვანია, რაც მხოლოდ შემთხვევი-  
თობით არ აიხსნება და მიგვანიშნებს რაღაც სისტემის საწყისზე. რო-  
მელიც ქართულ პროზაში ახალი ფორმის ძიებასთან იყო დაკავშირე-  
ბული.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. ს. ცირეკიძე, პოეზიის ნაპირები, ჟურნ. „მეოცნებე ნომორები“, 1921, № 5.
2. ს. ცირეკიძე, ორსაზიანი იანუსი, ჟურნ. „შეილდოსანი“, 1920, № 2—3.
3. ს. ცირეკიძე, რითმა პროზაში, გაზ. „ბახტრიონი“, № 21, 1923.
4. А. Б е л ы й, Мастерство Гоголя, М., 1936.
5. Б. Ж и р м у н с к и й, Теория стиха, о ритмической прозе, М., 1975.

მთარგმნელობითი პრინციპები XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ქართულ ლიტერატურაში

თარგმნილი ლიტერატურის არსებობა საქართველოში აღნიშნულია ჩვენამდე მოღწეულ პირველსავე ლიტერატურულ ნაწარმოებში „წამებაი წმიდისა შუშანიკისი“. ქმრისაგან განდგომილმა შუშანიკმა „თანა წარიტანა ევანგელეი თვისი და წმიდანი იგი წიგნნი მოწამეთანი“. ე. ი., უკვე მე-5 საუკუნეში არსებობდა ქართულად თარგმნილი სასულიერო ტექსტები, რომლებიც ითარგმნებოდა არა სიტყვასიტყვით, როგორც ეს ხდებოდა სხვა ქრისტიანულ ქვეყნებში (კანონიკურ ტექსტში რაიმეს შეცვლა არ შეიძლებოდა), არამედ „შემატება-მოკლების“, ე. ი. თავისუფალი თარგმანის პრინციპით. ასეთი დამოკიდებულება სასულიერო ტექსტთა მიმართ იშვიათია. ქართულ ლიტერატურაში ამას თავისებური გამართლება მოეძებნება. კ. კეკელიძე წერდა: „რამდენადაც ქართველებმა ახალი რელიგიური სისტემა ძველ, წარმართულ სარწმუნოებაზე დაამყნეს, იმდენად ბიბლიური წიგნების მთარგმნენი იძულებული ხდებოდნენ შეეგუებინათ თავიანთი თარგმანი წარმართული აზროვნებისათვის, რამდენადაც კი ეს მოსახერხებელი იყო, და გამოეყენებინათ მარაგი წარმართული საკრალური ენისა“ [1, 186].

ამდენად, სასულიერო ტექსტებშიაღმე თავისუფალ დამოკიდებულებას განაპირობებს ადრინდელი ქართული ქრისტიანობის სინკრეტული ხასიათი. შემდგომ ამგვარი დამოკიდებულება ტრადიციული გახდა, რისგანაც თავის დაღწევა შემდეგი პერიოდის მთარგმნელებს უჭირდათ. მართალია, იყვნენ ლიტერატორები, რომლებიც მოითხოვდნენ თარგმანის სიზუსტეს, მაგრამ ეს მოთხოვნა დეკლარაციად რჩებოდა. ტრადიცია კი თავისას აკეთებდა. კ. კეკელიძის სიტყვითვე, „გადმოღება უცხო თხზულებისა იყო არა მექანიკური აღქმის პროცესი, არამედ პროცესი შემოქმედებითი გადამუშავებისა და თავის საკუთარ გემოვნება — შეგნებასთან შეგუებისა“ [1, 185]. ლიტერატურის ისტორიის

მკვლევარები ქართული მთარგმნელობითი პრაქტიკის ამ მხარეს მის ღირსებად მიიჩნევენ. ერთის მხრივ, ეს მართლაც ღირსებად შეიძლება ჩაითვალოს, რადგან მხატვრული თარგმანის აღიარება შემოქმედებად პროგრესული მოვლენაა იმ პერიოდისათვის. ამასთანავე, დედნის შემოქმედებითი გადაწყვეტება გამართლებულია თვით ორიგინალური ლიტერატურის განვითარებისა და ლიტერატურათა შორის ურთიერთობის დამყარების პირველ საფეხურზე, როდესაც თარგმანის უპირველესი დანიშნულება ორიგინალურ ლიტერატურაში სიახლის შემოტანაა, როდესაც თარგმნილ ნაწარმოებს გარკვეულად ორიგინალურის ფუნქცია აქვს დაკისრებული და, ამდენად, თარგმნილი და ორიგინალური ლიტერატურა არ არის ერთმანეთისაგან მკვეთრად გამიჯნული, მაგრამ შემდეგ ეტაპზე ეს არამც და არამც არ შეიძლება ჩაითვალოს ქართული მთარგმნელობითი შემოქმედების დადებით მხარედ.

ძველ ქართულ მთარგმნელობით პრაქტიკაში თავისუფალი თარგმნის პარალელურად არსებობდა როგორც სასულიერო, ასევე საერო ტექსტების ზუსტი თარგმანები, რომლებიც, მართალია, იშვიათად გვხვდება, მაგრამ უნდა ვიფიქროთ, რომ თავისთავად არ იქნებოდა წარმოშობილი და გარკვეულ ნიადაგზე იყო აღმოცენებული. ასეთი თარგმანების ტრადიცია სულ უფრო ღრმად იღვამდა ფესვს, რამაც გარკვეულად ხელი შეუწყო თანამედროვე მთარგმნელობითი მეთოდის ჩამოყალიბებას. ზუსტი თარგმანების არსებობის წარმოჩენა და აღიარება მთარგმნელობითი შემოქმედების ადრეულ ეტაპებზე საშუალებას გვაძლევს უკეთესად გავერკვეთ შემდეგდროინდელი პროგრესული მთარგმნელობითი პრინციპების წარმოშობისა და განვითარების პროცესში.

ქართულ ლიტერატურაში XIX საუკუნის პირველი ნახევრის გაბატონებული ლიტერატურული მიმდინარეობა იყო რომანტიზმი. ამიტომ რომანტიკოსთა მთარგმნელობითი შემოქმედება ჩვენი ინტერესების სფეროში ექცევა.

ქართველ რომანტიკოსთა შემოქმედებას ახასიათებდა ის ზოგადი ნიშანთვისებანი, რაც ამ მიმდინარეობის არსებობას განსაზღვრავდა, მაგრამ პირველ რიგში გასათვალისწინებელია პირობები, რომელთა გავლენითაც წარმოიშვა რომანტიზმი საქართველოში, გასათვალისწინებელია რომანტიკოსთა სევდისა და პესიმიზმის მიზეზები, რომლებიც ქართული რომანტიზმის თავისებურებას განაპირობებენ.

ქართველი რომანტიკოსები არასოდეს ყოფილან გულგრილნი ეპოქის საჭირობოროტო საკითხებისადმი, მათ შემოქმედებაში გამოძახილს პოულობენ იმ დროის პროგრესული იდეები. ამის გამო, „ქართული

რომანტიზმი თავისებურ მოვლენას წარმოადგენს და ჩინებულად ითავსებს რეალიზმის ელემენტებს“ [2, XII]. ეს გარემოება ნაწილობრივ განსაზღვრავს ქართველ რომანტიკოსთა მთარგმნელობით შემოქმედებასა და შეხედულებებს: მათ თარგმნის დროს გარკვეული საზოგადოებრივი და პოლიტიკური მისწრაფებანი ამოძრავებდათ. ისინი ცდილობდნენ ეთარგმნათ ერის სულიერ მოთხოვნილებათა დონეზე მდგომი ნაწარმოებები, რომლებიც ხელს შეუწყობდნენ მის სრულყოფას, პროგრესული იდეების დანერგვას, გააღვივებდნენ რწმენასა და ბრძოლის ეინს, თარგმანის საშუალებით ითქმებოდა ის სიმართლე, რისი თქმაც პირდაპირი სიტყვით შეუძლებელი იყო. შემთხვევითი არ არის, რომ 1832 წლის შეთქმულებაში მონაწილეობის ბრალდების ერთ-ერთ საბუთად გრ. ორბელიანს წარუდგინეს „ნალივაიკოს აღსარების“. ხოლო ს. რაზმაძეს ოდილიონ ბაროს მოწოდების თარგმნა. ითარგმნებოდა ძირითადად რუს და ევროპელ მწერალთა (გრიბოედოვი, რილეევი, ეუკოვსკი, ლერმონტოვი, მიცკევიჩი, კორნელი, რასინი, ვოლტერი) ნაწარმოებები. განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობოდა პუშკინის შემოქმედებას. მთარგმნელობით მუშაობას ეწეოდა თითქმის ყველა ქართველი რომანტიკოსი — ალ. ქავჭავაძე, გრ. ორბელიანი, ს. რაზმაძე, ნ. ბარათაშვილი, მ. თუმანიშვილი, გრ. ჩჩუელიშვილი. მათი მთარგმნელობითი შეხედულებების პროგრესულობაზე მიუთითებს სათარგმნი ავტორებისა და მასალის შერჩევა. ასევე მეტად მნიშვნელოვანია თვით თარგმანის დანიშნულების მათი გაგება. ისინი თარგმანს პირველხარისხოვან მნიშვნელობას ანიჭებდნენ და თვლიდნენ, რომ ღირსეული ნაწარმოების კარგი თარგმანი ორიგინალური ლიტერატურის დონეზე დგას. ამ საკითხზე ქართველ რომანტიკოსთა შეხედულებას გამოხატავს სოლ. რაზმაძის ლექსი, რომელიც მან წაუმძღვარა თავის თარგმანს.

ვინა ვალია  
 თავის დადება  
 მამულისათვის  
 ყოვლის-კაცისგან,  
 მის გამო შეცა  
 ესთარგმნე ეს წიგნი  
 რუსთა ენითგან.

დაბეჭდვასაცა  
 არა რა შრიდა,  
 რომ ივერიელთ  
 ისწავლონ მისგან  
 და მით მწე ექმნან  
 მამულსა თვისსა  
 და თავი იხსნან  
 სკვით დესპოტისაგან [3, 93].

რომანტიკოსთა თარგმანებისა და მთარგმნელობითი პრინციპების გასაგებად საინტერესოა ალ. ქავჭავაძის მიერ შეფასებული თავისივე შემოქმედება: „ჩვენი მესტირიეების მარტივ ყბედობას ევროპული სიამოვნება მივეცი და აქედან გაკეთდა ისეთი ლექსებიო“. ჟერ გავარ-

კიოთ, რას გულისხმობს ალექსანდრე ჭავჭავაძე „ევროპულ სიამოვნებაში“. „უგონობა მისი თქმის სიამოვნება არაა; სიამოვნება და უგონობა შეუთავსებელი ცნებებია“ [4, 159]. მხედველობაში უნდა მივიღოთ ისიც, რომ ალ. ჭავჭავაძე იზიარებს ეპიკურეიზმის დებულებებს სიამოვნებისა და ბედნიერების შესახებ, რომელთა მიხედვით ძირითადი სიამოვნება სულიერი სიამოვნებაა, ხოლო სულიერ სიამოვნებას პირველ რიგში სიბრძნით, გონიერებით განიცდი, ამდენად ევროპულ სიამოვნებაში ალ. ჭავჭავაძე ევროპულ სიბრძნეს გულისხმობს. ე. ი. ალ. ჭავჭავაძემ და სხვა ქართველმა რომანტიკოსებმა თავისი თარგმანებით იმდროინდელი პროგრესული იდეებისა და შეხედულებების შემოტანადანერგვა განიზარახეს, თუმცა, ევროპულ შინაარსს, როგორც ორიგინალურ, ასევე თარგმნილ ლიტერატურაში, ეროვნული ფორმის ყალიბში აქცევდნენ. აღარაფერს ვამბობთ რომანტიკოსთა ორიგინალური შემოქმედებითი მეთოდიდან გამომდინარე დედნისადმი სუბიექტური დამოკიდებულების შესახებ, რის შედეგადაც თარგმანი დედანთან შედარებით როგორც შინაარსობრივად (რა თქმა უნდა, მეტ-ნაკლებად), ასევე ფორმის მხრივ ცვლილებას განიცდიდა. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, რომანტიკოსთა მთარგმნელობით შეხედულებებს და შემოქმედებას გარკვეული პროგრესული მნიშვნელობა აქვს იმის გამო, რომ მათ თარგმანი აღიარეს იდეური ბრძოლის იარაღად, ქართველ საზოგადოებამ, რომელიც რამდენიმე საუკუნის მანძილზე აღმოსავლური პოეზიით კმაყოფილდებოდა, გააცნეს რუსი და ევროპელი მწერლების შემოქმედება.

თარგმანის ისტორიის მკვლევართა უთანხმოებას იწვევს შეუსაბამობა მწერლის შემოქმედებით და მთარგმნელობით მეთოდთა შორის. ეს შეუსაბამობა კანონზომიერებად არაა ქცეული და მხოლოდ გამონაკლისების სახით გვხვდება. მსგავსი გამონაკლისები უფრო ხშირია ევროპულ და რუსულ ლიტერატურაში, ხოლო ქართველ რომანტიკოსთა მთარგმნელობით შემოქმედებაში ასეთი შემთხვევა ერთადერთია: ყოველი მსგავსი მოვლენა დაზუსტებასა და ახსნას მოითხოვს, რადგან არ შეესაბამება თარგმანის ისტორიის ისტორიულ-ლიტერატურულ კონცეფციას.

როდესაც რომანტიკოსი თარგმნიდა, იგი დედნის სინამდვილეს შეგნებულად ცვლიდა თავის ესთეტიკური შეხედულებების მიხედვით და უსადაგებდა მას თავის ლიტერატურულ-სტილურ პრინციპებს. ასე ეპყრობოდა იგი ნაწარმოებს, რომლისადმი გარკვეული იდეური დამოკიდებულება, მიმართება ჰქონდა. ეს კანონზომიერია რომანტიკოსთა მთარგმნელობითი შემოქმედებისათვის, გამონაკლისს წარმოადგენს ალ.

ჰავჭავაძის თარგმანი სიმღერის ტექსტისა «Черный цвет, мрачный цвет», რომელიც უზადოდაა თარგმნილი როგორც შინაარსის, ასევე ფორმის მხრივ და რომანტიკოსი მთარგმნელის შემოქმედებითი მეთოდის გავლენა არ იგრძნობა.

ეს გამონაკლისი ალ. ჰავჭავაძის მთარგმნელობით შემოქმედებაში გამოწვეულია შემდეგი გარემოებით: ლექსი წარმოადგენდა იმ დროს მეტად გავრცელებული რომანსის ტექსტს, რომელიც „ალექსანდრე ჰავჭავაძემ თავის ქალს, ნინო გრიბოდოვისას, გადაუთარგმნა სასიმღეროდ“ [5, 123]. გასათვალისწინებელია ის გარემოებაც, რომ ქართველი რომანტიკოსების მსოფლგაგებისაგან ძალზე შორსაა „სიკვდილის ფილოსოფია და სიძულვილი დღის უტიფარი ნათებისადმი“ (ნოვალისი) [2, XII], რომლის ალეგორიულ გამოხატულებას შავი ფერი წარმოადგენს, ამიტომ ქართველი რომანტიკოსები თითქმის არ მიმართავდნენ შავი ფერის სიმბოლიკას. აქედან გამომდინარე გასაგებია, რომ არაერთი პრინციპული დამოკიდებულება „სასიმღერო“ ლექსისადმი, რომლის იდეურ-შინაარსობრივი მხარეც არ ექცეოდა მისი მსოფლმხედველობრივი და შემოქმედებითი ინტერესების სფეროში, პოეტს არ უნდა ჰქონოდა. იგი თარგმნიდა სწორედ სასიმღეროდ და რადგან სიმღერის მელოდია ქართულ ლექსშიც უნდა ყოფილიყო შენარჩუნებული, ალ. ჰავჭავაძემ გამონახა შესაბამისი სალექსო საზომიც, რითაც შესანიშნავად წარმოქმნა დედნის ფორმა, ამდენად ამ თარგმანის შესრულებისას რაიმე კანონზომიერებაზე ლაპარაკი არ შეიძლება. თუმცა თარგმანი ნათელს ხდის რომანტიკოსთა მთარგმნელობით შესაძლებლობებს და კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს დედნისადმი შეგნებულო, სუბიექტური დამოკიდებულების არსს.

მიუხედავად მთარგმნელობითი მეთოდის სუბიექტივიზმისა, რომანტიკოსთა მთარგმნელობითი შეხედულებები პროგრესულ მოვლენად უნდა ჩაითვალოს, ჯერ ერთი, სათარგმნი მასალის შერჩევის, შემდეგ თვით თარგმანის დანიშნულების მათი გაგების გამო. ამ თვალსაზრისით, ქართველი რომანტიკოსების მთარგმნელობითი შეხედულებანი შენდგომდროინდელი ქართული მთარგმნელობითი პრინციპების ჩანასახს წარმოადგენს.

მთარგმნელობითი პრინციპების განვითარებისათვის ქართულ ლიტერატურაში მეტად მნიშვნელოვანი ეტაპი იყო XIX საუკუნის 40—50-იანი წლები. ამ პერიოდში წამოიჭრა დედნის მართლად ასახვის მოთხოვნა. თარგმანის საკითხები განიხილებოდა ძირითადად ორიგინალური ლიტერატურის პრობლემებთან დაკავშირებით. მას ენიჭებოდა უტილიტარული მნიშვნელობა, რაც, მართალია, ხშირად ცალმხრივად

იყო გაგებულნი, ცალმხრივობა კი წარმოშობდა მიბაძვებს, თავისუფალ  
 თარგმანს, მაგრამ ამასთანავე, ლიტერატორების გარკვეულ ნაწილს  
 ნათლად ჰქონდა ჩამოყალიბებული აზრი თარგმანის დანიშნულების  
 და, აქედან გამომდინარე, თვით თარგმანის მეთოდის შესახებ. პროგ-  
 რესული შეხედულებები მთარგმნელობით პრინციპებზე გამოთქვენ  
 ნ. ბერძნიშვილმა, დ. ჩუბინაშვილმა, მ. თუმანიშვილმა, გრ. წინამ-  
 ძღვრიშვილმა და სხვ. მათ თარგმანი პირველ რიგში ორიგინალურა  
 ლიტერატურის გამდიდრების, მისთვის ახალი შემოქმედებითი გზე-  
 ბის დასახვის საშუალებად მიაჩნდათ. ნ. ბერძნიშვილი უწრნალ „ცის-  
 კრის“ ერთ-ერთ მიმოხილვაში აღნიშნავდა ქართველი პოეტების შესა-  
 ხებ: — „ჩვერ არ არის ნიმუშები, არ არის მიმართულება, რომელსაც  
 ისინი გააყვებოდნენ თანამედროვე ხელოვნებისა და მისი დარგების  
 გამოვლინების განვითარებაში“ [6, 73]. ამიტომ საჭირო იყო ამ „ნი-  
 მუშების“, იმ „მიმართულების“ ნაწარმოებთა შერჩევა, და არა ყოვე-  
 ლი მთარგმნელის გემოვნების მიხედვით, განურჩევლად ყველა ნაწარ-  
 ნოების თარგმნა. ამ საკითხს შეეხო ნ. ბერძნიშვილი. იგი სარდიონ-  
 ალექსი-მესხიშვილის მიერ მარმონტელის „მეუღაბნონის“ თარ-  
 გმანს ასე აფასებდა: „მარმონტელი, მწერალი ლუდოვიკო XV-ის დრო-  
 ისა, ჩვენი აზრით, არ ღირს იმათ, რომ უცხოური ლიტერატურის გაც-  
 ნობა მისგან დაეიწყოს“. ამ მოსაზრებას კრიტიკოსი შემდეგი სიტყვე-  
 ბით ასაბუთებს. მარმონტელს კი, რაც არ უნდა ვთქვათ, არაფერი  
 არა აქვს რა საერთო ჩვენს ლიტერატურასთან: თვით თავის თანამემ-  
 მულეთა შეხედულებებშიც კი მას დაკარგული აქვს მიმზიდველობა და  
 დიდი ხანია მოძველებულ მწერალთა კატეგორიისაა მიწერილი“ [6,  
 78]. შემდეგ ნ. ბერძნიშვილი უფრო სრულყოფილად აყალიბებს თა-  
 ვის მოსაზრებებს თარგმანის ამ მხარის შესახებ: „თარგმანები საჭიროა  
 და აუცილებელი, მაგრამ როგორი? ყველაფერი ისეთი, რაც განვითარე-  
 ბის მხრივ სწორუპოვარ ჩვენს საუკუნეში მოპოვებულაა ადამიანის  
 გონების მიერ მთელი კაცობრიობის ზნეობრივი და მატერიალური  
 სრულყოფისათვის, ყველაფერი, რაც მოხმარდება და გამოადგება თანა-  
 ედროვე ცხოვრებას, რითაც მოძრაობაში მოღის სხვადასხვა კეთილ-  
 მოქმედი ღვაწლი, რითაც ბიძგი ეძლევა სახალხო განათლებასა და წინ-  
 სვლას, ყველა ამას ექნება და უნდა ექნეს ადგილი უწრნალში. დეე,  
 ჩვენში მშობლიური ნიადაგის დამუშავებას თან სდევდეს ცხოველყო-  
 ფელი ნაკადი ევროპული განათლებისა, დეე, განათლების წმინდა თეს-  
 ლმა და არა სარეველამ გაანოყიეროს ჩვენი მარტივი, პატრიარქალური  
 ყოფა“ [6, 78].

კარგად შერჩეულ სათარგმნ მასალას მაღალ დონეზე შესრულება სჭირდებოდა. უთუოდ მნიშვნელოვან მოვლენად უნდა ჩაითვალოს იმ მოსაზრების გავრცელება, რომელიც ხაზს უსვამდა ქართული ენის უსაზღვრო შესაძლებლობებს. დიმ. ყიფიანი აღნიშნავდა: „არ არის აზრი, რომლის გამოთქმაც ქართულად გაწვლდებოდეს“ [6, 56]. ამიტომ სრულიად გასაგებია თუ რატომ უყენებდნენ იმდროინდელი მოწინავე ლიტერატორები მკაცრ მოთხოვნებს თარგმანის შესრულების ხარისხს.

მაღალ დონეზე თარგმნისათვის პირველ რიგში საჭიროა სათარგმნი ნაწარმოების ენობრივი ანალიზი, რათა ასლის ენაზე მოიძებნოს შესატყვისი ენობრივი ფორმები და არამც და არამც არ იქნას დაშვებული თავისუფალი თარგმანი, ან მითუმეტეს მიბაძვა დედნისა. ეს პირველ რიგში თარგმნილ ნაწარმოებს გამოაცლის ორიგინალური ლიტერატურის „გამამდიდრებლის“ მნიშვნელობას, იმ უპირველეს მნიშვნელობას, რომელიც ქართული ლიტერატურის განვითარების მაშინდელ ეტაპზე ენიჭებოდა მას. „თუ ითარგმნება, უნდა ითარგმნოს სრული სიზუსტით და იმ ქვეყნისა და ხალხის კოლორიტის დაცვით, სადაც მოვლენები ხდება ისე, რომ არ მიეტმასნოს მას ადგილობრივი სახელები და ჩვეულებები. ასეთი ყალბი და, ცხადია, მავნე გავება თარგმანის ხერხებში არ უნდა იყოს დაშვებული არც ერთ ლიტერატურაში, ამას შეუძლია მხოლოდ გემოვნების წახდენა და არავითარ შემთხვევაში განვითარების სამსახური“ [6, 108].

სრულყოფილი თარგმანის უმნიშვნელოვანეს ნიშნად უნდა ჩაითვალოს ფორმისა და შინაარსის ერთიანობა. ამ პრობლემას აშუქებენ თავის კამათში დავით ჩუბინაშვილი და ივანე ევლახოვი. ი. ევლახოვის მიერ თარგმნილი „ვეფხისტყაოსანის“ განხილვისას დ. ჩუბინაშვილი შეეხო ზემოხსენებულ საკითხს. მისი მოსაზრება შედარებით ზოგადია და არ შეიძლება დასრულებულ თეორიულ ფორმულირებად მივიღოთ, მაგრამ საკითხის არსი ძირითადად სწორადაა ჩამოყალიბებული. იგი შენიშნავდა: „ვეფხისტყაოსანი“ რომ კარგად გადაითარგმნოს, და მიღწეულ იქნეს ნაწარმის კლასიკური მიზანი, საჭიროა თარგმანში შენახულ იქნეს დედნის განმასხვავებელი ღირსებანი. თარგმნა სხვაგვარად ნიშნავს მხოლოდ პოემის შინაარსის გარდათქმას. ორიგინალის ძალის შთაბეჭდილებას შეადგენს, რასაკვირველია, მისი დრამის შინაარსი. მაგრამ დრამის შინაარსი ჩასმული აზრის საფარველში, თანამედროვეობის გამომთქმელი, ბგერისა და ფრაზის თამაშის პარამონია შესაბამისი ენისა და გემოვნებისა და ბოლოს ლიტერატურა და უბრალოება, რომელშიც ისინი გამოთქმულია მოქმედი პირისა და გადმოცემულია ავტო-



რის მიერ. წაართვით მას ყველა ეს ღირსება და დარჩება გვაში. ავტორი გაქრება თავისი ქმნილებების დამახინჩვებულ პაროდიაში და რას შეიმატებს სიტყვიერება? — არაფერს“ [6, 31].

ივ. ევლახოვი ეკაშათება ჩუბინაშვილს და თითქოს მისი საპირისპირო აზრის გამოთქმა სურს. მაგრამ სინამდვილეში იგი ავსებს და ავრცობს დ. ჩუბინაშვილის მიერ ჩამოყალიბებულ მოსაზრებას, მას მიაჩნია, რომ მთარგმნელი უნდა „შეეფარდებოდეს სულსა და თვისებას იმ ენისა, რომელზეც თარგმნის“. როგორც ჩუბინაშვილის ზემოთ მოყვანილი სიტყვებიდან ჩანს, იგი სრულიადაც არ არის მომხრე სიტყვასიტყვით თარგმანისა, მაგრამ ევლახოვს მისი მთელი წერილიდან გამოაქვს დასკვნა, თითქოს დ. ჩუბინაშვილი სიტყვასიტყვით თარგმანს მოითხოვდეს, აკრიტიკებს ამ სახის თარგმანს, იხრება შედარებით თავისუფალი თარგმანისაკენ, მაგრამ შემდეგ სწორად აყალიბებს აზრს: „საქმე თარგმანის სიტყვასიტყვაობაში კი არ არის, არამედ იმაში, რომ ავითვისოთ აზრი, გრძნობა, სურათოვნება და სილამაზე დედნის სიტყვებისა, გადავიტანოთ ყველაფერი ეს პოეტური სულის ქურაში და გადმოვღვაროთ იმავე ღირსებით იმ ენის ბუნებრივ ფორმაში, რომელზედაც შევიცნობთ ქმნილებას“ [6, 32].

XIX საუკუნის პირველი ნახევრის მოღვაწეთა ზემომოყვანილი მოსაზრებანი თარგმანის შესახებ ნათლად გვიჩვენებს, რომ უკვე ამ პერიოდში იწყებოდა პროგრესული მთარგმნელობითი მოსაზრებების ჩასახვა. იმ დროს პროგრესულმა ლიტერატორებმა განსაზღვრეს თარგმანის როლი ეროვნული ლიტერატურის განვითარების საქმეში, პირველებმა აღიმალღეს ხმა უმიზნო და არააქტუალური თარგმანების წინააღმდეგ. მათ დააყენეს საკითხი დედნის ყველა დამახასიათებელი ნიშნის, მისი „სულის“ და მხატვრული სახეების სწორად გადმოღებისა. მათ მიუთითეს პირველად დედნის ტოლფასოვან თარგმანებზე.

ამ პერიოდში უარყოფილი იქნა სუბიექტივიზებული თარგმანები და ჩამოყალიბდა მთარგმნელობითი შემოქმედების ყველა ის პრინციპი, რომელიც შემდეგ გაიშალა 60-იანელთა კრიტიკულ წერილებში, დაიხვეწა და ქართული მთარგმნელობითი აზრისა და თეორიის ძირითადი დასაყრდენი გახდა.

## ბამოყვანილი ლიტერატურა

1. კ. კ ე კ ე ლ ი ძ ე, მთარგმნელობითი მეთოდი ძველ ქართულ ლიტერატურაში, ეტიუდები, თბ., 1955.

2. გ რ. ო რ ბ ე ლ ი ა ნ ი, პოეტური ნაწერების სრული კრებული, თბ., 1951.  
შესავალი წერილი აკ. გაწერელიასი.

3. ა პ. შ ა ხ ა რ ა ძ ე, ქართული რომანტიზმი, თბ., 1967.

4. ლ. ჭ ა მ ე ზ ა რ დ ა შ ე ი ლ ი, ალექსანდრე ჭავჭავაძე და ქართული რომანტიზმი, თბ., 1948.

5. ი. გ რ ი შ ა შ ე ი ლ ი, წ თ ხ. ხუთ ტომად, ტ. IV, თბ., 1964.

6. ქართული ლიტერატურული კრიტიკის ისტორიისათვის, ქრესტომათია, ტ. I, თბ., 1954.

## სერგო ამალლობელის ლიტერატურულ-თეორიული შეხედულებანი

ს. ამალლობელს ქართველი მკითხველი იცნობს, ძირითადად, როგორც თეატრმცოდნესა და დრამატურგს. მიუხედავად მისი ღიდი დამსახურებისა 20—30-იანი წლების თეატრისა და კინოს პრობლემური საკითხების დამუშავებაში, სერგო ამალლობელის მოღვაწეობა არაა არც სათანადოდ შესწავლილი, არც შეფასებული. ეს გარემოება ნაწილობრივ იმანაც განაპირობა, რომ დაინტერესებული მკვლევარი წლების მანძილზე მოკლებული იყო ს. ამალლობელის შემოქმედების ობიექტური შეფასების შესაძლებლობას. ს. ამალლობელის მოქალაქეობრივი და შემოქმედებითი სახის დასადგენად მკვლევარისათვის საყურადღებო მასალას წარმოადგენს ის შეხედულებები, რომლებიც გამოითქვა ამალლობელზე მისი ცხოვრებისა და მოღვაწეობის პერიოდში. მათი ავტორებია ა. ლუნაჩარსკი, რომენ როლანი, კ. მარჯანიშვილი, კ. კრაგი, პ. ჯოგანი და სხვები.

ს. ამალლობელის ლიტერატურულ-თეორიული შეხედულებების სწორი შეფასებისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს იმ პერიოდის პოლიტიკური და მეცნიერული ატმოსფეროს გათვალისწინებას, რომელშიც მას მოღვაწეობა უხდებოდა, როგორც ხელოვნების მკვლევარს.

ს. ამალლობელის მოღვაწეობის პერიოდი, 20-იანი წლების მეორე და 30-იანი წლების პირველი ნახევარი, — თავისი სპეციფიკით მკვეთრად გამოირჩევა საბჭოთა ლიტერატურის ისტორიაში. ეს სპეციფიკა ძირითადად განსაზღვრული იყო რევოლუციური ცვლილებებით საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა სფეროში.

ახალმა ეპოქამ ლიტერატურის რადიკალური გარდაქმნა და სრულიად ახალი საბჭოთა ლიტერატურის შექმნა მოითხოვა. განახლების პროცესის წარმართვა პროლეტარულმა კრიტიკამ ითავა.

რევოლუციის შემდგომი პერიოდის პოლიტიკური ვითარება იდეოლოგიური სფეროს უსწრაფესი ტემპებით გარდაქმნას მოითხოვდა. ლიტერატურის კლასობრიობის თეორიის ვულგარულ-სოციოლოგიურმა ინტერპრეტაციამ წარუშლელი კვალი დაამჩნია ძველი ლიტერატურული ტრადიციების კრიტიკული გადასინჯვისა და ახალი ეპოქის შესაბამისი სულიერი ღირებულების დაფუძნების ტენდენციას. პროლეტარულ კრიტიკას ძირითადად მხედველობიდან გაშორჩა ადამიანის ფსიქიკის სფეროს შედარებითი დამოუკიდებლობა პოლიტიკურ-ეკონომიური სფეროსაგან და ცვლილებებისადმი ძლიერი წინააღმდეგობის უნარი. არატენდენციური, საღი, ობიექტური დამოკიდებულება ლიტერატურული ფაქტებისა და მოვლენებისადმი, უდავო მხატვრული გემოვნება და ლიტერატურული პროცესების სწორი შეფასების უნარი, პერსპექტივის უტყუარი ალლო ნათლად წარმოაჩინეს ს. ამალლობელს 20-იანი წლების კრიტიკოსთა მრავალრიცხოვანი ჯგუფიდან.

თავია წერილში „კრიტიკის ამოცანები“ ს. ამალლობელი აღნიშნავდა: „ახალგაზრდობას ხშირად ახაიათებს ბოლომდე მოუფიქრებლობა ჯაკთხის, ზედმეტი გატაცება ამა თუ იმ ტენდენციით, დაუხვეწელობა ენის და სხვადასხვა. ყოველივე ეს კი საჭიროებს კრიტიკას, რომელიც უნდა აძლევდეს ახალგაზრდა მწერლებს, მოაზროვნეთ გარკვეულ გზას, მიმართულებას, შეცდომათა აცდენის საშუალებას და სწორედ ასეთ მომენტში, ისტორიის ირონიით, კრიტიკაში გაცილებით მეტი ზერელობა, უმწიფარობა, უპრინციპობა და ცალმხრივობა იქმნება, ვიდრე მწერლობაში. უმთავრესად ფრაზეოლოგია საღდება სოციალურ-მატერიალისტურ მსოფლმხედველობად, პოლიტკოდნის კურსის შესწავლა საკმაოდ შიიჩნევდა დიდი რიხით სოციალურ მეცნიერებათა დარგიდან დაწერილ ნაშრომთა შესაფასებლად... მონახლისეობა, ზერელობა, უპრინციპობა და ლიტერატურული ეთიკის დავიწყება ხშირად აპოგვას აღწევს“ [1, 152—153].

პროლეტარული ლიტერატურისა და კრიტიკის პრივილეგიურა მდგომარეობის ვითარებაში ამგვარი ტონით საუბარი ს. ამალლობელის მხრივ, სხვა რომ არაფერი ვთქვათ, საკმაო გაბედულება იყო, თუმცა დღეს ალბათ აღარავისთვის არ წარმოადგენს სადავოს, რომ 20-იანი წლების პროლეტარული კრიტიკა სავსებით იმსახურებდა სუსხიან საყვედურებს.

გარკვევით უნდა ითქვას, რომ 20-იან წლებში არავის ისეთი პრინციპულობით არ დაუსვამს პროლეტარული კრიტიკის მეცნიერულობის და ობიექტურობის ზრდის ჯაკთხი, როგორც ს. ამალლობელს: „გარდამავალი პერიოდის რთული ბუნება ასაზრდოებს სხვადასხვა მიმარ-

თულებათა და გემოვნებათა არსებობას. ასეთი უთანხმოება ავტორს უკარგავს ხედვის წერტილს. მან აღარ იცის, რა მიიღოს მისაღებად და რა მიიჩნიოს მიუღებლად. ის იბუღებული იქნება თავისი აქტივობა ჩაკლას იმ ანგარიშით, რომ არ მოექცეს დაძაბავთა წრეში, არ ჩაიღინოს ისეთი რამ, რაც არ არის აკრძალული, მაგრამ ხვალ შეიძლება აკრძალულ იქნას. ვიდრე არა გვაქვს გამომუშავებული სწორი იდეურ-მხატვრული თვალსაზრისი შემოქმედების შეფასების დარგში, ვიდრე ჩვენი კრიტიკა არ არის მეცნიერულ-ობიექტური, ჩვენ ავტორთათვის ექმნით მეტად მძიმე პირობებს, ავტორები კარგავენ ჩვენთან დაახლოების საშუალებას კომუნისტური კრიტიკის შიგნით არსებული დიამეტრალური წინააღმდეგობების გამო. კრიტიკის დარგში წინააღმდეგობანი ყოველთვის იქნება, საჭიროც არის, მაგრამ ჩვენ უნდა შეგვეძლოს მხატვრული ფაქტის იდეური მისწრაფების შეფასება იმდენად მაინც, რომ ის გახდეს ან დასაშვები, ან დაუშვებელი თავისი იდეური ტენდენციის მიხედვით“ [2, 130].

ქართულ კრიტიკულ აზროვნებაში სერგო ამაღლობელი პირველია, რომელმაც კრიტიკის ნაკლოვანებებისა და სიარულეების დაძლევის გზები კოლექტიური კრიტიკის შემოღებაში დაინახა. მისი აზრით, კრიტიკული სტატია უნდა განეხილა სპეციალურ საგნობრივ კომისიას. კრიტიკული წერილების დარგობრივი დიფერენციაცია ბოლოს მოუღებდა დილექტანტიზმსა და უმეცრებას. კრიტიკის სპეციფიკური საკითხებანი მეთოდური დამუშავება, კრიტიკოსის, მწერლისა და მკითხველის ურთიერთდამოკიდებულების მეცნიერული ანალიზი ხელს შეუწყობდა როგორც ხელოვნების სხვადასხვა დარგის საფუძვლიან შესწავლას, ისე შემოქმედებითი პროცესის სოციალურ-ფსიქოლოგიური ძირების დაძებნას.

მხატვრული ნაწარმოების კომპლექსური კვლევა მნიშვნელოვნად აფართოებდა კრიტიკის ურთიერთობას მონათესავე მეცნიერებებთან (ფილოსოფია, ფსიქოლოგია, სოციოლოგია) და უაღრესად საჭირო და აუცილებელი იყო საბჭოთა კრიტიკის განვითარებისათვის. სერგო ამაღლობელმა ამ საკითხებს საგანგებო წერილი უძღვნა სათაურით „გემოვნების სოციოლოგიის საკითხები“.

კრიტიკა, როგორც მხატვრული გემოვნების მნიშვნელოვანი გამოვლინება; გემოვნების ცვალებადობა სხვადასხვა სოციალურ ეპოქებში და მწერლობის დამოკიდებულება ამ ცვლილებებისადმი; კრიტიკის უდიდესი როლი მკითხველის გემოვნების განვითარებასა და მწერლის ესთეტიკური მრწამსის ჩამოყალიბებაში; ეპოქის მოთხოვნილება გარკვეულ მხატვრულ ნაწარმოებებზე და მწერლის დამოკიდებულება ამ მოთხოვნილებისადმი; კრიტიკის შესაძლებლობები გარკვეული საზო-

გადღებრივი წრის ფსიქოლოგიის შემოწმებისა და „ახალი ადამიანის“ ფსიქიკის ჩამოყალიბების საქმეში, მისი მნიშვნელობა მასების სოციალური განწყობის გარდაქმნის პროცესში — აი, ის ძირითადი საკითხები, რომელთა გარკვევასაც წარმატებით ახერხებს ამ წერილში ს. ამაღლობელი.

გ. პლუხანოვისაგან განსხვავებით, ს. ამაღლობელი უფრო ზრდის მხატვრული ნაწარმოების ესთეტიკური ღირებულების შეფასების როლსა და მნიშვნელობას მეცნიერული კრიტიკის საერთო წილში: „ვეშმარიტი მეცნიერული კრიტიკა მხოლოდ მაშინ მიაღწევს თავის მიზანს, როცა ის იქნება პუბლიცისტური, ე. ი. დაემყარება ხელოვნების სოციოლოგიის დასკვნებს და ამავე დროს ესტეტური, ე. ი. გამოიყენებს გარკვეული მხატვრული დარგის კანონებს მოცემული ფაქტის შეფასების დროს... კრიტიკა მეცნიერული ესთეტიკის პრაქტიკული გამოყენებაა“.

კრიტიკის მეცნიერული დონის ზრდა გარკვეულ მიზანს ემსახურება. კრიტიკული ანალიზის პროცესის ზუსტი და ყოველმხრივი შესწავლა, მისი ფსიქოლოგიური ძირების დაძვინა კრიტიკის ობიექტურობას განაპირობებს. ობიექტური კრიტიკა კი შეადგენს „მხატვრული გემოვნების“ ფორმირების ერთ ძირითად საშუალებას. ახალ საბჭოთა ეპოქაში მასების გემოვნების სწორ ორგანიზაციას ვებერთელა მნიშვნელობა ქონდა. მითუმეტეს, რომ 20-იანი წლების „სიტუაციური“, ნაწარვეი და შოგვიანებით ისტორიის მიერ უარყოფილი თეორიების დროულად უკუგდება ახალგაზრდა საბჭოთა ლიტერატურისათვის სასარგებლოც იყო და აუცილებელიც.

ს. ამაღლობელის წერილების პათოსი სწორედ აქეთკენაა მიმართული: ანგარიში გაუწიოს კაცობრიობის მონაპოვარს; შემოქმედებითად მიუდგეს ლიტერატურის სპეციფიკურ საკითხებს (როგორც ჩანს, შემთხვევითი არ ყოფილა ამაღლობელის ახლო მეგობრული დამოკიდებულება ა. ლუნაჩარსკისთან: ურთიერთპატივისცემა და სიმპათიური ერთი სტილის იდეურ-ზნეობრივ პროფილზე მიგვიანიშნებს).

საყურადღებოა ისიც, რომ ამაღლობელი არ ამარტივებს კლასობრივი ფსიქოლოგიის პრობლემას, არ მიჯნავს საზოგადოებრივ ფსიქოლოგიას მხოლოდ ორ, იდეურად დაპირისპირებულ მხარედ და მხედველობაში იღებს გრადაციებს. ამგვარი მიდგომა სასიაზოვნო გამოწვევის იყო მძაფრი იდეოლოგიური ბრძოლის ატმოსფეროში და გამოწვეული იყო მოვლენებში ღრმად ჩაწვდომის სურვილით, შემთხვევითი და წარმავალი დებულებების კრიტიკული აღქმის უნარითა და, რაც მთავარია, ხელოვნებისა და ლიტერატურის შესახებ მარქსიზმ-ლენინიზმის მოძღვრების ღრმა ცოდნით.

„ესთეტიკური შეფასების მომენტი არაა ერთგვარი სხვადასხვა კლასის შიგნით, მაგრამ ეს არ ნიშნავს იმას, რომ ის, რასაც ბურჟუაზია ლამაზად თვლის, პროლეტარიატისათვის სიმანჩრჭეს უნდა. წარმოადგენდეს ან პირიქით. არა, ეს ნიშნავს, რომ კლასიკური ფსიქოლოგია ქმნის გარკვეულ კრიტერიუმს, რომელიც არ უტოლდება სხვა კლასის ესთეტიკურ კრიტერიუმს“ [3, 34].

კრიტიკის მეცნიერულობის და ობიექტურობის მოთხოვნა, ს. ამალლობელის აზრით, ოდნავადაც არ ნიშნავს ცოცხალი შთაბეჭდილებების როლის უარყოფას გემოვნების სტატუსის დადგენის საქმეში: „შთაბეჭდილება, მოცემული უშუალოდ, წარმოადგენს მეტად მნიშვნელოვან ადამიანურ დოკუმენტს, მისი საშუალებით კრიტიკოსს და ავტორს შეუძლიათ დანახვა ნაწარმოების ფსიქოლოგიური მიდრეკილების. ეს საუბროა, რადგან ხშირად ავტორი ფიქრობს, რომ ქმნის ერთ სახეს, ერთი მისწრაფების გამომხატველს, მკითხველი კი მასში ათავსებს მეორე სახეს, მეორე მისწრაფებას“ [2, 135]. მხატვრულ სახეთა კუროზული შეუსაბამობა ნაწარმოების იდეურ დანიშნულებასთან, სტილური ეკლექტიზმი 20-იანი წლების პროლეტარული პოეზიის ჭაერთო სენი იყო და ს. ამალლობელი სამართლიანად ამხვილებს მასზე ყურადღებას.

20-იანი წლების მეორე ნახევრიდან პროლეტარული კრიტიკის ყველა მტკივნეული პრობლემა „ახალი ადამიანის“ მხატვრული სახის შექმნას დაუკავშირდა.

ცხოვრების რიტმის შეცვლამ და ეპოქის ამოცანების გადაადგილებამ ლიტერატურული სამყაროს მნიშვნელოვანი განახლება მოითხოვა. „ხელოვნება სხვა არაფერია; თუ არა ცხოვრების რიტმის მხატვრული (სახეობრივი) გახსნა“ — წერს ს. ამალლობელი.

„ძველი ბურჟუაზიული მორალური ატმოსფერო გაიფანტა. ახალი პროლეტარული მორალური ატმოსფერო ჯერ კიდევ არ დაშვებულა... პროლეტარული მორალი ჯერ კიდევ კლასობრივი მორალია და არა საზოგადოებრივი ყოფა-ცხოვრების; რევოლუციის ზნეობაა და არა ოჯახის, მეგობრობის, ყოფილი ურთიერთობის. ახალი მორალი ახალი ადამიანის პრობლემის გადაჭრაში პოეებს ახსნას. ახალი ადამიანი — ახალი განცდებით, მსოფლმხედველობით არის ახალი მორალის ჭაფუძველი“ [5, 70].

20-იანი წლების პროლეტარულ კრიტიკაში გავრცელებულ ნაჩქარევ, ვულგარიზატორულ თეორიებს ამალლობელი უპირისპირებს მოვლენების ღრმა კომპლექსურ კვლევას. კრიტიკოსი ითვალისწინებს „ახალი ადამიანის“ მხატვრულ ხორცშესხმასთან დაკავშირებულ მრავალ სირთულეს: ახალი პროლეტარული მორალის არარსებობას იმ ხანობით

(„ძველი გაიფანტა... ახალი არ დამკვიდრებულა“); არსებული პროლეტარული მორალის ხასიათს („ის ჭერ კიდევ კლასობრივი ბრძოლის მორალია“), რადიკალურ განსხვავებას კლასობრივი ბრძოლის მორალსა და მომავალ საბჭოთა ადამიანთა მორალს შორის; მწერლობას უდიდეს როლსა და პასუხისმგებლობას ახალი საზოგადოებრივი მორალის ჩამოყალიბების საქმეში და რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, თვით საზოგადოებრივი ცხოვრების ცვლილებების ტემპებს და თავსებულებებს. ს. ამაღლობელი განსაკუთრებით უსვამს ხაზს მნიშვნელოვან სხვაობას პროლეტარული მორალის სოციალურ-პოლიტიკურ პროფილსა და ვიწრო ფსიქოლოგიურ სახეს შორის: „მართალია, კომუნისტი, მებრძოლი მუშა ახალი ადამიანია, ახალი იდეებისა და აზრების მქონეა, უკან დაუხვეველი მემარია რევოლუციის, მაგრამ ეს მისი სოციალურ-პოლიტიკური პროფილია და არა ვიწრო ფსიქოლოგიური, და ზომები, რასაც ის მიმართავდა ბრძოლის დროს (ტყუილი, ბურჯუაზიის წინააღმდეგ მიღებული რეპრესიები), კონკრეტულ მორალურ კანონთა დარღვევაა. აერთო მორალური მიზნის, კლასის გამარჯვების სასარგებლოდ [3, 36]. ს. ამაღლობელი თვლის, რომ ახალი ადამიანი უნდა განთავისუფლდეს კონკრეტული მორალის დამრღვევი პროფილისაგან და მისი მორალი ყოფიან, ურთიერთობის, მეგობრობის, ოჯახური ცხოვრების მორალში გადაიზარდოს. ზოგადმორალური კოდექსის პოზიციებიდან გამომდინარე, „ცოცხალმა ადამიანმა“ უნდა ჩამოიცილოს ძველი ყოფის რეციდივები. წინააღმდეგ შემთხვევაში „ახალ ადამიანზე“ ლაპარაკიც ზედმეტია.

გარდამავალი პერიოდებისათვის დამახასიათებელი მორალური კანონების კრიზისი, კრიტიკოსის აზრით, აუცილებლად იწვევს ხელოვნების საყრდენის სიმტკიცის შესუსტებასაც.

კრიტიკოსი აღნიშნავს პრინციპული ხასიათის სხვაობას თეატრის კრიზისსა და ლიტერატურის საყრდენის შესუსტებას შორის და ხაზგასმით მიუთითებს, რომ ამ მხრივ ხელოვნების დარგებს შორის თეატრს განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს თავისი სპეციფიკის გამო. მორალის კრიზისი აუცილებლად არ მოასწავებს ლიტერატურის კრიზისს, რადგან ს. ამაღლობელის აზრით, „მწერლის მოვალეობა ადამიანის პოვნა იყო ყოველთვის“, ხოლო გარდამავალ ეპოქაში ეს პირობა ისევ რჩება.

მორალური კანონების კრიზისი საინტერესოა იმდენად, რამდენადაც ამ დროს მწერალი ადამიანს ნახულობს ერთგვარ გამოუვალ მდგომარეობაში, ნიადაგმორყეულსა და „ნიღაბხსნილს“.



უდავოა, ს. ამაღლობელის მოსაზრება „ცოცხალი ადამიანის“ თეზისს უჭერს მხარს. ლიტერატურის ამოცანა გარდამავალი მორალის არსებობის ეპოქაში „ცოცხალი“ ადამიანის მხატვრული ასახვაა, ისეთისა, როგორც ის სინამდვილეში არის. „გორკიმ იპოვა ადამიანი იქ, სადაც ის იყო, ფსევრზე“ [6, 53], — წერს ს. ამაღლობელი. როგორც ჩანს, ს. ამაღლობელისათვის „ქემშარიტად ადამიანური“ უმაღლესი სიკეთეა და ლიტერატურაც მის გამოსახვას უნდა ემსახურებოდეს.

ს. ამაღლობელის აზრით, ახალი ადამიანი ცხოვრებაში თანდათან იკვეთება, ახალ ნიუანსებს იძენს. ხელოვნების დანიშნულება სწორედ ამ ძნელად აღმოსაჩენი ნიუანსების ძებნაა.

„ვიდრე ისტორია არ ინებებს ახალი ადამიანის მკაფიო განოკვეთას, ვერავითარი სოციალური შეკვეთა მას ვერ ჩამოაყალიბებს სახეებში. ისტორია კი ახალ ადამიანს იძლევა სამეურნეო-საზოგადოებრივ მოვლენებთან კონტაქტში. მხატვრული შემოქმედება მხოლოდ მაშინ შეძლებს ახალი ხედვითი წერტილის პოვნას, როცა ის მოექცევა ამ ობიექტური პროცესის ორგანულ მსვლელობაში“ [9, 94].

ს. ამაღლობელი პრინციპულად უარყოფს „ახალი ადამიანის“ შექმნის წმინდა „ლიტერატურულ“ პროცესს, ყოველგვარ ძალდატანებასა და ხელოვნურობას ამ მიმართულებით. მწერლის ვალია ჩამოაყალიბების პროცესს გაადევნოს თვალი, აღწეროს ის, რაც არის და არა ის, რაც არ ჩანს და არავინ უწყის, იქნება თუ არა. ლიტერატურის გარდამქმნელი მისია არსებულის ასახვით იფარგლება და არა ადამიანის ხელოვნური ჰქემის მოწოდებით. „ხელოვნებაში შემოქმედიც და მასალაც ადამიანური სუბიექტია. ადამიანი აქ საინტერესოა არა იმით, თუ როგორ სძინავს მას, როგორ იბრძვის, რა ახასიათებს, რა აღონებს. ე. ი. საინტერესოა არა მისი ფიზიკური განწყობილება და მოძრაობა, არამედ მისი სულიერი კონსტიტუცია“ [8, 71—72]. 20-იანი წლებისათვის ესოდენ დამახასიათებელ მოქარბებულ საგნობრიობას, ფიზიკური განწყობილების აღწერას, საბჭოთა ინდუსტრიის მიღწევებისადმი მიძღვნილ მრავალრიცხოვან პათეტიკურ ლექსებს ს. ამაღლობელი უარყოფითად აფასებს, „მშენებლობა უნდა აჩვენოთ არა ნივთების მეშვეობით, არამედ ადამიანით, არა ტექნიკით, არამედ მშენებლობით“ [3, 39].

თუ 20-იანი წლების ლიტერატურას თვალს გადავაკლებთ, ერთი გარემოება მიიქცევის ჩვენს ყურადღებას: პოეზიაში გაცილებით მძაფრად იგრძნობა „ახალი ადამიანის“ სუნთქვა, ვიდრე პროზაში. სავარაუდოა, რომ ამ თავისებურებას რომანის ჟანრული სპეციფიკა განაპირობებს. რომანს ჩამოაყალიბებული, დასრულებული ხასიათები სჭირდება,

რომ მწერალმა მათი განვითარების ისტორიის წარმოდგენა შეძლოს, მაშინ როცა პოეზია ადამიანის წამიერ ემოციასაც იტაცებს. ვფიქრობთ, ეს ენარობრივი სპეციფიკა იგულისხმება ს. ამალობელის შემდეგ მოსაზრებაში: „პოეტს უხდება დაეხმაროს ცხოვრების პროცესს, რადგან მას, ცხოვრებას ახალი ადამიანის ტიპი ჯერ კიდევ სავსებით არ გამოუყვეთია, ახალი გრძნობები და განცდები არ ჩამოუყალიბებია. რამდენადაც ახალი განცდები და ახალი გრძნობები, ახალი ყოფა-ცხოვრების მომენტები გარკვეული არ არის, ამდენად პროლეტარული მწერლის თემატიკა დიდი სიძნელით იხატება. ამდენად ყველა მწერალს, რომელიც იღებს ძველი ადამიანის ფსიქოლოგიას და ტიპებს, გაცილებით ადვილი ამოცანა აქვს, ვიდრე პროლეტარულ მწერლობას, იქ გარკვეული მორალის, ტიპის, სახის ფართო ასპარეზია, თუმცა დრომოქმული“ [5, 70-71].

მით უფრო დასაანანია, რომ პროლეტარული კრიტიკა თავს ესხმოდა ისეთ რომანებს, როგორიც იყო „ჩაყოს ხიზნები“, „სანავარდო“ და სხვ. ამალობელის მიერ გათვალისწინებული მიზეზები და თავისებურებები პროლეტარულ კრიტიკოსთა უმეტეს ნაწილს მხედველობიდან გამორჩა. კლასობრიობის თეორიის თვალსაზრისით „ლიმიტირებული“ მწერლებისა და ლიტერატურული გმირების მოთხოვნის მცდარმა ტენდენციამ შეუძლებელი გახადა აღნიშნული რომანების მხატვრული ღირსებების დანახვა, იმ ფაქტის გათვალისწინება, რომ მათში ასახული ძველი ცხოვრების ნგრევის პროცესი ქართველი მწერლისათვის სოციალურად და ფსიქოლოგიურად ნაცნობი მასალა იყო. სიახლის პათოსის ნაკლებობას სწორედ მასალის სპეციფიკურობა განაპირობებდა და არა ავტორთა პოლიტიკურ-იდეოლოგიური პროფილი. „მწერალი არ შეფასდება პოლიტიკური საზომის სისწორით, ისე, როგორც მწერლის საზომით არ მოიკვეთება პოლიტიკური მებრძოლის პროგრამა“ [6, 54], — წერს ამალობელი ერთ-ერთი თავის წერილში. ს. ამალობელის ეს მოსაზრება მის პიროვნულ ღირსებებსა და გაბედულ შემოქმედებით აზროვნებაზე მიგვითითებს. 20-იანი წლების პროლეტარულ კრიტიკას მხედველობიდან გამორჩა ის გარემოება, რომ 20-იანი წლების ქართული ლიტერატურის ყველა ჰემმარიტი მხატვრული ქმნილება სწორედ „ცხოვრების პროცესის“, ადამიანის ზნეობრივი სახის სრულყოფას ემსახურებოდა.

„ხელოვნება იქ კი არ არის, სადაც ცხოველური მიმბაძველობაა, არამედ იქ, სადაც შემოქმედებითი ფანტაზია ქმნის რაღაც ახალს, რომელიც, თუნდაც სრულ რეალისტურ ფორმაში გამოხატული, მაინც არ უდრის მიბაძვის საგანს, არამედ არის რაღაც უფრო მეტი“ [3, 68].

1933 წელს დაწერილ სტატიაში ს. ამალლობელი გამოდის ყოველგვარი დოგმებისა და სქემების წინააღმდეგ „სოციალისტური რეალიზმის“ გაგების საკითხში: „ის ადაშიანები, რომლებიც მიეჩვივნენ შემოქმედებითი პროცესების ადმინისტრირებასა და რევოლუციურ აზროვნებას, ცდილობენ სოციალისტური რეალიზმისა და რევოლუციურა რომანტიზმის ლოზუნგისაგან შექმნან დოგმატური ფორმულა ან შემოქმედებითი თილისძა. მათ არ ესმით, რომ საბჭოთა დრამატურგიის მაღალ იდეურობისათვის ბრძოლაში სოციალისტური რეალიზმი და რევოლუციური რომანტიზმი არავითარი ოდენობით არ ზღუდავენ საბჭოთა შემოქმედების პალიტრას“ [9, 34-35].

სერგო ამალლობელის თეორიულ-კრიტიკული მემკვიდრეობა თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობისათვის საინტერესო და ანგარიშვასაწევეია როგორც ქართული საბჭოთა კრიტიკული აზრის განვითარების თვალსაზრისით, ისე 20—30-იანი წლების რთულ შემოქმედებით ატმოსფეროში სწორი ორიენტაციისათვის და აღნიშნული პერიოდის სალიტერატურო კრიტიკის მიერ დაშვებული სერიოზული შეცდომების გასათვალისწინებლად.

#### შამოუხანებულნი ლიტერატურა

1. ს. ამალლობელი, კრიტიკის ამოცანები, „ქართული მწერლობა“, 1928, № 6—7.
2. ს. ამალლობელი, მხატვრული გემოვნების სოციოლოგიის საკითხები, „ქართული მწერლობა“, 1929, № 1—2.
3. ს. ამალლობელი, თეატრისა და კინოს პრობლემები, თბ., 1928.
4. ს. ამალლობელი, ჩვენი თეატრალური პოლიტიკა. ეურნ. „ხელოვნება“, 1929, № 1—2.
5. ს. ამალლობელი, პროლეტარული მორალი და პროლეტარული პოეზია, ეურნ. „პროლეტარული მწერლობა“, 1927, № 7.
6. ს. ამალლობელი, მაქსიმ გორკი ადამიანის ძიებაში, „მნათობი“, 1928, № 4.
7. ს. ამალლობელი, სოციალური შეკვეთის თეორია, „ქართული მწერლობა“, 1930, № 1—2.
8. С. Амаглобели, Театр социального оптимизма. «Хорошая жизнь», М., 1934.
9. С. Амаглобели, Драматургия великих боев. Журн. «Театр и драматургия», М., 1933.

## მცირე და უმცირესი ფორმის ეპიკური ჟანრის ნაწარმოებთა კომპოზიციის შესახებ

კომპოზიცია, როგორც ცნობილია, მხატვრული ნაწარმოების ერთ-ერთი ძირითადი სპეციფიკური კომპონენტია. განსაკუთრებით მკვეთრად აღიქმება იგი ეპიკურ და დრამატულ ჟანრებში, სადაც მის საფუძველს ამბის ან პერსონაჟის თავგადასავლის განვითარება, საერთოდ სიუჟეტი შეადგენს. კომპოზიცია ენობრივი გაფორმების წყალობით, არსებითად, ნაწარმოების მთელი ტექსტის შეკვრას ედება საფუძვლად. ამიტომაცაა, რომ ნაწარმოების კომპოზიცია რთულიცაა და მარტივიც, მხატვრული ქმნილების შინაარსისა და ჟანრული კუთვნილების შესაბამისად.

მხატვრული ნაწარმოების კომპოზიცია „წყობას, აგებულებას, ნაწილების ურთიერთშეთანხმებას, თანაზომიერებას, სისტემას წარმოადგენს... იგი ლიტერატურული ნაწარმოების როგორც შემეცნებითი, ისე ესთეტიკურ-მხატვრული ღირსების ერთ-ერთი ფაქტორია“ [1, 219]. ასეთივე აზრს ავითარებენ ვ. მანუილოვი\*, ბ. ეიხენბაუმი, ლ. ტიმოფეევი, გ. აბრამოვიჩი, ლ. შეპილოვა, ვ. კოჩინოვი და სხვ. თუმცა ცალკეულ საკითხებზე მკვლევართა შორის აზრთა სხვადასხვაობაც შეიმჩნევა: ჰ. ჰეფლე, მაგალითად, კომპოზიციას ნაწარმოების ჩონჩხად და მის მუსკულატურადაც აღიარებს; ლ. ტიმოფეევი კომპოზიციას უკავშირებს ხასიათს და არქიტექტონიკაც განსხვავებულად ესმის; ლ. შეპალოვას აზრით, კომპოზიცია უფრო ფართოა, ვიდრე სიუჟეტი, თუმცა მისი ყველა საშუალება კომპოზიციასთანაა დაკავშირებული. ჩვენ ამ-

---

\* ვ. მანუილოვის აზრითაც მხატვრულ ნაწარმოებს თავისი განუმეორებელი კომპოზიცია გააჩნია, თუმცა კომპოზიციის ძირითადი ელემენტებიც არსებობს, რომლებიც თითქმის ყველა ჟანრში გვხვდება: 1) დასათაურება, 2) ეპიგრაფი, 3) წინასიტყვაობა, პროლოგი და შესავალი, 4) ჩართული ეპიზოდები, 5) ავტორისეული ჩანართები, ავტორისეული მეტყველება.

ჭერად არც ფორმალისტების ნაზრევის და არც სხვა ცალკეულ მიმდინარეობათა თეორიების კრიტიკულ ანალიზს ვისახავთ მიზნად; ჩვენ მცირე ფორმის ეპიკური ქანრების ზოგად კანონზომიერებებს შევვებებით. კერძოდ, განვიხილავთ აღნიშნული ქანრების კომპოზიციური წყობის განსხვავებულობის მიზეზებს. ეპიკური ქანრის დიდ ფორმაში კომპოზიციური აგების შესაძლებლობის ფარგლები მრავალფეროვანია, რადგან აქ სივრცისა და დროის ფაქტორები ფართო მასშტაბით მოქმედებს. მცირე ფორმის ეპიკურ ქანრებში კი მოქმედ პირთა წრე მცირეა. ამასთან, აქ, არსებითად, მხოლოდ ერთი რომელიმე დამახასიათებელი ეპიზოდი, ამბავი, შემთხვევაა განსახოვნებული უფრო ხშირად ერთ ასპექტში, რის გამოც ნაწარმოების ასახვითი მხარე უფრო შეზღუდულია ამით აიხსნება, რომ მცირე ფორმის ეპიკურ ქანრთა კომპოზიცია უფრო შეკრულია, მკაცრი და დინამიური, მაშასადამე, აღვილად ასათვისებელიც.

ცნობილია, რომ ეპიკურ ქმნილებებში თემის გასინამდვილება, ნოქმედების, ამბების დროსა და სივრცეში მიზეზობრივი გაშლა, გრძობად-კონკრეტული გარდასახვა ხდება. ამავე დროს, ეს პროცესი, რა თქმა უნდა, ორგანულ კავშირშია მწერლის მხატვრულ მეთოდთან, საერთოდ, მთელ მსოფლმხედველობასთან, რაც, უწინარეს ყოვლისა მხატვრულ სტილში პოულობს გამოხატულებას. ამ ეპოქისეულ თავისებურებასთან ერთად არსებობს ნაწარმოების კომპოზიციის უზოგადესი კანონებიც, რომელთა კონკრეტული გამოვლენა სწორედ ამ ეპოქისეული კრედოს სახემოსილებითა და ხელოვანის შემოქმედებითი ინდივიდუალობის შესაბამისად ხდება. სწორედ ამ სფეროში ვლინდება კომპოზიციის ასახვით—იდეური და მხატვრული ფუნქცია. მკვეთრად თავისებურია მცირე ფორმის ეპიკურ ქანრებში კომპოზიციის მიმართება სიუჟეტთან. კერძოდ, ლიტერატურულ ნაწარმოებთა გვარებს შორის, კომპოზიცია ყველაზე ახლოს დგას სიუჟეტთან, ე. ი. ყველაზე მეტად „სიუჟეტურია“ დრამატულ ქანრებში, ხოლო ქანრებს შორის—მცირე ფორმის ეპიკურ და დრამატულ ქანრებში. აქ ეს სიახლოვე, შედარებით მაქსიმუმს აღწევს. მცირე ეპიკური ქანრების ეს თავისებურება მით უფრო მკვეთრად ვლინდება, რაც უფრო მცირე მოცულობისაა მოცემული ნაწარმოები (მაგ. იგავი, მცირე მოთხრობა და სხვ.).

მცირე ფორმის ეპიკურ ქანრთა ყველა ეს კომპოზიციურ-სიუჟეტური თავისებურება განსახოვნების მკვეთრად გამოხატულ სპეციფიკურ ხასიათს განაპირობებს ამ ქანრების სფეროში. ბუნებრივია, აქ იგულისხმება ნაწარმოების არა მარტო ასახვითი, არამედ საკუთრივ-მხატვრული არსიც.

მცირე ფორმის ეპიკური ჟანრების კომპოზიციის თავისებურების ერთ-ერთ ცნობილ არსებით მხარეს შეადგენს აგრეთვე თხრობის ლაკონურობა, სიმკაცრე და „სწრაფი ტემპი“—ამასთან, საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს აგრეთვე ფაბულისა და სიუჟეტის მეტი სიახლოვეც. მცირე ფორმის ეპიკური ჟანრების კომპოზიციური თავისებურების საერთო ნიშნები თავისებური სახით ვლინდება ამ ჟანრთა ყოველ ცალკეულ სახეობაში: ნოველის კომპოზიცია უფრო ტევადი და გაშლილია, ვიდრე მცირე ფორმის სხვა ჟანრებისა, მაგრამ საერთოდ კი შეზღუდული, შეკუმშული, თხრობა მძაფრ, დინამიურ სიუჟეტს ემყარება. ამის შესაბამისად, ხასიათები და აზრი ლაკონურად არის გამოხატული, ხოლო მასალა — ზუსტად შერჩეული და გახსნილი. ნოველის თხრობის ხასიათიც განსაზღვრავს ნოველაში არსებულ დაძაბულობას (pointe-Spannung). ნოველა ხანდახან „შებრუნებით“ იწყება (კომპოზიციური ინვერსიის წყალობით): ჭერ ვიგებთ უცნაურ, პოულოდნელ ამბავს, შემდეგ კი იწყება ამბის განმარტებითი თხრობა. ამასთან, არსებობს ისეთი ნოველებიც, რომლებშიც მწერალი მკითხველის ფანტაზიას უტოვებს ამა თუ იმ ნოველის დასრულებას, ცხადია, უკვე წარმოსახულის შესაბამისად. ნოველა სხვა ეპიკურ ჟანრთან შედარებით ყველაზე პოეტური ხასიათისაა. რ. ჰუმი ასე ახასიათებს ნოველას: „ყველაზე მოკლე, მოთხრობა არ არის ნოველა. არსებობს ფერადი ქეები, რომლებიც ლამაზია და საინტერესო, თუმცა ძვირფასი არაა. ნოველა განსაკუთრებული ძვირფასი ქვაა თხრობითი ხელოვნებისა, პატარა განძია სრულიად თავისებური სახით და ფორმით“ (2,35). ამასთან, იგი „ათას ერთ ღამეს“ ნოველების ციკლად აღიარებს ნოველა ასახიერებს ცხოვრების მხოლოდ ერთ ეპიზოდს, კადრს ერთი რომელიმე არსებითი ნიშნის ხაზგასმით.

ნოველის სპეციფიკურმა ნიშნებმა განსაკუთრებული სიმკვეთრით მე-19 საუკუნეში იჩინა თავი, თუმცა ეს ჟანრი კლასიკური ფორმით, როგორც ცნობილია, ჭერ კიდევ მე-14 საუკუნიდან ვითარდებოდა. ნოველები გარკვეული ციკლის სახითაც გვაქვს მოცემული, კერძოდ, ბოკაჩოს ნოველები ერთ ციკლად ერთიანდება. აქ ნოველათა გამაერთიანებელი რკალი ისტორიულად მართლაც არსებული ფაქტია — შავი ჭირის გავრცელება ფლორენციაში. ამავე დროს, ნოველათა მთავარი მოქმედი პირები ერთმანეთს გვანან, ერთნაირი იუმორი გააჩნიათ. თითოეული ნოველა (თვით „დეკამერონში“ შემავალ ნოველებს მწერალი ნოველებს, ნაამბობს, ამბავს, ანუ არაკს, იგავს, ანუ ისტორიას უწოდებს) ექსპოზიციით იწყება და კომპოზიციური აგების მხრივაც ერთი მეორის მსგავსა, საერთოდ კი ბოკაჩოს ნოველებისათვის ერთხაზიანი კომპოზიციაა დაჰახასიათებელი. მწერალს გამოყენებული აქვს არქიტექტონული კომპო-

ზიციის ხერხი, ხოლო მისი ყველა ნოველის წყობა აბსოლუტური სიმეტრიის შემცველია. აქ შექმნილია ე. წ. მავნიტური ველი და ამ საფუძველზე თვით ნოველებიც სიმეტრიულად არის განლაგებული (აქ იგულისხმება ის, რასაც იტალიელები „cornice“-ს, რუსები «обрамление»-ს, გერმანელები კი „Rahmen“-ს უწოდებენ)\*.

მანუილოვის აზრით, ნოველის დასაწყისი (ჩარჩო) ხელოვნური მოტივირებაა თხრობის ძირითადი ბირთვისა. იგი ხან ვიწროა (რამოდენიმე წინადადებით იწყება), ხან კი ფართო (იმდენსავე ადგილს იკავებს, რამდენსაც თვით ამბავი). ფაულზაიტის აზრითაც, ჩარჩო გულისხმობს არა ერთი ფიგურის, არამედ მთელი პუბლიკის შეყვანას, იგი გამოიყენება ცალკეულ ნაწარმოებთა შესაერთებლად.

ნოველათა გაერთიანების ბოკაჩოსეული ტრადიცია თანდათანობით მივიწყებას მიეცა\*\*\*. მე-19 საუკუნეში მკვიდრდება ახალი, მერიმესეული ხერხი, რომელიც მთხრობელის, როგორც კონტრასტული ფიგურის, გამოყვანით ხასიათდება. ეს ხერხი უფრო რთულად, განფენილად გვევლინება და ორ საპირისპირო მთხრობელს გულისხმობს. ამით ძლიერდება თხრობის ინტენსივობა, მიუხედავად საკმაოდ ვრცელი შესავლისა, რომელშიც მწერალი ხასიათების, გარემოს ერთგვარ დახასიათებას და იმ იდეურ და ესთეტიკური მრწამსის საწყისების გადმოცემას ცდილობს, რასაც შემდგომში მთლიანად ნაწარმოებით გაეცემა პასუხი (მაგ. პ. მერიმეს „ქარმენი“, „ლოკისი“)\*\*\*. საერთოდ მკირე ფორმის კომპოზიციური წყობის განხილვისას ყოველთვის უნდა ვითვალისწინებდეთ იმ ცნობილ გარემოებას, რომ აქ ყოველ წერილმანს თავისებური დატვირთვა აკისრია კერძოდ, ნოველაში ერთი შეხედვით უმნიშვნელო ელემენტი (დეტალი) ზოგჯერ ნაწარმოების იდეური არსის მატარებელიცაა (მისი ამხსნელია). ჩეხოვთან, როგორც ცნობილია, დეტალი ერთჯერადია, მაგრამ იმდენად რელიეფური, რომ პერსონაჟის წარმოსახვისას პორტრეტის მთავარ შტრიხად იქცევა. მოპასანი აღნიშნავს: „როგორც არ უნდა იყოს საგანი... მის აღსანიშნავად, არსებობს მხოლოდ ერთი არსებითი სახელი; მისი მოქმედების გამოსახატა-

\* გ. უსპენსკის შემოაქვს ტერმინები: «повесть в повести», «изображение в изображении», «картина в картине». იგი ეხება ჩარჩოს პრობლემასაც, მისი აზრით, ჩარჩო სხვადასხვა მონაკვეთების დასაწყისში ჩნდება და გადასვლას ნიშნავს.

\*\* ზოგ შემთხვევაში ამ ხერხს მხატვრული სამკაულის ფუნქცია აკისრია (მოფანის „სერაპიონის ძმები“, ნ. ლორთქიფანიძის „ხელოვნთა ყავახანა“, მ. ნოიშანის „ხე“ და სხვ.), [ხან კი დამოუკიდებელი ღირებულებისაა, მაგ. პაუფის „ქარა-ვანი“.

\*\*\* თუმცა ამ ბოლო დროს ხდება მისი ახალი სახემოსილებით აღდგენა. ამის ნიმუშია გ. ციციშვილის ნოველათა ციკლი: „არაფანა, ანუ სასაცილო მამაკეები“.

ვად არსებობს ერთი ზმნა და მის განმსაზღვრელად მხოლოდ ერთი ზედ-სართავი სახელი“ [3, 18].

მხატვრული დეტალი როგორც ენობრივი, ისე კომპოზიციური წყობის ელემენტია. თუმცა ყველა წვრილმანი არაა დეტალი: „პოეტური დეტალი მხატვრული საშუალებაა, რაც ამკვეთრებს ნაწარმოების იდეას არა მარტო ლოგიკურად, არამედ სახეობრივად, ანუ დეტალი გასაშუალებულია ასოციაციების მეოხებით“ [4, 21].

უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ მხატვრული ნაწარმოების მთლიანობის განმაპირობებელ ერთ-ერთ ელემენტს სათაურიც წარმოადგენს\*.

მცირე ფორმის ეპიკური ქანრების განხილვისას საგანგებო ყურადღება უნდა მიექცეს დასავლურ ლიტერატურაში განვითარებულ მცირე მოთხრობას, რომელსაც პ. მოდეკატი „ელვის ფორმას“ უწოდებს. იგი უაღრესად სწრაფი, მახვილი და მკაცრი თხრობით ხასიათდება (მომდინარეობს ამერიკული ნოველიდან „short story, თუმცა როგორც აღნიშნავენ, იგი modern short story-საგან არსებითად განსხვავდება). მცირე მოთხრობა პოლარულადაა აგებული, მასში დადებითი ძალებიცაა და წინააღმდეგობრივიც, არგუმენტებიც და საწინააღმდეგო არგუმენტებიც, ქმნის „დიახსაც“ და „არახსაც“ დაძაბულობაში [5, 41]. ცალკეული სიტყვები, გამოთქმები აქ განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენენ. მათი კომპოზიცია მოზაიკურია, დიალოგები მკაცრად შერჩეული და ლაკონური. აღნიშნულის გამო ეს ქანრი, რომელიც იგავს უახლოვდება, ცალკეულ მომენტისეულ სიტუაციებს ანსახიერებს, ანზოგადოებს, და გროტესკული ელფერით მოსაეს მათ. მცირე მოთხრობა ერთგვარი გარდამავალი სახეა მოთხრობასა და ანექდოტს, ესკიზსა და თანამედროვე კალენდარულ მოთხრობას შორის.

მცირე ეპიკური ფორმის ერთ-ერთი ქანრი — ანექდოტიც უკიდურესად მცირე, უმოკლეს ამბავს გადმოგვცემს, რომელიც გარკვეული პიროვნების ან საზოგადოებრივი ჯგუფის სახეს აშუქებშ. მასალას, რა

---

\* ლიტერატურის ისტორიაში, კერძოდ კი რომანის განვითარების კვალდაკვალ, გართულბული სათაურების ბევრი შავალითი გვხვდება. თანდათანობით სათაურმა უფრო კონკრეტული სახე მიიღო, თუმცა ამით მისი როლი სულაც არ შესუსტებულა მხატვრული ქმნილებისათვის, პირიქით, იგი „ღამზუსტებელი ვახდა“. სათაურში უნდა გამოიხატებოდეს ის, რისი გადმოცემაც ძალუქს ნაწარმოებს. ამათან საჭიროა უბრალოება, როგორც ბლიკოვსკი მოითხოვს: „მაშ ასე, ჩვენ გვჭირდება უბრალოება უფრო უბრალოდ და ... უკეთ... რაღაც ამგვარი უკვე იყო... სავანი უნდა შეესაბამებოდეს სახელს“.

სათაურის განმეორების უარყოფის მიზნით კი ფედინი ასკვნის: „ის, რაც მეორდება— აღმოჩენა იღარ არის. წიგნის სათაური კი—აღმოჩენაა“.



აქმა უნდა, ის ჟანრული სინამდვილიდან იღებს, მაგრამ ფარისაგან (შვანისაგან) განსხვავებით, მარტო სასაცილო მოვლენებს არ უკავშირდება და ამასთან მასში მოულოდნელი ცვლილებებით იხსნება და ჩაბულობა. ასეთი მოულოდნელი დასასრული სწრაფად წარმოიქმნება და მთავრდება, ვიდრე ნოველასა და იგავში. იგი ნოველის წინა საფეხურია და ძირითადად მარტივ თეორიას ეფუძნება. აქ არც მოტივთა სიმრავლესთან გვაქვს საქმე — ანეკდოტი მხოლოდ ერთმოტივიანი თხროპით ხასიათდება, რითაც უმეტესად ფერმწერის ეტიუდს გვაგონებს.

ესკიზიცი, არსებითად, მცირე მოთხრობას უახლოვდება. მისთვის დამახასიათებელია მსუბუქი თხრობა, თემატიკის მრავალფეროვნება და რაც უფრო ნიშანდობლივია განზოგადების შეზღუდულობა. მატყილ-და საზაოს აზრით, ესკიზი მცირე მოცულობის ჟანრია, რომელიც მცირე, მაგრამ ნათელ, გარკვეულ იდეას შეიცავს, განსხვავებით დიდტანიანი ნაწარმოებებისაგან, სადაც იდეა მოსაწყენი და ბუნდოვანი არის ხოლმე [6, XVII].

მინიატურა უფრო მეტად ესკიზს უახლოვდება, მაგრამ მეტი განზოგადებით ხასიათდება\*.

საერთოდ, როგორც ვნახეთ, მცირე ფორმის (განსაკუთრებით უმცირესი ფორმის) ეპიკური ჟანრები მხოლოდ შედარებითი ხასიათის რამდენიმე ნიშნით განსხვავდებიან ურთიერთისაგან. მათ შორის ყველაზე გამოკვეთილად იგავ-არაკის თავისებურება ვლინდება.

იგავ-არაკი ორი მნიშვნელობით იხმარება: გადატანიანი მნიშვნელობით იგავს რომელიმე რომანის ან დრამის ფაბულას უწოდებენ: ეზოპეს შემდეგ\*\* კი დამოუკიდებელი ჟანრის სახით არსებობს. აქ სხარტი თხრობა გარკვეული აზრის (მორალის) გადმოცემას ემსახურება. ამასთან, თვით ეს სიბრძნე თუ მორალური ხასიათის შეგონება პირდაპირი სახითაა მოცემული როგორც ნაწარმოების დამამთავრებელი ნაწილი. ყოველ იგავს, რომელიც ერთ მოქმედებაზე მეტს იტევს, რამ-

---

\* ეპიკური ჟანრის მცირე ფორმის შესანიშნავი ნიმუშები გვხვდება შ. არაგვის-პირელთან „ადე, ჩამოვიდა“, „მომილოცნია ახალი წელი!...“, ნ. ლორთქიფანიძესთან: „ოქახი“, „გუდი“, „სეუდა“, „ღმერთი რო ვიყო“ („უილაქნოდ“), ჭ. ლომთათიძესთან „ტალღები“ და მრავალი სხვ.

\*\* ცნობილია ეზოპეს იგავთა გალექსვის ცდებიც, სოკრატესაც გაულექსავს სიკედილის წინ ეზოპეს იგავები, თუმცა ლესინგი და პოტენია გალექსილ იგავებს საბავშვო. ქმნილებებად თვლიან. ლესინგი იგავს განიხილავს ლაფონტენამდე (მის გალექსვამდე). შემდეგ პერიოდს დაცემის პერიოდად თვლის, თუმცა სალქსო იგავი უკვე თითქმის დამოუკიდებელი სახით ჩამოყალიბდა.

დენიმე დასკვნა, მორალი გააჩნია, რაც იგავის აგების ერთ-ერთ მომენტს წარმოადგენს. დასკვნის ადგილი იგავის ბოლოშია. თუმცა, ფერდოსმა მორალი ბოლოდან თავში გადაიტანა. ს.-ს. ორბელიანმა კი იგავები ერთ კრებულში გააერთიანა („სიბრძნე-სიცრუისა“) და ერთი მთლიანი კომპოზიციის მქონე თხზულებად აქცია.

ამრიგად, ეპიკური ჟანრის მცირე და უმცირეს ფორმებში (ეპიკურ ნაწარმოებთა გვარეობითი კანონზომიერების თავისებური გავლენით) რაც უფრო მცირე ფორმის ეპიკურ ნაწარმოებთან გვაქვს საქმე, მით უფრო იშლება ზღვარი სიუჟეტსა და კომპოზიციას შორის.

#### გამოყენებული ლიტერატურა

1. ლიტერატურის თეორიის საფუძვლები, თბ., 1972.
2. R. J. H u m m, Brief über die Novelle, Zürich, 1948.
3. Г и д е М о п а с с а н. Полное собр. соч., т. IX, 1948.
4. К. А. А х м е д я н о в. Вопросы композиции башкирских поэм, автореферат, Казань, 1963.
5. K. L o r b e, Die deutsche Kurzgeschichte der Jahrhundertmitte, Stuttgart, 1957.
6. Итальянская новелла, М., 1960.

ლიტერატურის ეროვნული არსის ზოგიერთი საკითხი

ყოველი ერი გარკვეული, მკვეთრად გამოხატული თავისებურებებით ხასიათდება, ხოლო ეს თავისებურება უკუიფინება ხელოვნებაში, განსაკუთრებით კი მხატვრულ ლიტერატურაში, რამდენადაც ეს უკანასკნელი, ცნობიერების სხვა დარგებთან შედარებით, ყველაზე სრულად ასახავს ცხოვრებისეულ სინამდვილეს.

„მხოლოდ სხვადასხვა გზით მიმავალს, კაცობრიობას შეუძლია მაღაწიოს თავის ერთ მიზანს; მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ თვითმყოფად ცხოვრობს, თვითეულ ხალხს შეუძლია თავისი წელილი შეიტანოს საერთო საუნჯეში“ [1, 22].

ყოველი მწერალი თავისებურად აგრძელებს და ანვითარებს თავისი ხალხის ლიტერატურულ ტრადიციებს. სხვადასხვა მწერლის შემოქმედება კი საბოლოო ჯამში ერთ ლიტერატურულ ტრადიციაში იყრის თავს. რა პრინციპით ხდება ეს „გაერთიანება“ და რა კომპონენტება განაპირობებს ეროვნული კოლორიტის შექმნას ამა თუ იმ ნაწარმოებში? თუ პირველი მათგანის გამაერთიანებელ ფაქტორად ენა შეგვიძლია მივიჩნიოთ, მეორე კითხვაზე პასუხის გაცემა უფრო ძნელდება; რამდენადაც თარგმნისას ნაწარმოების ენა სავსებით იცვლება, ეროვნული კოლორიტი კი ძირითადად რჩება. ნაწარმოების ეროვნულობას განაპირობებს მწერლის შემოქმედების მკვიდრო კავშირი თავის ხალხთან, მის ყოფასთან, ისტორიულ წარსულსა და ფსიქიკასთან; თავისი ხალხის მხატვრული აზროვნებისა და კულტურული ტრადიციების შესწავლასთან. ყველაფერი ეს უდავოა, მაგრამ მაინც ზოგადი ფრაზებია. კონკრეტულად მაინც რა საშუალებებით მქლავნდება ლიტერატურაში და, საერთოდ, ხელოვნებაში ეროვნულობა?

უფრო სწორი იქნება თუ ამ კითხვას ასეთ სახეს მივცემთ: რა კონკრეტული საშუალებებით გლინდება ხელოვნ-

ნების ამა თუ იმ მოცემულ ნაწარმოებში ეროვნული თავისებურებანი? ხელოვნების ყოველი ნიმუში, რაც არ უნდა რთული იყოს იგი, ფორმისა და შინაარსის მთლიანობის ჩარჩოში თავსდება და შესაბამისად ნაწარმოებოს ეროვნულობასაც ფორმისა და შინაარსის ყოველი კომპონენტი განაპირობებს (თუმცა მეტ-ნაკლებად); ფორმა და შინაარსი კი ყოველი მოცემული ნაწარმოებისათვის ყოველთვის კონკრეტულია. 1964 წლის „ისკუსტეო კინოს“ მეორე ნომერში გამოქვეყნდა ბურიაკის წერილი, სადაც დასმული იყო საკითხი: მკვლავნდება თუ არა ეროვნულობა ნაწარმოების სიუჟეტში. მისი აზრით, სიუჟეტი რომ ეროვნული ყოფილიყო, ამ თუ იმ ერისათვის მხოლოდ საკუთარი ხელოვნება იქნებოდა გასაგები.

სტატიის ავტორი სიუჟეტის ცნებასთან ფაბულას აიგივებს; წინააღმდეგ შემთხვევაში საკითხის ანგვარ დაყენებას აზრი აღარ ექნებოდა. ბ. ბელინსკი თავის წერილში „აზრები და შენიშვნები რუსულ ლიტერატურაზე“ აღნიშნავს, რომ უცხოელებისათვის სხვებზე უფრო საინტერესო იქნებოდა პუშკინისა და ლერმონტოვის ქმნილებათა კარგი თარგმანი, რომელთა შინაარსი აღებულია რუსეთის ცხოვრებიდან (მაგალითად, „ევგენი ონეგინი“, ვიდრე „მოცარტი და სალერი“ ან სხვა რომელიმე). მათ სურთ პოეტის საშუალებით გაიცნონ ის ქვეყანა, რომელმაც იგი წარმოშვა; თუმცა პუშკინის თხზულებათა საუკეთესო თარგმანშიც კი (თვით ეროვნულობის მიზეზით) მათი კოლორიტი არ შეიძლება არ შესუსტდეს.

სიუჟეტში ისევე, როგორც მხატვრული ნაწარმოების ყოველ ელემენტში, ვლინდება ეროვნულობა, მაგრამ შედარებით უფრო შეზღუდულად, ვიდრე პერსონაჟთა ხასიათში.

ის ფაქტი, რომ სიუჟეტს ზოგჯერ შინაარსის სფეროს აკუთვნებენ, ზოგჯერ კი ფორმისას, შემთხვევითი არ არის და თვით სიუჟეტის ბუნებით აიხსნება.

სიუჟეტი არის ერთ-ერთი საშუალება მწერლის, როგორც მხატვრისა და მოაზროვნის წარმოჩინებისა. მასში კონკრეტული სახემოსილება ეძლევა ზოგად სქემას (ფაბულას). აქ კონკრეტულია სიტუაციები, ხასიათები, მოქმედებათა განვითარება და სხვ.

სიუჟეტი მწერალს შესაძლებლობას აძლევს ისეთ სიტუაციაში ჩააყენოს პერსონაჟი, მისი თვისებების ისეთი შტრიხი გვიჩვენოს, რომ თვალნათლივ წარმოვიდგინოს იგი, როგორც ხასიათი.

შევეცადოთ პასუხი გავცეთ შემდეგ კითხვებს: რა არის ხასიათი, რა თვისებები განაპირობებენ ხასიათის რაგვარობას, არსებობს თუ არა ეროვნული ხასიათი, ანუ როგორც არისტოტელე იტყოდა, რისთვის არის „მოქმედი ასეთი?“ და ბოლოს — თუ არსებობს ეროვნული ხასიათი, როგორ აისახება იგი ლიტერატურაში.

ამ საკითხის ირგვლივ სრულიად განსხვავებულ მოსაზრებებს გამოთქვამენ. ერთნი ხასიათის განმასხვავებლად თანდაყოლილ თვისებებს მიიჩნევენ, მეორენი ხასიათს ორგანიზმის ფიზიოლოგიურ კონსტრუქციასთან აიგივებენ, მესამენი ფიქრობენ, რომ ხასიათის საფუძველი ნერვული სისტემაა, ხოლო სხვანი, როცა ხასიათზე ლაპარაკობენ, გულისხმობენ მხოლოდ პიროვნების ინტერესებსა და მიდრეკილებებს. სწორედ აქ გვმართებს განსაკუთრებული სიფრთხილე, რომ ერთმანეთში არ ავურიოთ ინდივიდუალური და ეროვნული თავისებურებანი. ანდა ერთი ერის თვისებები მეორეს არ მივაწეროთ და ამდენად არ გამოვიჩინოთ ერთგვარი არაობიექტურობა. ეროვნული ხასიათი ეროვნული ტრადიციის ერთგვარ ცოცხალ გამოვლინებად შეიძლება წარმოვიდგინოთ, ხოლო რამდენადაც ეს ტრადიცია საუკუნეების განმავლობაში გამომუშავებულა, მისი ცვლილებაც მეტად ნელა მიმდინარეობს. ამასთან, ეროვნული ტრადიცია, თავის მხრივ, ყოველთვის მოიცავს ზოგადსაკაცობრიოს.

ყოველი ეროვნული ხასიათის გაგებისათვის საჭიროა, პირველ ყოვლისა, შევისწავლოთ ამ ერის ისტორია, საზოგადოებრივი წყობა და კულტურა. ზედნაშენის (ჩვენ შემთხვევაში ლიტერატურის) შესწავლა საუკეთესო საშუალებაა ეროვნული ხასიათის კვლევისათვის. ეროვნული თავისებურებანი ნათლად აისახება ხელოვნებაში, განსაკუთრებით კი ხალხურში, მაგრამ საჭიროა იყო მეტად დახვეწილი შემფასებელი, რათა გააჩიო რუსული მელოდია იტალიურისაგან, ანდა ინგლისური იუმორი ფრანგულისაგან.

ამგვარად, მიუხედავად იმისა, რომ ფსიქოლოგიაში ეროვნული ხასიათის არსებობა-არარსებობის შესახებ აზრთა სხვადასხვაობას ვხვდებით, ერთი რამ მაინც ცხადია: ზოგნი აღიარებენ ეროვნული ხასიათის არსებობას, როგორც გენეტიკურად განპირობებულ მონაცემს, ხოლო მეორენი უარყოფენ, მაგრამ არც ერთი მათგანი არ ამტკიცებს, რომ ეროვნულ ხასიათს არ გააჩნია მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი, სპეციფიკური თავისებურებანი, ამიტომ ჩვენ შეგვიძლია ვილაპარაკოთ არა ეროვნულ ხასიათზე, არამედ ხასიათის ეროვნულ თავისებურებებზე.

როგორც ვიცი, ლიტერატურა, და საერთოდ ხელოვნება, მეცნიერების სხვა დარგებს შორის ყველაზე სრულყოფილად ავლენს ცხოვრებისეულ მხარეებს. ამდენად, ხალხის ეროვნული თავისებურებები ნათლად აისახება მხატვრულ ლიტერატურაში, საკუთრივ ეპიკურ-დრამატულ ნაწარმოებებში ხასიათის სახით.

მხატვრული ლიტერატურა ეროვნული თავისებურებების შესწავლისათვის მდიდარ მასალას იძლევა. სხვადასხვა ეროვნების მწერლის შემოქმედება შესაძლებლობას გვაძლევს გავეცნოთ ხალხებს, ერთი მხრივ, თვალნათლივ დავინახოთ გარკვეული ერის ეროვნული თავისებურებების ცვალებადობა სხვადასხვა ეპოქაში.

წინა საუკუნეებში შეიძლება მკითხველი მოვლენებისა და პერსონაჟების უბრალო გარეგნული აღწერილობით დაკმაყოფილებულიყო არა იმიტომ, რომ მას დღევანდელ მკითხველთან შედარებით უფრო მდარე გემოვნება ჰქონდა, არამედ იმიტომ, რომ იმ პერიოდში „აღსაწერი“ უფრო მეტი იყო, ვიდრე დღეს. ო. ბალზაკი წერს:

დღეისათვის საზოგადოებრივი ფენები მოკლებულია ყოველგვარ მხატვრულობას. უკვე აღარ არსებობს აღარც თავისებური ჩაცმულობა, აღარც ფეოდალური დროშები, — აღარც აღარაფერია დასაპყრობი; საზოგადოებრივი არენა ყველას თანაბრად ეკუთვნის, თავისებურება პროფესიებსლა შემორჩა.

მხატვრული სახეების მრავალფეროვნების უკმარისობის გამო ლიტერატურას მოუხდა იდეების სამყაროს და ადამიანის გულის უნაზესი გრძნობისათვის მიემართა [2, 500].

ხასიათის გახსნისა და განვითარების ყველაზე ფართო შესაძლებლობებს იძლევა რომანი, თუმცა იგი უცხო არ არის ლიტერატურის სხვა ჟანრებისთვისაც. ამიტომ არის, რომ ზოგიერთი მკვლევარი ზანაითის ჩასახვას რომანის წარმოშობას უკავშირებს. ეს მოსაზრება მართებულად არ მიგვაჩნია, რადგან, ვთქვათ, კრილოვის იგავ-არაკების პერსონაჟები (პერსონაჟებად უმთავრესად ცხოველები გვევლინებიან) წმინდა წყლის რუსული ხასიათებია, წარმოშობილი რუსულ სინამდვილეში და მწერლის მიერ წარმოსახული ზრუულსახოვნად.

კრილოვმა გამოხატა ფართოდ და სრულად რუსული-სულის ის მხარე, სადაც ნაჩვენებია მისი სალი, პრაქტიკული აზრი, მისი ცხოვრების გამოცდილებითი ზიბრძნე, მისი გულუბრყვილობა, და ავი ირონია. იგავ-არაკი ამ შემთხვევაში მხოლოდ ფორმაა. მნიშვნელოვანია ის ნიშნები, რომლებიც სწორედ ასევე გამოიხატებოდა სხვა ფორმაშიც, ვთქვათ, რომანში, მისი ავტორი კრილოვი რომ ყოფილიყო.

რომანი უფრო მოსახერხებელია ცხოვრების სრულყოფილი წარმოდგენისათვის თავისი მოცულობის გამო. მისი ჩარჩოები დაუსრულებლივ განუსაზღვრელია. რომანი ადამიანს ხიბლავს არა იმდენად ნაწყვეტებისა და ნაწილების ღირსებებით, რამდენადაც მთლიანობით. მწერლის ხელოვნება კი იმაში უნდა მდგომარეობდეს, რომ ისეთი სიტუაციაში ჩააყენოს გმირი, მისი თვისებების ისეთი შტრიხი გვიჩვენოს, რომ მკითხველს სამუდამოდ დაამახსოვროს იგი, როგორც ერთ-ერთი და განუყოფელი. რომანში რამდენი გმირიც არ უნდა იყოს, ყოველი მათგანი მკითხველისათვის თავისთავად უნდა რჩებოდეს. ამ შემთხვევაში რომანი გარკვეული ქვეყნისა და გარკვეული ეპოქის ხე-ჩვეულებების, კოლორიტის და სულისკვეთების გადმოცემის მხრივ, ყოველ ისტორიაზე უფრო სარწმუნო და დამაჯერებელი იქნება. რა თქმა უნდა, აქ გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს მწერლის ტალანტსა და აგრეთვე მხატვრულ მეთოდს.

ამგვარად, ლიტერატურის ეროვნული არსი, მხატვრულ ნაწარმოებში, კონკრეტულად, ფორმისა და შინაარსის ყოველ ელემენტში ვლინდება. ხასიათი კი ნაწარმოების ის ერთ-ერთი კომპონენტია, რომელშიც განსაკუთრებული ძალით უკუიფინება ეროვნული თავისებურებანი. მართალია, ეროვნული ხასიათი ნაწარმოების გარე მყოფ სინამდვილეში იღებს ისტორიულად სათავეს, მაგრამ მისი არაი მაინც ამა თუ იმ კონკრეტულ ნაწარმოებში მოქმედებისა და სიტუაციების სახით ვლინდება, ხოლო რამდენადაც ხასიათი გადამწყვეტია ეპიკური და დრამატული ქანრებისათვის, ეროვნული ხასიათი განმსაზღვრელი ხდება მწერლის (როგორც კონკრეტული ერის წარმომადგენლის) შემოქმედებითი ინდივიდუალობისა და ტალანტისა.

## გამოყენებული ლიტერატურა

1. ბ. ბელინსკი, რჩეული თხზულებანი, I, თბ., 1952.
2. О. Балзак. Полн. собр. соч., т. XV, М., 1956.

## თანამედროვე ფსიქოლოგიური დრამის ზოგიერთი თავისებურება

თანამედროვე ამერიკული დრამატურგია, როგორც ეროვნული კულტურის სრულფასოვანი ნაწილი, სულ რაღაც ოცდაათი წლის მანძილზე შეიქმნა. ხელოვნების ამ დარგის მამამთავარი გახდა იუჯინ ო'ნილი (1888—1953). მისი წყალობით ამერიკულმა დრამამ დემოკრატიული სახე მიიღო. გარდა იმისა, რომ ო'ნილის ნაწარმოებებში თანამედროვეთა ჭრელი ტიპაჟი აისახა, მწერალმა აგრეთვე დაგვანახა მათი სულიერი დრამებიც, გაბოწვეული სინაქდვილის შეუსაბამობით ჰუმანიზმის და დემოკრატიის იდეალებთან. ახალი დრამის ასეთი სახე იდეურადაც და მხატვრულადაც სავსებით მიესდობა ეროვნული ხელოვნებისა და ლიტერატურის ტრადიციებს.

ოციანი წლებიდან, როდესაც ო'ნილის ექსპრესიონისტულმა პიესებმა საყოველთაო ყურადღება დაიმსახურა, ამერიკულმა დრამამ უკვე საერთოდ მოიპოვა ევროპისა და მსოფლიოს აღიარება. ამით გაქრა ის ბოლო ხარვეზი დრამის განვითარებაში, რაც მანამდე ასე აშკარად ჩანდა XIX ს. ევროპული პროზისა და პოეზიის ფონზე. ამას, მით უმეტეს, ჰქონდა პრინციპული მნიშვნელობა, რადგან ამერიკისა და ევროპის იდეოლოგიური და კულტურული ფრონტის შეპირისპირებამ დასვა საკითხი, რომელი საწყისი იყო უფრო მნიშვნელოვანი — ძველი ევროპისა თუ ახალათვისებული კონტინენტის ერის სულისკვეთება, რომელი კულტურის და რომელი ქვეყნის ადამიანი იქნებოდა მოწოდებული ნიჰილიზმისა და ათეიზმის საუკუნეში ახალი იდეური და ზნეობრივი ფასეულობანი ეპოვა. ევროპის მხარეს იყო საუკუნეთა მანძილზე ჩამოყალიბებული ტრადიციები, ზნეობრივი და ესთეტიკური სტანდარტები, რომლებიც იქაური ფორმალისტური ექსპერიმენტის ხასიათსა და ბუნებას განსაზღვრავდნენ ამერიკაში, თავის მხრივ, ჯერ კიდევ ძლიერი იყო ძველი რომანტიკული სწრაფვა, რომ შეექმნათ ახალი თა-



ვისუფალი ქვეყანა, თავისუფალი სულიერი ცხოვრებითა და ხელოვნებით.

ჩვენი საუკუნის დასაწყისში მომხდარმა ისტორიულმა მოვლენებმა თან მოიტანა ეროვნულ კულტურათა ინტეგრაციის ეპოქა. თანამედროვეობის საერთო პრობლემებმა შესაბამისად ხელოვნებაში წინ წამოსწია როგორც ზოგადსაკაცობრიო, ისე ერთეულის, ცალკე ინდივიდის ბედი მტრულ სამყაროში, რომლის უკიდურესი განსახიერებაა სახელმწიფოებრივი ბიუროკრატიული აპარატი.

ოწილის დრამის წარმატება თავიდანვე ეროვნულ ლიტერატურასთან კავშირმა განაპირობა. ეს, უპირველეს ყოვლისა, XIX ს-ის კლასიკოსებს ეხება — ჰოთორნსა და ჰენრი ჯეიმზს, რომლებმაც ამერიკული ეროვნული პროზის ტრადიციაში ზნეობრივი პრობლემები და ფსიქოლოგიაში დაამკვიდრეს. მათგანვე იღებს სათავეს სულიერ ფასეულობათა დაპირისპირება მატერიალურთან. გარკვეული გავლენა იქონია დრამატურგიაზე აგრეთვე ამერიკულმა მოაზროვნემ და მწერალმა ჰენრი ადამსმა. რაც შეეხება ევროპულ ავტორებს, ოწილზე დიდი გავლენა იქონია სტრინდბერგის დრამატურგიამ, იბსენისა და ჩეხოვის დრამებმა. ამავე დროს, ანტიკურ და ევროპულ კლასიკასთან ერთად, მან შეისწავლა თავისი წინამორბედების — XIX ს-ის ამერიკელ დრამატურგების შემოქმედება და სახალხო „ბალაგანური“ თეატრის ტრადიციები.

ტრადიციებისა და თანამედროვეობის საჭირობოტო საკითხების საფუძველზე ოწილმა დაამუშავა აქტიური პრობლემატიკა — 1. ადამიანისა და გარე სამყაროს ურთიერთ დამოკიდებულება ახალი დილოსოფიისა და ათეიზმის პირობებში; 2. მატერიალისტური და იდეალისტური საწყისების ანტაგონიზმი, რამაც უკიდურესი სახე მიიღო პრაგმატისტულისა და იდეალურის დაპირისპირებაში; 3. ადამიანის ფსიქოლოგიის განსაზღვრული რაციონალური და ბიოლოგიური საწყისების გავლენა პირადი ბედის წარმართვაში; 4. რასობრივი ანტაგონიზმი, როგორც საზოგადოებრივი და ფსიქოლოგიური მოვლენა.

ოწილის შემოქმედების ლიტერატურული კრიტიკა და ამერიკული დრამატურგიის მკვლევარები რამდენიმე პრინციპით ხელმძღვანელობენ მწერლის მოღვაწეობის შეფასებისას: კრიტიკოსთა ნაწილი მის შემოქმედებას თემათა მონაცვლეობის თვალსაზრისით უდგება (ფ. კარპენტერი, ბ. კლარკი); მეორე ჯგუფი შემოქმედების საერთო სურათის შეფასებისათვის იდეურ საწყისთა მნიშვნელობით ხელმძღვანელობს და დიდ ყურადღებას უთმობს მწერლის მხატვრული მეთოდის თავისებურებას. ამ ჯგუფში შედის როგორც ოციანი წლების ავსტრიელი პო-

ეტი და მწერალი ჰუგო ფონ ჰოფმანსტალი, აგრეთვე უფრო გვიანდელი პერიოდის ზოგიერთი კრიტიკოსები: ე. ენგელი, ჩ. კ. ლონგი [1, 218], ე. ტორნკვისტი და ტ. ტიუსანენი. ჩ. ლონგის შრომამ საგულსიხმოდ სიახლე შემატა კრიტიკოსების ძველ წარმოდგენას ოწნილისეულ დეტერმინიზმზე. მისი ინტერპრეტაციით ოწნილს გმირები უიმედოდ მდგომარეობაშიც კი ინარჩუნებენ არჩევანის უნარსა და გონებას და ამიტომ გარკვეულ როლს ასრულებენ საკუთარ ბედში.

ამერიკელ კრიტიკოსთა ცალკე ჯგუფში (ა. და ბ. გელბები, ი. შიფერი, ტ. ბოგარდი) იზიარებენ აზრს, რომ მისი შემოქმედება პირადი ცხოვრებისეული გამოცდილების მხატვრული ასახვაა. მათი აზრით, განსხვავებული სიუჟეტის პიესებიც კი შეიძლება წარმოვიდგინოთ როგორც ავტორის პირადი გამოცდილების ტრანსფორმირებული სურათი. ტ. ბოგარდი, მაგალითად, მიიჩნევს, რომ სიუჟეტური ელემენტებისა და ტიპაჟის მსგავსება მიუთითებს გარკვეულ პრობლემათა კომპლექსზე, რომლის კვლევას მწერალი შემოქმედების მანძილზე რამდენჯერმე უბრუნდება განსხვავებული შინაარსობრივი და მხატვრული ფორმით.

მწერლის შემოქმედებას აგვირგვინებს ოთხი საუკეთესო ნაწარმოები, სადაც თავმოყრილია აღრინდელი თემების ტიპიური ელემენტი — კონფლიქტთა რამდენიმე მოდელი, ამერიკელთა დამახასიათებელი ტიპაჟი თუ რომანტიკული დრამების ეკზოტიკური პერსონაჟების სატიკიარი — ეს ყველაფერი ავტორის აშკარა ტენდენციანზე მეტყველებს — ლოგიკურად დაასრულოს გარკვეული იდეის ამოცნობა და მხატვრული ინტერპრეტაცია, დააჯამოს იდეათა და ფორმის ძიება.

ჩვენი აზრით, ამგვარი განვითარება, როცა შეიძლება თვალი გავადევნოთ იდეისა და ფორმის დახვეწას და დავადგინოთ სხვადასხვა მხატვრულ იერსახეთა ერთგვაროვნობა — მეტყველებს ავტორის სწრაფვას ყველაზე უფრო სრული და შეკრული ფორმა მონახოს თავისი მსოფლმხედველობისა და მალელებელი იდეების გადმოსაცემად: ადამიანისა და გარემოს ანტაგონიზმის სურათები, რეალური სინამდვილისა და წარმოსახული იდეალური სამყაროს წინააღმდეგობა, პიროვნების როლი და ადგილი გარე სამყაროში. ამის დამადასტურებელია არა მარტო იდეურ-მხატვრული ევოლუციის ხასიათი და მიმართულება, ანდა თემათა მონაცვლეობა და განუწყვეტელი ექსპერიმენტები ფორმის სრულყოფისათვის, არამედ ცალკეული შემოქმედებითი პერიოდები. 1916—1922 წწ. ოწნილი გამოაქვეყნებს ოცზე მეტ ნაწარმოებს; 1922—32 წწ. ათამდე პიესას; შემდეგ, 1939 წლამდე გრძელდება შემოქმედებითი კრიზისის პერიოდი, ხოლო უკანასკნელი ოთხი წლის განმავლო-

ბაში (1939—43 წწ.) იგი ქმნის ოთხ შედეგს, სადაც ვხვდებით ადრეული თემატიკის ყოველ საგულისხმო დეტალს. ამჯერად ეს დეტალები გაცილებით ძლიერად და ოსტატურად არის გადმოცემული, რადგან გვიანდელ დრამებში ძველი ელემენტები უფრო მტკიცედ არის ჩამჭდარი ნაწარმოების კომპოზიციაში და ემორჩილება იდეის საერთო მხატვრულ სტრუქტურულ სქემას.

ასეთი დებულებების დასამტკიცებლად ჩვენ მოგვაქვს მწერლის შემოქმედების საერთო სურათი, რაც შედარებით სრულად გადმოსცემს 20—40 წწ. ამერიკული დრამის ხასიათსა და ევოლუციას.

ოცდაათი წლის ძიების მანძილზე მწერლის შემოქმედება პრიმიტიული რეალიზმიდან დაწყებული, მრავალგვარი სტილის გამოცვლის შემდეგ კვლავ რეალისტურ ფორმებს დაუბრუნდა. განვითარების ასეთი სპირალური მოიძვარება „ზღვისა“ და „ფერმის“ ციკლებს, ფანტასტიკურ-ეგზოტიკური პიესების ციკლს, რასაც მოყვება ფსიქოლოგიითა და ანტიკური დრამით გატაცება; შემოქმედების უკანასკნელ ეტაპზე კი უკვე ნათლად ვლინდება გვიანდელი ნაწარმოებების იდეური და ფსიქოლოგიური სიღრმე და პირქუში რეალიზმი.

„გლენკერნის“ ადრეული ციკლის ნაწარმოებებში უმთავრესად ადამიანისა და ბუნების მწვავე კონფლიქტი არის დახატული. ამ ეტაპზე მწერალს უკვე აფიქრებს კაცის ადგილი გარეშო სამყაროში. იგი ცდილობს გამოძებნოს ისეთი ფორმა, რომ პერსონაჟებიც და სიუჟეტიც ფსიქოლოგიურად დამაჯერებელი ჩანდეს. ამიტომ პერსონაჟთა დიალოგი ნატურალისტურად არის დაწერილი. მოკლე კონფლიქტები ლაკონური, უხეში ენით არის გადმოცემული, ხოლო მეტყველება — შორისდებულებითა და ქარგონითაა გადატვირთული. ადრეული მოღვაწეობის ამ პერიოდში უკვე ჩანს ექსპრესიონისტული დრამატურგიის ელემენტები. მხატვრული ექსპერიმენტი ოწილმა ექსპრესიონისტულ დრამებით დაიწყო, ამასთან, გერმანული ექსპრესიონისტული დრამატურგიის პარალელურად და თან თავისებური დამოკიდებული ფორმით. „ბანჯგელიანი მაიმუნის“ წარმატება განსაზღვრა აქტუალურმა იდეებმა, პიროვნებისა და საზოგადოების ანტაგონიზმის ისტორიულმა, სოციალურმა და ბიოლოგიურმა ასპექტმა. ეს ყველაფერი შთაბეჭდავად არის წარმოდგენილი მთავარი პერსონაჟის — გემის ცეცხლფარეშის იანკის ცხოვრების მაგალითზე. იგი განასახიერებს უგუნურ ფიზიკურ ძალას, რომელსაც ისეთივე შარხი ელის ტექნიკისა და მანქანების უგულო, მკაცრ სამყაროსთან შეჯახებისას, როგორც ძველი, აფრიკის ზღვაოსნობის რომანტიკული პერიოდის მოხუც მეზღვაურებს. შემოქმედების შემდგომ პერიოდში მწერალმა „ზღვის“ ციკლის პი-

ესებიდან და „ბანჯგელიანი მაიმუნიდან“ შეარჩია პერსონაჟთა რამდენიმე „წყვილი“, რომელთაგან ერთი განასახიერებს იდილიური წარსულის მარცხიან ბრძოლას უღირს თანამედროვეობასთან, ხოლო მეორე — მანქანებისა და ტექნიკის საუკუნის სიმახინჯეს. ასეთი ტიპაჟი ოწილმა სწორედ ამ კონფლიქტის სიმბოლოდ გამოიყენა „მეყინულეში“, რომ უფრო დამაჯერებლად გაეტარებინა ნაწარმოების ძირითადი აზრი საყოველთაო, ტოტალურ უიმედობასა და პესივიზმზე.

აღაშინასა და ბუნებას შორის დარღვეული ჰარმონია ავტორს საბედისწერო შეცდომად მიაჩნია და „ბანჯგელიან მაიმუნში“ სიკვდილით სჯის გზააბნეულ იანკს. ყველა წრის ადამიანებისაგან განრიღებული იანკი თავისი ნებით ჩაუვარდება მკლავებში ზოოპარკის გალიაში მჯდომ გორილას, რომელიც იანკისავეთ უკუნური ძალის განმასახიერებელია, იმასავეთ ყველასაგან გარიყული. ამ მსგავსების გამო იანკი მას თავის მეორე „მე“-დ აღიქვამს. მისი მკვლევლობის შემდეგ გორილა ახალ მნიშვნელობას იძენს. იგი გამოდის გალიიდან და ქალაქისაკენ გაემართება, როგორც ცხოვრებისაგან დამარცხებული იანკის შურისძიება და მისაგებული ტექნიკის საუკუნის დამახინჯებული ადამიანებისათვის.

ოციან წლებში ზ. ფროიდისა და კ. იუნგის გავლენით ავტორი საკუთარ თვალსაზრისს გამოხატავს ადამიანის ფსიქოლოგიის მამოძრავებელ კანონზე. „სიყვარულში თელეპქვეშ“ ოწილი საკუთარი ინტერპრეტაციით ეხმაურება ფსიქოანალიზის ზოგიერთ დებულებას. ამ ინტერესს შემდეგ „უცნაურ ინტერლუდიაში“ ერთგვარად ჰიპერტროფირებული ფორმაც კი ეძლევა. ეს განსაკუთრებით ეტყობა ნინა ლიდსის ხასიათს, რომელიც მოქმედების მთელ მანძილზე საკუთარი ფსიქოლოგიის ანალიზით არის დაკავებული. ქებოტთა ოჯახთან („სიყვარულთელეპქვეშ“) შედარებისას მკაფიოდ ვლინდება სისხლსავესე პერსონაჟების უპირატესობა — „უცნაური ინტერლუდიის“ კამერული, სქემატური პერსონაჟების წინაშე.

„ინტერლუდიის“ შემდეგ ოწილმა საერთოდ აიღო ხელი მხატვრული ძახის „შექმნაზე ადრინდელი პრინციპით, რადგან „კომპლექსური ფსიქოლოგიის“ პერსონაჟს რჩებოდა მხოლოდ იმპულსური მოქმედების უნარი, იგი გამოთიშული იყო თავისი ნებისა და ინტელექტისაგან და ცოცხლად არ აღიქმებოდა.

უკანასკნელ პიესებში ჩვენ ვხვდებით პერსონაჟთა სამ ჯგუფს. ერთია ტაირონთა გაუბედურებული ოჯახი („გრძელი დღე“ და „მიუსაფართა მთვარე“), მეორე — ჰარფორდებისა და მელიოდის გვარებან დრამა და კომედია („პოეტის სული“, ერთადერთი დასრულებული ნა-

წარმოები ჩაფიქრებელი ისტორიული ციკლიდან), რაც შეეხება „მეყინულესა“ და „პიუგის“, ისინი ახალგაზრდა ტაირონთა დრამის ერთ-ერთ შესაძლებელ ვარიანტად უნდა მივიჩნიოთ, რამეთუ ამ პიესების მიუ-საფართა გმირებში მრავლად არის ო'ნილის საკუთარი ძმის — ჭეიმის ნიშნები და თვისებები.

თემატური ნიშნებით „მეყინულე“ მოგვაგონებს მისივე აღრეული პერიოდის ერთაქტიან პიესებს. გარდა ამისა, იგრანობა „პიუგის“ და „ბანჯგვლიანი მაიმუნის“ განწყობაც, ხოლო „პოეტის სული“ ნაწილობ-რივ არის „იმპერატორ ჯოუნზის“ ერთ-ერთი ძირითადი მოტივის ახლე-ბური ინტერპრეტაცია.

სამივე ტიპის მთავარი პერსონაჟები ფაქტიურად რამდენიმე ტრა-დიციული გმირის სახეხსვაობაა, მაგრამ გვიანდელი ეტაპის ნაწარმო-ებში აღრეულ გმირთა ტიპებს ემატება გარკვეული სოციალური ელე-მენტები. ამ ტიპის პერსონაჟები მაინც აგრძელებენ არსებობას, რომ თავისი არსებობით აჩვენონ არსებული ცხოვრების უსამართლობა, გა-კიცხონ და დაგმონ მტრული გარემო.

ო'ნილის ნაწარმოებთა კომპოზიციის შესწავლისას ვამჩნევთ, რომ მთელ რიგ პიესებში კონფლიქტის კულმინაციური მომენტი ნაწარმოების ფინალშია გადატანილი. ასეთი კონსტრუქციის პიესებში ერთიანი მხა-ტვრული მეთოდი საშუალებას გვაძლევს აზრობრივად დავაჯგუფოდ სხვადასხვა ნაწარმოებში მოცემული სტრუქტურული ელემენტები. „ბა-ნჯგვლიანი მაიმუნს“, „დინამოსა“ და „მიუსაფართა მთავრის“ ფინალთა მსგავსება — ავტორის „belong“-ის იდეას ანუ სამყაროში ადამიანის სა-კუთარი ადგილის პრობლემას ეთმობა. სამივე ნაწარმოების რწმენადაკა-რგული გმირები თავისთვას ახალაღმოჩენილი ძალისა თუ სათაყვანე-ბელი „სალოცავისაკენ“ მიილტვიან და იმ ძალთა „ხელში“ ან ხელით კვდებიან. განსხვავება იმაშია, რომ იანკი სიკვდილის წინ კიდევ ერთხელ ირწმუნებს თავის „უადგილობას და გაუცრუვდება belong-ის იმედი; რაც შეეხება ლაიტს, იგი ისე ილუპება დენის დარტყმისაგან, რომ ბოლო-მდე ბედნიერია თავისი მისტიკური ეკზალტაციით ელექტრობის ძალის მიმართ და მისი შეცდომა მხოლოდ მკითხველს ესმის. ჯოუნზის კა-ლთაში მიძინებული „მიუსაფარი“ ტაირონიც ისეთივე უსიცოცხლოა, როგორც გორილას მარწუხებისაგან გონდაკარგული იანკი, მაგრამ „მთვარეში“ პიეტას პაროდირებული ფინალი ჯოუნზის სიყვარულით არის შერბილებული. ეს სიყვარული ო'ნილის მსოფლმხედველობის გამოხა-ტულებათა, პასუხია ყველა უკანსკნელი დრამების უიმედო პერსონა-ჟებისათვის, ვისაც მაინც უტოვებს მოძმის, ადამიანის სიყვარულის უნარს.

სულიერი განწყობისა და აღორძინების სცენები ოწილის პეისეებში თითქმის მუდამ ღია ცის ქვეშ, ველზე ან ზღვაში ხდება, რადგან ტექნიკური ცივილიზაციისაგან დევნილი პერსონაჟები სულიერ სიშფეიდეს მხოლოდ ბუნებაში პოულობენ.

ბუნების ასეთ კეთილყოფელ გავლენას ოწილი ცხოვრებისა და საზოგადოებრივ ურთიერთობათა შემზღუდველ სტანდარტულ ფორმებს უპირისპირებს. ამისათვის იგი სიმბოლურ მნიშვნელობას ანიჭებს რაიმე ყოფით ელემენტს, რაც კაცის სიცოცხლეს ანსახიერებს და საერთოდ, მთელ მის არსებობას უკავშირდება. ოწილის ნაწარმოებში სახლი იძენს სულიერი თავისუფლების ჩამშობი, შეზღუდული სივრცის სიმბოლურ მნიშვნელობას. ყოველგვარი სახის ნეგატიური კონფლიქტები, ნებისმიერი სახის დანაშაული, შეცოდება თუ მკვლელობა მის ნაწარმოებში ყოველთვის ოთახში თუ შენობაში ხდება: „ინტერლუდიის“ პერსონაჟთა უსიცოცხლო არსებობა, მათი სულიერი კვდომა, წარმოგვიდგება პროფესორ ლიდისის წიგნებით სავსე კაბინეტში. პოუბის დაკეტილი ბარი „მეყინულეში“ ფაქტიურად ცოცხალ ლეშთა აკლამად არის გადაქცეული. მენონთა სახლში („ელექტრა“) მკვლელობა და ორი თვითმკვლელობა ხდება. ადამ ბრანტსაც გემის ჩაკეტილ კაიუტაში კლავენ, კრისტიანი და ორინი საკუთარი სახლის ოთახებში იკლავენ თავს, ამ სახლში სამუდამოდ გამოკეტილი ლავინია კი მას ციხედ, ლამის აკლამად აქცევს. სახლის მსგავსებას ციხესთან თვით ოწილი მიუთითებს თავისი რეჟარკით, როდესაც კედელზე სვეტების ჩრდილებს ციხის გისოსებს მიამგვანებს (თავის მხრივ ციხის გისოსა იანკის სიკვდილის ასოციაციას იწვევს გალიაში). ქებოტის სახლიც („სიყვარული თელებქვეშ“) წარმოადგენს სიძულვილის, მკვლელობისა და ღალატის ადგილს. ტაირონთა სახლიც („გრძელი ღამე“) აგრეთვე ამ ოჯახის დრამისა და უიმედობის სიმბოლოა.

ამგვარი პარალელები საშუალებას გვაძლევს ვიმსჯელოთ შესაბამის მხატვრულ სახეებზე და სიმბოლური მნიშვნელობის მიხედვით დავაჯუფოთ ერთგვაროვანი ელემენტები. ჯოუნზი („იპსერატორ ჯოუნზი“) და კონ მელიდი („პოეტის სული“) ვერ ურიგდებიან რეალურ სინამდვილეს. ძალაუფლებისაკენ სწრაფვა და პატივმოყვარეობა იმდენად თრგუნავს მათ ფსიქიკას, რომ შევლას მხოლოდ პირადი „მე“-ს განდიდებაში ხედავენ. მოგონილი საკუთარი ძალის ილუზია და სიზბოლო ჯოუნზისათვის ვერცხლის ტყვიაა, ხოლო სიღარიბეში ჩავარდნილი კონ მელიდისათვის („პოეტის სული“) ასეთი სიზბოლო მისი ცხენია, რომელიც ოფიცრობის დროინდელ სახელოვან დღეებს აგო-

ნებს; პერსონაჟთა დაღუპვის მიზეზების გახსნა მათი ფსიქოლოგიის მსგავსება — განსხვავებასაც გვიჩვენებს.

ჯოუნზი „კლავს“ თავისი სულის დაჰამძიმებელ მოჩვენებებს, რომლებიც ახსენებენ საბედისწერო წარსულის ძირითად მომენტებს მისი და მის წინაპართა ცხოვრებიდან. უკანასკნელი ტყვიით იგი თავისი „მე“-ს საბოლოო შრესა „კლავს“ (ჯ. იუნგის არქეტიპების თეორიის გავლენით ოწილი ამ „მე“-ს შრეებად გვიხატავს და პირველ ძირითად შრედ, ადამიანის ფსიქიკის საფუძვლად რასის ისტორიას წარმოგვიდგენს). ასეთი „მკვლელობის“ შემდეგ ჯოუნზის პიროვნებისაგან ილარაფერი რჩება. ვერცხლის ტყვიით მკვლელობა მისაგებელია გამოგონილი „მე“-სათვის.

კონ მელოდი განსხვავებული ფსიქოლოგიის პერსონაჟია. პარფორდის მოსამსახურეთაგან შეურაცხყოფილი მელოდი გვიან ხედება თავის დანაშაულს ოჯახისა და საკუთარი თავის წინაშე. როდესაც იგი თავის ცხენს კლავს — ცხენთან ერთად კვდება მისი პატივმოყვარე, გოროზი „მე“ და მელოდი ცოცხალ ლეშად იქცევა. ამ შემთხვევაში მკვლელობა განსაზღვრავს „ვერცხლის ტყვისა“ და „ცხენის“ სახეთა ერთიანობას (ჯოუნზისა და ლაიტისაგან განსხვავებით, მელოდის აქციული შეგნებული თვითმკვლელობა).

ოწილის ნაწარმოებთა უმრავლესობაში გამოყენებული ამგვარი ტიპის მხატვრული სახეები ემსახურება კომპოზიციური წყობის აგებას. ნაწარმოებში განხილული მასალა ცხოვრებისეულ სიტუაციებს რეალისტური, ნატურალისტური სახითაც კი წარმოგვიდგენს. ჯოველი საგნის მოქმედება, რომელსაც ნაწარმოების სტრუქტურაში მხატვრული დანიშნულება გააჩნია, სიმბოლურ იერსახის მნიშვნელობაააც ინარჩუნებს ისე, რომ არ ვკარგავთ გარეგნულ სახეს, რომელიც სიუჟეტის განვითარებასა და მოქმედებაში მონაწილეობს. ამგვარი სქემით არის აგებული მწერლის ნაწარმოებთა უმეტესობა (გამონაკლისია „იმპერატორი ჯოუნზი“ და „მეყინულე“).

„ჯოუნზში“ დრამატული კონფლიქტი მთლიანად პირობითი ფორმითაა გადმოცემული და რეალისტური პლანი — ექსპრესიონისტულ ფორმას ექვემდებარება. ამიტომაც გამოყენებული სტრუქტურული ელემენტები ვერ აღიქმებიან როგორც რეალური სინამდვილის მაჩვენებლები. მეორე გამონაკლისი („მეყინულე“) გამოწვეულია თვით ნაწარმოების სატირული ალეგორიის ჟანრით. ამ პიესაში პაროდირებულია ყველა იდეურ-მხატვრული ელემენტი, რომელთაც ავტორი ხმარობს როგორც პოზიტიურ, ისე ნეგატიურ ასპექტში, რომ დახატოს უნიათო პერსონაჟების დაშლილი ფსიქიკის ტრაგიკომიკური სურათი.

მწერლის შემოქმედების ყოველი მხატვრული კომპონენტი იმდენად ორგანულად არის ჩართული კონკრეტულ სიტყვიერ გარემოში — ენობრივ კონტექსტში, რომ მისი როლი ნაწარმოების დრამატულ ქარგაში, კომპოზიციურ სტრუქტურაში გასაგები ხდება მხოლოდ სიუჟეტური კონფლიქტის გადაწყვეტის შემდეგ.

ჩვენს ამ დასკვნას ეხმარება თვით ონილის სიტყვები, რომ ყოველი მისი პიესა თავისთავად დასრულებულია, მაგრამ ამავე დროს ცალკე რგოლის როლიც აკისრია მთელი შემოქმედების საერთო ჯაჭვში [2, 375].

ონილის დრამატული მოღვაწეობის საერთო სურათი: ფორმალისტურ ექსპერიმენტთა სიმრავლე, ეკლექტიკური მსოფლმხედველობა შემოქმედების ადრეულ სტადიაზე, ავტობიოგრაფიული მოტივების ფროიდისტული ანალიზი — მხატვრული ფორმებისა და მეთოდების სიმრავლის გამო, მნიშვნელოვნად ართულებს მისი შემოქმედების ხასიათში გარკვევას, მაგრამ ამ შემოქმედების სრული იდეურ-თემატურა ანალიზი, მხატვრული მეთოდის ხასიათი, იდეისა და ფორმის ურთიერთკავშირის თავისებურება და განვითარება გვიჩვენებს, რომ გვიანდელი პერიოდის რეალიზმი მისი მხატვრული მოღვაწეობის კანონზომიერი შედეგია. ამ ეტაპისათვის ამერიკა უკვე სავსებით „გაუტოლდა“ ევროპის თანადროულ დრამატურგიას როგორც აქტუალური პრობლემატიკით, ასევე ექსპერიმენტებითა და კლასიკური დრამატული ფორმების აღორძინებით.

ამერიკული დრამა ევროპულს იდეური და მხატვრული მიმართულებითაც ემსგავსება, განსხვავება მხოლოდ ტიპაჟის ფსიქოლოგიურ სახეებში ჩანს. ცხადია ეს იმით არ არის გამოწვეული, რომ ამერიკული დრამის უნარი ფაქტიურად ერთმა პიროვნებამ დაამკვიდრა. ყველა შემთხვევაში საერთო კულტურული საფუძველი ევროპასთან ამ მსგავსებას გამოიწვევდა, ეს ვლინდება კიდევ ჩვენი საუკუნის პირველი ნახევრის სხვა ამერიკელი დრამატურგების მხატვრულ მანერაში.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. Ch. C. Long, The Role of Nemesis in the Structure of Selected Plays by Eugene O'Neill, Moulon, The Hague, Paris, 1968.

2. T. Bogard, Contour in Time, N. Y., 1972.



## წუგარ შავშულიძე

### პიროვნებისა და საზოგადოების ურთიერთობის პრობლემა მ. ჯავახიშვილის „ტყის კაცი“ მიხედვით

მიხეილ ჯავახიშვილს თავის ლიტერატურულ მემკვიდრეობაში სხვა ზოგადსაკაცობრიო პრობლემებთან ერთად თავისებურად აქვს დამუშავებული ადამიანისა და საზოგადოების ურთიერთდამოკიდებულების საკითხიც.

1924 წელს უურნალ „კავკასიონში“ გამოქვეყნებულ მოთხრობაში „ტყის კაცი“ მწერალმა ფსიქოლოგიური ასპექტით განიხილა ადამიანისა და საზოგადოების ურთიერთდამოკიდებულების პრობლემა. მწერლის მიერ საკითხის ამ კუთხით დასმა კიდევ უფრო ზრდის ინტერესს მ. ჯავახიშვილის შემოქმედებისადმი.

მოთხრობის მთავარ გმირს, „ტყის კაცს“, პავლეს, მწერალი განიხილავს როგორც დამოუკიდებელ ინდივიდს, რომლის არსებობა ძირითად ვიტალურ მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილების გარეშე შეუძლებელია და ეს მოთხოვნილებები თავის მხრივ, მკიდროდ უკავშირდებიან ინდივიდის გარემომცველ სოციალურ გარემოს.

მოთხრობის სიუჟეტი ასე ვითარდება: ტყისმცველი პავლე, რომელსაც მეუღლე გარდაეცვალა, სოფელში სახლ-კარს გაჰყიდის და თავის ორ ვაჟიშვილთან, ნიკასთან და გოგიასთან ერთად ტყეში გადასახლდება. იფნიანის ტყეში, ახლადამუშენებულ სახლში, პავლე, რომელსაც თანასოფლელებმა ტყის კაცი შეარქვეს, ახალ ცხოვრებას იწყებს. მეურნეობას მოაწყობს, ნადირობს, მიწას ამუშავებს, უფროს ვაჟიშვილს, თხუთმეტი წლის ნიკას მეურნეობის გაძღოლას აჩვენებს და თან ზამა-შვილი ოჯახში ყველაზე უმცროსს — გოგიას უვლის.

ერთხელ გოგია ავად გახდა. პავლემ ნიკას ავადმყოფი ძმა სოფელში გაატანა. იქ ბიჭის ავადმყოფობას ვერაფერი გაუგეს და ქალაქში გააგზავნეს, სადაც პატარა გოგია მალე განკურნეს. ქალაქიდან სახლში დაბრუნებულ ნიკას და გოგიას გზაში შემოალამდათ და სიბნელე-

ში სოფლის მღვდლის ბუღალ ნიკას გულ-მკერდი შეუღლეწა. შეშინებული პატარა გოგია კი, რომელიც დასამალავად გარბოდა, სიბნელეში, თავლია ქვევარში ჩავარდა და დაიხრჩო.

პავლე, რომელსაც ეს უბედურება შეატყობინეს, იფნიანის ტყიდან სოფელში გაგიჟებული ჩამოვარდა და გოგიას დაკრძალვის დღეს, უილაჯო ბოღმისაგან ქვადქცეულმა, ამ უბედურების მიზეზი, მღვდლის ბუღა, გოგიას საფლავს დააკლა.

პავლე და ჭერ კიდევ ავადმყოფი ნიკა ტყეში დაბრუნდნენ. პავლეს ამ უბედურების შემდეგ უცნაური ზნე დასჩემდა, გარემოს გულისყური დაეკარგა, საკუთარ თავში ჩაღრმავდა, თავის თავს ელაპარაკებოდა, ხოლო იმ დღიდან კი, როცა ნიკაც მოუყვდა, ჭკუიდან შეიშალა და „ბიჭო გოგიასა“ და „ბიჭო ნიკას“ ძახილით დაეხეტებოდა სოფელში.

„ტყის კაცში“ დატრიალებული კოლიზიების მოტივაციისათვის ავტორმა მოთხრობის მთავარი გმირის ქცევების ფსიქოლოგიური ასპექტი აირჩია პერსონაჟის ხასიათის სტრუქტურა, მიუხედავად მოთხრობის სიუჟეტში განფენილი ფატალური გარღვევალობისა, ორი დამოუკიდებელი ხაზით ვითარდება: ა) პავლეს მოთხოვნილებები თვითშენარჩუნების, თვითგადარჩენის ინსტიქტითაა განპირობებული; ბ) პავლეს თვითშენარჩუნებისა და, შესაბამისად, თვითგანახლების (შვილების მეშვეობით) ინსტიქტი ორგანულ კავშირშია საზოგადოებასთან, რომელმაც უნდა უზრუნველყოს მისი ვიტალურ მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილება.

პავლეს ტრაგედიის „მექანიზმი“ ადამიანის თვითშენარჩუნების ინსტიქტით წარმოქმნილი იმპულსებისა და სოციალური გარემოს, საზოგადოების მიერ შექმნილი სოციალურ-მორალური ორიენტაციებისადმი შეუგუებლობისას წარმოქმნილი კონფლიქტური სიტუაციის „ენერჯით“ იკვებება [2, 93].

მიხეილ ჯავახიშვილი მოთხრობის მთავარი გმირის, პავლეს ფსიქიკაში მიმდინარე პროცესების წინა პლანზე წამოწევით ხაზს უსვამს იმას, რომ „ტყის კაცში“ დატრიალებული ტრაგედია უშუალოდ პავლეს ხასიათს უკავშირდება: „პავლეს დაოჯახების შემდეგ თექვსმეტი წელიწადი გავიდა. ცოლ-ქმარს წინანდებურად უყვარდათ ერთმანეთი, უყვარდათ თავისებური, ჩუმი, სოფლური სიყვარულით: უსიტყვოდ, უცეცხლოდ, უცრემლოდ, და უტყვად, მაგრამ მტკიცედ, ღრმად და ერთგულად“ [5, 120]. და ეს უსიტყვოდ, როგორც ავტორი გვიხატავს „ძარღვიანი, ჩაკირული, წელში მოხრილი, დათვივით ღონიერი და მოუხეშავი. სიტყვა-პასუხსა და ურთიერთობაში ჩუმი, გულჩახვეული, პირდაღვრემილი და წარბშეკრული, მაგრამ პირდაპირი, პირიანი და სა-

მართლიანი" [5, 112] კაცი, ცოლის გარდაცვალებამ წელში გატეხა და ამ ერთი შეხედვით გაუტეხელ ვაჟკაცს ერთბაშად ამოუტივტივდა არაცნობიერში ღრმად მიმალული, მარტოდ დარჩენის შიში, რომელიც თავის მხრივ თვითგადარჩენის ინსტიქტით მართულ ქცევაში ტრანსფორმირდა. პავლემ თავის შვილებთან ერთად სოფელი დატოვა და ტყეში გადასახლდა.

როგორც აღვნიშნეთ, მწერალმა პავლეს იძულებით ქცევას, სოფლიდან შვილებთან ერთად გახიზნვას თვითგადარჩენის ინსტიქტი დაუდო საფუძვლად. ამ იმპულსებით მართული ადამიანი გარემოს ზემოქმედებას განიცდის მაშინ, როცა ამ გარემოში განთენილ ემოციურ (შვილების, მეუღლის სიყვარული) თუ ბიოლოგიურ (შვილებში თვითგანახლება) ტენდენციებს, მისთვის ყველაზე ფასეულ მიკროსამყაროს — ოჯახს, ეს გარემო რალაც საშუალებებით ემუქრება: „— ღვთის ნება იყო, ჩემო პავლე, — დაიწყო მღვდელმა, მაგრამ პავლემ აღარ გაათავებინა: წამოვარდა და ხელების ქნევით ალაპარაკდა:

— ღვთის ნება! ღვთის ნება! რად უნდოდა ღმერთს ჩემი დაქვრივება?! რად უნდოდა ამ ბავშვების დაობლება?!... ვის რა დავუშავეთ?! რას ვერჩოლეთ?! რას გვერჩოდა?!...“ [5, 111]. ამ სამყაროს რღვევის პირველი ნიშნის — მეუღლის გარდაცვალებისთანავე პავლე სოფელს განერიდება და ტყეში ცდილობს თავის მიკროსამყაროს შექმნას.

ასეთი იძულებითი აქტივობის პირობებში „უპატრონო ოჯახი დღით-დღე უკან-უკან მიდიოდა და ნიავედებოდა. პავლემ თვალნათლივ ამჩნევდა ოჯახის დაქვეითებას, მაგრამ არ იცოდა რა ექნა. სამსახურს თავს ვერ ანებებდა, რადგან კარგი შემოსავალი ჰქონდა, ხოლო ორივე საქმეს — სამსახურსაც და ოჯახის მოვლასაც მართოხელა ადამიანი ვერ ეროდა ბოლოს, ბევრი ფიქრისა და ტორტმანის შემდეგ, ტყეში გადასახლება გადასწყვიტა“ [5, 114]. ადამიანი არა მხოლოდ ახალი კუთხით აღიქვამს იმ გარემოს, რომელშიც იგი ცხოვრობს და სადაც მისი ფორმირება ხდებოდა, არამედ ამ გაცნობისას დაგროვილი „გამოცდილების“ ფონზე აცნობიერებს თავის არსებობას [4, 291]. აქ იჩენს თავს სწორედ კონფლიქტური სიტუაცია იმ გაცნობიერებულ ყოფასა და საზოგადოების მიერ მტკიცედ ჩამოყალიბებულ სოციალურ-მორალურ სისტემას, ცხოვრების წესს შორის, რომელიც საზოგადოების მიერ თითოეულ ადამიანზე მოვალეობის განაწილების სტრუქტურიდან „ამოვარდნილი“ პავლეს ტრაგედიით მთავრდება. იგი კარგად გრძნობს საზოგადოებიდან მოწყვეტილი ადამიანის მდგომარეობას: „როდემდის

უნდა იცხოვრონ ამ ვერანატყეში გავარდნილი ნადირივით მისმა შვილებმა? რანი გაიზრდებიან უქვეყნოდ და უხალხოდ? ვინ მიიღებს, ვინ დაუმოყვარდება? ქალს ვინ მიათხოვებს ამ უდაბნოში ნიკას? რომელიც ალბათ მალე მოინდომებს დაოჯახებას? ვთქვათ ან პავლე ან ნიკა ავად გახდნენ: ვინ მიჰხედავს საქონელს? ვინ მოუვლის ტყეს? ვინ გააკეთებს ამოდენა საქმეს?" (ხაზი ჩვენია — ნ. შ.) [5, 112]. ეს კითხვები უპასუხოდ რჩება.

მართალია მწერალი პრობლემის ამგვარი ინტერპრეტაციით კლასიკური, რეალისტური მწერლობის ტრადიციებს ეყრდნობა (ლ. ტოლსტოის „მამა სერგი“, ი. ჭავჭავაძის „განდევილი“), მაგრამ მ. ჭავჭავაძის მიხედვით მისი ეპოქის საზოგადოებრივი მოდელის შესაბამისად მეტი ყურადღება ფსიქოლოგიურ მომენტს დაუთმო.

ინტერესს იწვევს ერთი გარემოებაც, მართალია, მოთხრობის მთავარი გმირი საკუთარი ინაციატივით ჰოშორდა საზოგადოებას და ეს განდგომა ეკონომიკური მოსაზრებებითაა მოტივირებული, მაგრამ ამ ტიპის ნაწარმოებების მთავარი გმირებისათვის ტიპური განსჯის დროს, როცა საგულდაგულოდ მოწმდება მათ მიერ გადადგმული ნაბიჯის სისწორე (ი. ჭავჭავაძის პოემის მთავარი გმირის მიერ ჩატარებული თვითნაღობი), მ. ჭავჭავაძის პერსონაჟი ამ განსჯისას ხაზს უსვამს სამყაროში მართლდარჩენის მომენტს, რადგანაც მისთვის საცნაური გახდა ის გარემოება, რომ ადამიანი საზოგადოების გარეშე მართლობისათვის და დაღუპვისათვის არის განწირული. პავლეს ტრავმის ფესვები, როგორც უკვე აღინიშნა, პავლეს ხასიათშია ჩადებული, როცა ეს ძლიერი ვაჟკაცი მეუღლის სიკვდილმა ერთბაშად მოტეხა: „გავათავეთ შვილებო... დავმარხეთ... ოხრად დაგვრჩა ყველაფერი... სახლკარი და გვენგრევა... კერა გაგვიცივდება, მეც დავქვივდი, თქვენც დაობლდით... ვილა მოგივლით, ვილა გვიპატრონებს?.. ვაი, ჩვენს უბედურებას! ვაი დაქცეულ ოჯახს!“ (ხაზი ჩვენია — ნ. შ.) [5, 115].

სამყაროს ცენტრად ქცეული ქალის სიკვდილი, რომლისადმი ერთგულება და მისი იმედი პავლესადმი არაცნობიერიდან მომდინარე ინსტიქტს უფრო ეფუძნება, ვიდრე ინტელექტუალურ განსჯას, მ. ჭავჭავაძის შემოქმედების პირველი პერიოდის ერთ-ერთი მოთხრობის, კერძოდ „ხავერდის კაბის“ საერთო განწყობებს ეხმაურება. ამასთან ხაზგასასმელია ერთი დეტალიც: ორივე მოთხრობის მთავარი გმირი,

საყვარელი ადამიანების, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ლანდების გამოაწვევად და ამ ლანდების „მატერიალიზაციისათვის“ გარდაცვლილთა ტანსაცმელს, როგორც სულიერ არსებებს, ისე ეპყრობა. ეს დეტალი კი ფსიქოლოგიური განწყობის ერთ მოტივს — მოგონებას უღევს საფუძვლად. მოგონება კი განცდის ობიექტივაციას გულისხმობს. წარსულში მომხდარი ობიექტური მოვლენა სუბიექტურ აქტთან ერთად როდი ისპობა. იგი განაგრძობს არსებობას, როგორც უკვე მომხდარი ფაქტი, მაშასადამე იგი, როგორც წარსული აწმყოშიც მოქმედებს. ასე ჩნდება წარსულის განცდაც და მასთან ერთად საკუთარი „მეს“ განცდაც, რომელიც თავის შინაარს წარსულში პოულობს [3, 71].

ქრონოლოგიურად ასე დაშორებულ მოთხრობებში („ხავერდის კაბა“ — 1909 წელს გამოქვეყნდა, ხოლო „ტყის კაცი“ 1924 წელს) ერთი და იგივე განწყობის დამუშავება მწერლის შემოქმედებითი გზის მთლიანობაზე, გარკვეული კონცეფციისა და მხატვრული სტილის ერთ-ვულებაზე მეტყველებს.

შეიძლება ითქვას, რომ მ. ჭავჭავაძის ადამიანური არსებობის განმსაზღვრელი პრობლემის, ადამიანისა და საზოგადოების ურთიერთ-დამოკიდებულების გადაჭრისას, კლასიკური მწერლობის პროგრესულ ტენდენციებზე დაყრდნობითა და ჩვენი ეპოქის ლიტერატურის დამახასიათებელი ელემენტის — გამძაფრებული ფსიქოლოგიზმის გამოყენებით საზოგადოებისაგან განრიდებული ადამიანის დაღუპვის გარდუვალობა გვიჩვენა.

#### ბამოყენებული ლიტერატურა

1. დ. უზნაძე, ქუევის ფორმები, თსუ შრომები, ტ. XVII.
2. დ. უზნაძე, ზოგადი ფსიქოლოგია, თბ., 1941.
3. დ. უზნაძე, განწყობის თეორიის ექსპერიმენტული საფუძვლები, „ფსიქოლოგია“, ტ. VI, თბ., 1949.
4. შ. ნადირაშვილი, პიროვნების სოციალური ფსიქოლოგია, თბ., 1975.
5. მ. ჭავჭავაძის ილი, რჩეული თხზულებები ექვს ტომად, ტ. 1, თბ., 1958.

სახელთა წარმოქმნა და ახალი ლექსიკური ერთეულები  
 ახარაზი მოღვაწე მწერალთა ენაში

ლექსიკის გამდიდრების ძირითად წყაროდ მიჩნეულია სიტყვათა წარმოქმნა, რაც ძირითადად დერეივაციისა და კომპოზიციის გზით ხორციელდება. ამგვარ ენობრივ მოვლენებს ხშირად ვხვდებით აჭარაში მომუშავე მწერლების მხატვრულ თხზულებებშიც. სიტყვაწარმოების ასეთი ლექსიკური ერთეულები ყველა რეგიონის და ყველა დროის მწერალს შეიძლება ჰქონდეს. მათი აღნუსხვა და ანალიზი საერთო ლიტერატურული ენის შედგენილობის შესწავლისათვის აუცილებელია.

წარმოქმნილ სახელთა ჯგუფში, პირველ ყოვლისა, ასახელებენ კნინობით სახელებს. კნინობითობა, ჩვეულებრივ, გულისხმობს სიპატარავეს, დამცირებას, ალერსს და სხვა.

რომ შევედაროთ ერთმანეთს, შაგ., შამა და შამ-იკ-ო, ბიჭი და ბიჭ-იკ-ო, ან ბიჭ-უნ-ა, ყარამან-ი — ყარამან-ა, ენახავთ, რომ ბიჭუნა, ყარამანა იგივე ბიჭი და ყარამანია. ხოლო თუ შევუდარებთ ერთმანეთს ჩადრსა და ჩადრ-ოსან-ს, ხვალსა და ხმლ-იან-ს, სრულიად სხვა ვითარებასთან გვექნება საქმე. ამიტომ შეიძლება ვიფიქროთ, რომ კნინობითის მაწარმოებლები სიტყვას მნიშვნელობას კი არ უცვლიან, არამედ სხვა ელფერს აძლევენ მას. ასეთი სახელები უნდა განიხილებოდეს სიტყვაწარმოებაში საერთოდ და არა წარმოქმნაში.

ჩვენც, რასაკვირველია, კნინობითებს წარმოქმნაში განვიხილავთ. კნინობით-საალერსო და დამცირების საწარმოებლად საანალიზო თხზულებებში გამოყენებულია სუფიქსები: უნ-ა//უნ-ია, -იკ-ელ-ა//უკ-ელ-ა, -იკ-ო//უკ-ა//უკ-ია, -ა//-ია, -უჭ-ა, უტ-ა.

აღნიშნული სუფიქსები წარმოდგენილია როგორც საკუთარ, ისე ლაზოგადო სახელებთან:

-უნ-ა//უნ-ია, ასიმილაციით -უნ-იე: თქვენ, ყაჩაღ-უნ-ებო, მად-

ლობა გადამიხადეთ (პ. ლორია); ქალ-უნ-ია, კკუას მოუხმე, შენ გადა-  
მირჩინე ჩემი ქეაუნ-იე (ნ. ჩხაიძე)...

ოკ-ელ-ა//უკ-ელ-ა: ერთი შენი ხმა გამაგონე ბიძ-იკ-ელ-ა, კაჟ-  
იკ-ელ-ა-ს ჩამოსვლამდე მშენებლობა დამიშთაერე, ზურ-იკ-ელ-ა (გ.  
ჩხაიძე), ლობესთან ბიჭ-უკ-ელ-ები გამონჩნდნენ (მ. გორგილაძე).

-ოკ-ო: პაწ-იკ-ო შევარქვით (ნ. ჩხაიძე) ნუც-იკ-ო? (გ. ლორთქიფა-  
ნიძე), ოთარ-იკ-ო? (ნ. ჩხაიძე).

-უკ-ა//უკ-ია: ლიკლიკით მოედინებოდა პატარა ღელ-უკ-ა (ს.  
ელენტი), ვას-უკ-ა-ზე შენც გაიგონებდი, მამ-უკ-ია, კალმანხა არ გა-  
დაგყლაპოს (ნ. ჩხაიძე).

-უკ-ა კინობითის ფუნქციით რაჭულშიცაა დაცული, საკუთარ  
სახელებთან იგი ალერსს გამოხატავს, საზოგადოსთან კი — კინობი-  
თობს. საერთოდ კინობითობის წარმოების თვალსაზრისით ქართულ  
ლიაქტთაგან რაჭული გვიჩვენებს ყველაზე მრავალფეროვან სურათს  
[1, 157].

-ა//-ია:

ამ სუფიქსებით ნაწარმოები საკუთარი სახელების კინობითები  
გამოხატავს მოუბარი პირისადმი ახლო დამოკიდებულებას, უმრავლეს  
შემთხვევაში ჩვენს მაგალითებში ალერსობითის ფუნქციით იხმარება,  
მაგ: ყანწი ჯობია, ყარამან-ა-ვ (ნ. მალაზონია), ვიცი, რა კაციცა ხარ;  
სპირიდონ-ა, მარიამ-ა-ს არ დაუჭეროთ, გარსევან-ა?, ბიჭო, გოდერ-  
ძი-ა, გერონ-ტი-ა ძლივს მიმბარბაცებდა (ნ. ჩხაიძე), ამბერკი-ა. სი-  
მონ-ია (გ. ლორთქიფანიძე), შოთა-ია (ნ. ჩხაიძე), მაკარ-ია (შ. როყვა)  
და მისთ.

მაგრამ ზოგჯერ ასეთი წარმოების საკუთარი სახელი უპატრეცეშ-  
ლობის ან დამცირების დანიშნულებით არის ნახმარი. მაგ.: გაადელა  
მურად-ა-ი ალაზმა, ახმედ-ა-ვ, ცოტა ენას მოუკელი (პ. ლორია).

როგორც ვიცით, აფიქსსაც შეუძლია გარკვეული ემოციური და-  
მოკიდებულება გამოამჟღავნოს ამა თუ იმ მოვლენისა თუ პირისადმი.  
ამ შემთხვევაში სწორედ კინობითების საწარმოებელი სუფიქსებია  
მხედველობაში მიღებული. ნათელია, რომ აქ პიროვნების გარკვეული  
მდგომარეობა არის მინიშნებული [2, 185—186].

ზემოთ აღნიშნულ მაგალითებში სწორედ ამ მნიშვნელობით არის  
გამოყენებული კინობითი სახელები, აქ კინობითის -ა თანხმოვან-  
ფუძიან სახელებთანაა წარმოდგენილი გაბატონებული აღა-ბეგებისა  
და სოფლის ბობოლები მეტყველებაში. მაშინ, როდესაც ავტორის  
ენაში და აგრეთვე დადებით პერსონაჟთა მეტყველებაში აღნიშნული  
საკუთარი სახელები ნეიტრალური შეფერილობით არის ნახმარი (ან-  
მად-ი, მურად-ი).

-უკ-ა:

ორიოდ შემთხვევაში დამცირება-დაცინვას გამოხატავს უკ-ა სუფიქსი საზოგადო სახელთან გლუხი, მაგ.: გლუხ-უკ-ას თავი გაუფუადრო? (გრ. ჩხაიძე), იმისათვის ვზარდე, რომ გლუხ-უკ-ა გახდეს? (ნ. მალაზონია).

საკუთარი სახელი ლექსიკოლოგიის ნაწილია და მის სიმდიდრეს გვიჩვენებს. გრამატიკულად, სტრუქტურითა და წინადადებაში მოხმარების მიხედვით იგი არსებითი სახელია. საზოგადო და საკუთარ სახელებს ბევრი რამ აქვთ საერთო, მაგრამ მოეპოვებათ განსხვავებულიც. ამიტომ მათი მთლიანად გათიშვა და სულ სხვადასხვა პოლუსზე დაყენება მართებული არ იქნება [3, 6].

საანალიზო მწერლებთან უმთავრესად აღმოსავლური ენებიდან შემოსული სახელები გვხვდება მამაკაცისა: მურადი, ენვერი, მეველუდი, ნური, თევრადი, ბექირი, მუსტაფა, თოფანი, თოფუზი, იბრაჰიმი, ყედირი, დაუთი, ზაბირი, რეჰები და ბევრი სხვა თურქულ-არაბული წარმოშობის სახელებია, რომლებიც აჭარაში უმეტესად ძველი თაობისთვის იყო დამახასიათებელი. ასევე დედაკაცის სახელები: ქეესეთი, ხოშნეთი, შორეთი, იზმიანი, ფერიდე, ესმე, ლუთბიე, ნაილე, ნაზიმი, ფერუზე, ზეჟიე, ზულფიე, ნურიფე, ემინე, ბესირე, ბედრიე და მისთ. არას თხზული სახელებიც, რომლებიც ქრონოლოგიურად ნაგვიანევი წარმოქმნადაა მიჩნეული [3, 17]. ასეთებია: გულვარდი, გულნაზი, გულიზარი, ალიოსმანი და სხვა.

ქართველ ტომებში ძველთაგანვე გავრცელებული ყოფილა ადამიანისათვის მეტსახელის შერქმევა, რაც დღესაც ხდება. მეტსახელის შერქმევისას ითვისისწინებენ ადამიანის პირად თვისებებს, გარეგნობას. მეტსახელს მთას კილოებში თიკუნს [3, 24] უწოდებენ. თიკუნი საქართველოს ყველა კუთხეშია ცნობილი. მეტსახელების ანუ თიკუნის მაგალითები ჩვენს მასალაშიაც გვაქვს: ამას ხედავ? — ჯმუხზე მიუთითა, — მეტსახელად „ყ ო ჩ ი“ ჰქვია... განა ღვინის დასალევად მოვედით, ლოქოვ (ი. ფაღავა), მაღალი, აწოწილი მიხო; ზედმეტსახელად „ყ ლ ი ნ ჩ ო“, დაბალი ჩამრგვალებლი ნიკა „გ ა ბ ე ყ ი ლ ს“ რომ ვეძახით, თავდიდა გიგლა — „ბ უ“, გამხდარი დათო — „ჩ ხ ი ნ კ ო რ ა“ (ი. რურუა).

ზოგი თიკუნი -ა სუფიქსით არის ნაწარმოები: კ ა რ ხ ა ლ ა ს ი ც ი ლ ი თ ი ფ ხ რ ი წ ე ბ ო ლ ა... ხ ო კ ე რ - ა ვ ა შ ა ძ ე ს კ გ ო ნ ი ა ხ რ ა კ - ა და კ ი რ კ ი ტ - ა ა ლ უ შ ე ნ ე ბ ე ნ კ ო მ უ ნ ი ზ მ ს (ლ. გელაძე), მ ა ხ ი ნ ჯ - ა! — ა მ ო თ ქ ვ ა მ ა ხ ი ნ ჯ ა მ (ს. ელენტი), ფ ო თ ო ლ - ა - ც არ თ მ ო ბ ს პ ი რ ვ ე ლ ო ბ ა ს... დ ა ნ ა რ ჩ ე ნ ე ბ ს ხ ა ნ ხ ა ტ უ ლ - ა კ ი თ ხ ე ლ ო ბ დ ა, ხ ა ნ — ნ ა ბ ო ლ ა რ - ა (პ. ლორია).



ამათგან ფოთოლა, ხატულა და ნაბოლარა, მართალია, შერქმეული სახელების მსგავსად არის ნაწარმოები, მაგრამ ტექსტის მიხედვით ისინი მეტსახელებს არ წარმოადგენენ.

როგორც ვხედავთ, აქ ზოგიერთი თიკუნი შენიღბვის მიზნით არის შერქმეული, ამ შემთხვევაში ასეთ სახელს ეარგონული ხასიათი აქვს. ეს უმთავრესად მაშინ ხდება, როცა პიროვნება რაიმე საზოგადოებრივ დანაშაულს ან უწყესრიგობას ჩადის. ამგვარი პერსონაჟები უმთავრესად ი. ფალავას ნაწარმოებებში გვხვდება.

სიტყვა ძმა კინობითის (სალერსო) მნიშვნელობით „ძამიას“ [4, 107] სახით, ხოლო „და“ „დაიას“ ფორმით დასტურდება: მოგვალეთ ამდენი ლაპარაკით, ძამია... ჩემი ძამია ავად არის (პ. ლორია), თავი რად უნდა მოიკლა, ჩემო დაია (გ. ლორთქ.), ასეთია, ჩემო დაია, ქალის ხვედრი (პ. ლორია). ამ შემთხვევაში „კინობითის -ა ერთვის ფუძეს, თუ ის თავდება თანხმონით ან ოდა უხმონებით, მაგრამ თუ ფუძე თავდება -ა-თი, მაშინ მაწარმოებელია -ა: და—ია, აქ ფუძისეული -ა შენახულია (ფუძის სიმოკლის გამო), მაგრამ, ჩვეულებრივ, დაკარგულია: ძამ-ია.

ჩვენს მასალაში შეგვხვდა ისეთი შემთხვევა, როცა სიტყვაში „დაია“ დაკარგულია ფუძისეული ა, მიუხედავად ფუძის სიმოკლისა, და გვაქვს — „დაია“ ფორმა, მაგალითები: რაჟა შერჩი, დია... აბა, რა მოხელე ხარ; დია (პ. ლორია).

ასეთი ფორმები ცოცხალია ქვემოთმერულსა და გურულის სასაუბრო მეტყველებაში.

ქონების სახელები. ზოგ შემთხვევაში -ა// -ა სუფიქსი აწარმოებს რისამე ქონებას, ზოგჯერ კი აღნიშნავს მსგავსებას. მაგ.: -ა სუფიქსი გამოხატავს ქონებას [5, 125-126]: რა ენაკვინწარა ყოფილხარ, ქალო (პ. ლორია), ჩხუბისთავა ახალგაზრდა (ნ. ძირკვაძე), რას იღრინება ეს თავჯირკა (კ. რუსიძე), ოლგა ანდრეევნა ცისფერთვალება ქალი იყო (პ. ლორია), გვილიმიან წითელტუჩება შინდები (ნ. გვარიშვილი).

-ა სუფიქსი გამოხატავს ფერის, გარეგნობის ან თვისებების მიხედვით მსგავსებას, გამოყენებულია, ჩვეულებრივ, მცენარეთა, ცხოველთა და ფრინველთა საკუთარ სახელად: იისთვალას ვეტრფოდი (ნ. გვარიშვილი), წეროსწვივება სოკო (გ. ჭაყელი), ვეფხია არ მინახავს (მ. გორგილაძე), ასე არაა, ლომია, შანგულა? (შ. როყვა), გასწი, ირე-მ-ავ! — შემოუძახა ხარს (მ. გორგილაძე). აბა, ჰო, ალმასა — წინ მიდი! (ნ. ჩხაიძე), ნაცარამ კერცხის დება დაიწყო (პ. ლორია)...

დაცინვის, დამცირების მნიშვნელობას გადმოგვცემს -ია სუფიქსი შემდეგ სიტყვებში: შ ა რ ა ხ ვ ე ტ ი ე ბ ს ა ე ვ ე ე ი ... ჩ ი ტ ი რ ე კ ი ე ბ მ ა არ ჩავითრიონ (გ. ლორთქიფანიძე).

საანალიზო ტექსტებში, როგორც მიუთითებთ, გამოიყო ა სუფიქსის ოთხი მნიშვნელობა: კნინობით-ალერსობითი, დამცირების, ქონებისა და მსგავსების.

მქონეობის ფუნქციით გვაქვს -იერ სუფიქსის გამოყენების იშვიათი, მაგრამ საინტერესო შემთხვევებიც: ოდესღაც ქონებერი სახელოვანი გვარის შთამომავალს შესაფერისი ცხოვრება ჰქონდა გამოვლილი (ი. რურუა), ტაისას სწყუროდა დიდი, და ულიერი, უსაზღვრო ბედნიერება (კ. რუსიძე).

იგივე ითქმის -ოსან სუფიქსზე, რომელიც ზოგჯერ -იან-ს ენაცვლება: ჩვენს სოფელში ჩადროს ანს კიდევ შეხვდები (ფ. ხალვაში), შაოსანი დედაბერი (შ. როყვა), პორთფელოსანი შლიაპიან ქალს მიუახლოვდა (კ. რუსიძე).

ორიოდე მაგალითში გამოიყოფა უძველესი სუფიქსი -ედ [ნ, 245], რომელიც აგრეთვე ქონებას გამოხატავს: ნისლ ე და ბულა იყიდა (ნ. ჩხაიძე), აკრიახებულ ჯაჭვედა დედლებს თითებს უფათურებდნენ (ს. ჟღენტი), ჯაჭვედამ და ნაცარამ კვერცხის დება დაიწყეს (პ. ლორია).

ეს სუფიქსი ახალ ქართულში საზოგადოდ მკვდარია, მაგრამ მაინც არის ცდა მისი გამოცოცხლებისა: უჯრ-ედ-ი [5, 125].

უარყოფით სახელთა საწარმოებლად გამოყენებული უ—ო და უ—ურ ზოგჯერ ზმნისწინს წინ უძღვის, ან ერთმანეთს ენაცვლება: ჩამოწვა თეთრი უდასასრულო ღამე... ჩვენი უდასასრულო მეგობრობისა იყოს (კ. რუსიძე), მძულს უსწორესი გზა, უწარსულო... გარეთ ზეცა უბინდური და მთა მასზე ზურგმიდგმული (ფ. ხალვაში).

ხელობის სახელებს აწარმოებს მე—ე//მო—ე ისეთ ფუძეებში, როგორიცაა: ჯებირზე მსნდომნი მეანკესენი იშმუშნებიან (ლ. სეიდიშვილი), ტრიალს როცა გააკეთებდა, მეწყვილესათვის უნდა შეეხედა (ნ. მალაზონია), როგორც ძველი მოსიმღერე არცერთ კონცერტს არ დააკლდებოდა (ი. რურუა), მოქვითინე გონა მეურვესავით დააიმედა (კ. რუსიძე).

როგორც ბ. ფოჩხუა შენიშნავს, ამ წარმოების სიტყვათა მნიშვნელობა „ხელობაზე“ მითითებით არ ამოიწურება: „ხელობის“ გამოხატვა სრულებით არაა ერთადერთი მნიშვნელობა ასეთი სიტყვებისა... იგი არა მარტო ხელობის აღმნიშვნელი სიტყვებით შემოიფარგლება, არა...

მედ უქმარისია მისი უფრო ზოგადი დახასიათება როგორც საერთოდ საქმიანობის, მოსაქმეობის აღმნიშვნელისა [7,109]. ეს დებულება ჩვენი მაგალითებიდანაც ნათლად ჩანს. მართლაც, მე—ე-თი (ან მო—ე-თი) წარმოქმნილი სახელები მარტო ხელობას არ გამოხატავენ. „მეანკესე“ სხვას აღნიშნავს და „მოქვითინე“ ან „მეწყვილე“ კიდევ — სხვას.

ნიშანვითარების სახელები. წარსულ ვითარებას გამოხატავენ აფიქსები ნა—ევ, ნა—არ/ალ/. ჩვენს მაგალითებში ზოგჯერ ეს აფიქსები, ფუნქციის თვალსაზრისით, ენაცვლებიან ერთმანეთს, მაგ.: ნა—ევ: ნა—ტაძრევის კედელს ვეყრდნობით (ლ. სეიდიშვილი), მეც დიდხანს მჭირდა ნახმალევი მკერდზე (ლ. გელაძე), ნაყანეეს მხიარული ყიყინით შეესივნენ (ყ. რუსიძე), მეცნიერებს ნაკალაპოტარი აღმოუჩენიათ... მაშუთით გაზინთული ქურთუკი ნახხვისასარს ჰგავდა (ა. ჩხაიძე), ვით დედუღეთის ნაკადულები, ნაგზაურა და ნაბილიკარი (ლ. სეიდიშვილი), ახლაც მეწყვის ნამეხარი შუბლი... ძარღვებში მიჩქეფს თერგი, რიონი ნაამბოროალი (ლ. გელაძე), ნაქუხილარზე პირმოწმენდილ ბუნებასავით დამშვიდებულებიყო... ნაკარტოფილარსა და ნათამბაქოვარ ტრანშეებს კოლმეურნეები შეესივნენ (ყ. რუსიძე) და სხვა.

ამ უქანასკნელ მაგალითში ნა- პრეფიქსს მოსდევს -ოვარ სუფიქსი და ორივე ერთად იმასვე აღნიშნავს, რასაც ნა—ევ ან ნა—არ, სახელდობრ, ადგილს, სადაც აღრე თამბაქო იყო გაშენებული. უნდა გვეკონდა ნა-თამბაქო-არ-ი, მაგრამ ხმოვნებს შორის განვითარებულა ვ.

ვითარების სახელები. ქართულში სადაურობას ელ//ურ სუფიქსები აწარმოებენ. -ელ ადამიანის, ხოლო ურ//ულ ნივთისთვისაა გამოყენებული, მაგრამ იგივე სუფიქსი იხმარება ზედსართავისაგან ნაწარმოებ ვითარების, ანუ როგორობის აღმნიშვნელ სახელში „მწითური“, რომელიც „წითელი“-საგანაა წარმოქმნილი და სანახევროდ გაარსებითებულია. აქ მ- პრეფიქსი ადამიანის კატეგორიაზე მიუთითებს [4, 147]. მაგალითები: კაცი კინლამ მოკალით. — თქვა მწითურმა (ნ. მოდებაძე), ახლა მწითურს მიუბრუნდა ჯაფარიძე (ი. ფალავა).

ამავე რიგის სხვა მაგალითები მ-ანის გარეშეა წარმოდგენილი: ჯერ ღირექტორმა ილაპარაკა, შემდეგ წითურმა (ი. ფალავა), თქვენი მადლობელი ვარ. — უთხრა წითურმა კაცმა (ლ. გელაძე).

გეოგრაფიული სახელები. გეოგრაფიულ სახელთა ძირითად მაწარმოებლად მიჩნეულია ეთ//ით სუფიქსები. ჩვენს მასალაში -ეთ სუფიქსით ნაწარმოებია შემდეგი ახალი სიტყვები: მამამ შორიდან დამანახვა მხიანეთო (ა. ჯამსონია), სადმე ზღვისპირეთში უნდა და-

გასვენო (მ. გორგილაძე), ო, უშენოდ არა მწამს ვარსკვლავების სიმაღლე (ი. მელია), სად საფლავები დარჩენიან შორეთს წარსულებს (ნ. გვარამია), ახსოვს სხვა მზე და სხვა უკუნეთი (ჯ. ჭაყელი), იქით, გადამეთ ში წავალ (ფ. ხალვაში). ბატონები დიდხანია შივბრძანეთ მოუსავლეთ ში (პ. ლორია).

როგორც ვხედავთ, -ეთ სუფიქსი გეოგრაფიული სახელების ან-ლოგიურად ქმნის ახალ ლექსიკურ ერთეულებს.

აბსტრაქტული სახელები. ორიოდ შემთხვევაში დასტურდება სი--ეთი ნაწარმოები სახელები, რომლებსაც თავისებური სტილური ნიუანსი აქვთ: რა ნაცნობი სითეთრეა, რა სინორჩე, რა სიტკბილე (ფ. ხალვაში), არც გასაჰირი ადგათ და არც სინაკლებე აწუხებდათ (კ. რუსიძე).

დანიშნულების აფიქსთა გამოყენება. დანიშნულების, განკუთვნიების აფიქსით ნაწარმოები სიტყვები საკმაოდ ბევრია ქართულში. როგორც ვიცით, მისი მწარმოებელია თავსართი ხა- და ბოლოსართები -კ, -ო, -ურ. ჩვენს მაგალითებში ყურადღება მიიპყრო ერთმა სიტყვამ, რომელიც ხა—ო აფიქსებით იწარმოება. ესაა „საპირველრიგო“, რომელიც ცვლია შესიტყვების „პირველი რიგის“, „აუცილებელი საჭიროების“ მნიშვნელობას და კარგი იქნება, თუ საერთო ეროვნულ ენაში დამკვიდრდება. მაგ.: „შეუღლებულნი კაპიკს კაპიჯზე აწებებდნენ და მცირე დანაზოგით იძენდნენ საპირველრიგო საგნებს (კ. რუსიძე).

აფიქსთა და ფუძეთა სესხება. ჰაანალიზო თხზულებებში შეინაშნება უცხო აფიქსთა სესხებისა და კალკის ნიმუშებიც. კერძოდ, პროფესიის, ხელობის ნაწარმოებელი ჩანს თურქულდან შემოსული სუფიქსი -ჯი. ამ შემთხვევაში ერთი ენის სიტყვა მეორე ენის აფიქსით არის ნაწარმოები, რაც სალიტერატურო ქართულში ნაკლებადაა ცნობილი, მაგალითები: თავზე წამოძღვარ ჩაიჯის გაუბედავად შეუკვეთა—ბირ შირინ ჩაი!“... სულთანური, თუ? .. — გაუბედავად შეეკითხა კათეჯი... ოსმან-ალამ ცალი თვალით ახედა ყაჰკეჯის (ა. შერვაშიძე).

შეგვხვდება აგრეთვე რუსული ენიდან შემოსული სუფიქსები თავისებური სტილისტური შეფერილობით, როგორცაა: -უშკა//შკა: სოფლუშკა ცოლი ჰყოლია (ლ. გელაძე), თავიდანვე სოფლუშკა იყავი (ა. შერვაშიძე), ახლანდელ გოგოშკებს ავით ქარაფშუტა არ გეგონო (კ. რუსიძე).

დასტურდება ერთადერთი მაგალითი, როცა ქართული ფუძის სა-

წარმოებლად გამოყენებულია უცხოური აფიქსი — ისტ: ხმა?—დასკე-  
ქა. — თქვენ ხართ ღვინის ტები (ს. ელენტი).

როგორც ცნობილია, „აფიქსების სესხება ხდება, მაგრამ იშვია-  
თად. ერთი ენა მეორისაგან მასალას სესხულობს, ფორმა, ყალიბი მი-  
სია, მსესხებლისა... თუ ენაში ნაქსნები აფიქსები მომრავლდა, ეს იმას  
ნიშნავს, რომ სათანადო ენის გრამატიკული წყობა შეირყა, ეს კი ენის  
არსებობას საფრთხეს უქმნის“ [6, 247].

შესწავლილ მწერლებთან უცხოური აფიქსის სესხების სხვა შემთხ-  
ვეები არ შეგვხვედრია. სამაგიეროდ, ჯერ კიდევ მრავლად მოგვეპოვე-  
ბა ისეთი ნიმუშები, როცა უცხოური წარმოშობის, ნასესხები სიტყვები  
გაფორმებულია ქართული ენის ნორმათა შესაბამისად, ე. ი. მოქცეუ-  
ლია ქართულ ყალიბში, მაგ.: თურქული წარმოშობის ზედსართავი სა-  
ხელისაგან „დელი“ (გიეი) [8, 95] ნაწარმოებია ზმნები: დელდებოდა,  
გავდელდებოდი, ადელდენენ, ადელდი, გაადელა და მისთ. მაგალითე-  
ბი: ის რომ არ მყავდეს, გავდელდებოდი... თურმე არ იყო და-  
საგლახებელი მაგი ბიჭი, ძალად ადელდენენ... რას ამბობ, ქოე.  
— შეუწყრა რამინს — გადელდი... ხომ ნახე, როგორ გაადე-  
ლა ალახმა მურადი... ჩემო ძმაო, ხოჯას არც გადელდება შე-  
უძლია და არც მორჩენა (პ. ლორია).

ასევე, აღმოსავლური წარმოშობის სიტყვებისაგან „ყურბანი“ (შე-  
საწირავი) გვაქვს წარმოებული ზმნა „გეყურბანი“, რაც იმასვე აღნიშ-  
ნავს, რასაც ქართული „გენაცვალე“, შემოგვევლე“. მაგ.: „ღურსუნ-  
ფუნდი, ნუ დაგვამადლი მაგის თქმას, შენ გეყურბანე... ნაილე,  
შენ გეყურბანე, მომიხერხე რამე... ვეყურბანე, კაცი ის  
ყოფილა!“ (პ. ლორია).

ამგვარადვეა მიღებული აღმოსავლური წარმოების კალკები:  
„რედხ გაუკეთებენ“ (დასწყველიან, დაგმობენ), მაგ.: რედხ გაუ-  
კეთებენ, დასწყველიან და მოიშორებენ თავიდან (პ. ლორია),  
„ვახშამი“, „ბრძანეთ“ (ვახშამი მიირთვიო, შდრ. „ბრძანე ბატონო“) [8, 81]: თქვენ ახლა ვახშამი ბრძანეთ და შერე ყველაფერს  
გაგაცნობთ (პ. ლორია).

აჭარულში ეს გამოთქმა, რაც თურქულ კალკს წარმოადგენს, პირ-  
ველად შენიშნა თედო სახოკიამ [8, 81].

როგორც მაგალითები გვიჩვენებს, უცხოური ლექსიკური ერთე-  
ულები უმთავრესად პერსონაჟთა მეტყველებასა და მოწმობულს.

ჩვენ მიერ შესწავლილი მწერლების თხზულებებში გვხვდება სხვა  
აღმოსავლური წარმოშობის ლექსიკური ერთეულებიც, რომლებიც  
საერთოდ ფიქსირებულია ლიტერატურაში და მის ჩამოთვლას აქ არ

შევეუდგებით. დავძენთ, რომ ბოლო დროს საგრძნობია ტენდენცია ანგარიში გაეწიოს მდიდარი ქართული ენის ეროვნულ ტრადიციებს და არასაკუთრებისამებრ არ გამოიყენონ უცხოური ენობრივი მასალა. ეს ასეც უნდა მომხდარიყო, რადგანაც „მწერალმა განსაკუთრებული ანგარიში უნდა გაუწიოს ენის საზოგადოებრივ ფუნქციას. იგი უნდა ხმარობდეს საზოგადოებრივი თვალსაზრისით მისაღებ ფორმებს, აბსოლუტურად იცავდეს იმ ენის გრამატიკულ წესებს, რომლითაც სარგებლობს. წინააღმდეგ შემთხვევაში თხზულება ფართო საზოგადოებრივ დანიშნულებას ვერ შეასრულებს“ [9, 311].

**თხზვა.** თხზვა, როგორც სიტყვის შექმნის ერთ-ერთი საშუალება. გულისხმობს ახალი სიტყვის მიღებას ფუძის გაორკეცებით, ან ორი და მეტი ფუძის შეერთებით. „კომპოზიცია (თხზვა) მეტ-ნაკლებად გამოყენებულია თითქმის ყველა ჰისტემის ენაში ახალ ლექსიკურ ერთეულთა წარმოსაქმნელად“ [10, 281]. თხზული სახელი, ანუ კომპოზიტი, წარმოქმნის თვალსაზრისით, საანალიზო მასალებში უჩვეულოს არაფერს გვაძლევს. ოღონდ აღვნიშნავთ კომპოზიტის ზოგიერთ სახეობას, რომელიც შედარებით იშვიათად შეინიშნება.

მარტივი ფუძის გაორკეცებით მიღებული კომპოზიტები: შავ-შავის ანალოგიით თეთრ-თეთრია გაკეთებული: ზვირთებმა თავზე თეთრ-თეთრი ქოჩრები დაიყარეს (ფ. ხალვაში), ღრუბელ-ღრუბელ მონადენი ლერწმის ფშვენა.. (ნ. გვარიშვილი).

„მარტივი ფუძის გამეორება, ერთი მხრივ, განოხატავს მრავლობითობას, ინტენსივობა-მრავალგზისობას, მეორე მხრივ, განმეორების შედეგად ვიღებთ ახალ სიტყვას, იგი გვევლინება წარმოქმნის ფუნქციით“ [11, 39].

**ხმოვნის შენაცვლებით:** მოდით, ყაპ-კუპით აავსეთ, ფოთოლს გიშვერენ ხენი (ნ. გვარიშვილი), წყაპ-წყუპი გააქვთ ლერწმებს, ჰადრის ფოთლებს კაპ-აკუპი. (ნ. გვარიშვილი), ჰრელა-სიყვარულის ქარო (ნ. გვარიშვილი).

**ხმისწინის შენაცვლებათა და თანხმოვანის დართვით:** შამულს არა სურს მარტო სიტყვა, მიეთ-მოეთი (ი. მელია), ეშხ-იმეშხი, ბიჭო, ტაში!“ (ნ. გვარიშვილი).

**შემოკლებით წარმოქმნილი სიტყვები.** უკანასკნელ წლებში არის ცდა, ქართულში ორი ან მეტი სიტყვის შემოკლებით შეერთებისა. ასეთნაირად მიღებული სიტყვები ხელოვნური შემოკლებებია და ეკონომიას იძლევა. საანალიზო თხზულებებს შორის მრავლად მოიპოვება იგი პ. ლორიას ნაწარმოებებში. შეერთება სხვადასხვაგვარია, მაგალითად:

შემოკლებულია პირველი სიტყვა, მეორე სრულადაა წარმოდგენილი: საჭიროა—სხვას ჰკითხოს, თუნდაც პოლიტწრის ხელმძღვანელს... პროფსაბჭოში ვარ წასასვლელი... გაზეთს თავისი რედკოლეგია ჰყავს... პოლიტბიუროში გასაჩივრეთ... სოცმეჯიბრებაში ხომ არ ჩაება?... საყვედური უთბრა კომუჩრედის მდივანმა... ბევრი პროფმუშაკი იქნა შეცვლილი... კულტმომსახურეობა დაბალდონეზე დგას (პ. ლორია).

შემოკლებულია ყველა სიტყვა: ქარხკომიდან მოხსნეს... პარტკომის მდივანი მარტო იჯდა... რამინი მუშკომში მივიდა... ყველგან ერთნაირი ხელმძღვანელობა დაინახა: მუშკომი, ქარხკომი, პარტკომი, პროფკომი... შინსახკომმა დაათვალიერა ყველაფერი... სახკომატის მუშაკსა აქვს ტელეფონი... კანონი რეეკომმა გამოაქვეყნა და მისთ. (პ. ლორია).

ძაგრამ საერთოდ ასეთი შემოკლებები ქართულში უჩვეულოა და ფეხს ვერ მოიკიდებს. მხატვრულ თხზულებებში კი ძალიან იშვიათად გვხვდება. ზემოაღნიშნული ნიმუშები, როგორც მიეუთითეთ, მხოლოდ მწერალ პ. ლორიასთან შეინიშნება.

ფუძეთა შეერთებით მიღებული კომპოზიტები. საყოველთაოდ ცნობილია, რომ მწერალი უმნიშვნელოვანეს როლს ასრულებს ლიტერატურული ენის ნორმალიზაციის საქმეში, ზოგჯერ ქმნის კიდევ ენის ბუნების შესაფერის ახალ სიტყვა-გამოთქმებს, ნეოლოგიზმებს. ამ მიმართებით მწერალს განუსაზღვრელი შესაძლებლობები მოეპოვება. რაგინდ პატარა მწერალიც უნდა იყოს, თავისი შემოქმედებით გარკვეული წვლილი შეაქვს მხატვრული სიტყვის საგანბურში.

„როდესაც ვლაპარაკობთ ახალი სიტყვის (ნეოლოგიზმის) შექმნაზე, იგულისხმება ისეთი ლექსიკური ერთეული, რომელიც გამომუშავებულია ენაში არსებული მასალის საფუძველზე ახალი კომბინაციის შექმნის გზით“ [12, 19]. ჩვენც სიტყვაშემოქმედების ასეთი ერთეულები გვაქვს მხედველობაში. ამ მხრივ ყურადღებას იქცევს ისეთი ფორმულები, რომლებიც, ვფიქრობთ, ნაკლებ ცნობილია, ან ჯერჯერობით ფიქსირებული არ ჩანს. გვაქვს კომპოზიტები, რომლის პირველი ნაწილი სუბსტანტივია, მეორე კი — ნაზმნარი სახელი:

გზამოსარკული — კარგი, სწორი გზა: ავტობუსი გზამოსარკულზე გავიდა (ს. ქლენტი), თვალაციცინებული — ჰიყვარულით, სიხარულით მოციმციმე თვალებით: თვალაციცინებული შესტქეროდა (ნ. მოდებაძე), თვალმიუხსავალი — თვალმიუწვდომელი: თვალმიუსავალ მშფოთვარე ზღვას სახე შავი ნაბადივით. წამო-

ეპურა (გ. ლორთქიფანიძე), თვალმოწყურებული — დახარბებული, თვალგაცეცებული: ვაყები თ ვ ა ლ მ ო წ ყ უ რ ე ბ უ ლ ი შესტქეროდნენ გოგონებს (ნ. მოღებაძე), თმენადაცლილი — მოთმინებადაკარგული: გაპყვირის თ მ ე ნ ა დ ა ც ლ ი ლ ი რევისორი (ს. ულენტი), ოქროდანასხივები—ოქროსფერი სხივებით განათებული: შენი ჭალა და შენი მინდვრები, ბაღები ო ქ რ ო დ ა ნ ა ს ხ ი ვ ე ბ ი (ქ. მყავია), სახემომწუთხული — სახედამწუხრებული, ძალზე მოწყენილი: ს ა ხ ე - მ ო მ წ უ თ ხ უ ლ ი ლეილა სუფრის ალაგებას შეუდგა (გ. ლორთქიფანიძე), სახეაფართქალღებული—ძალიან გახარებული: ს ა ხ ე ა ღ ა რ - თ ქ ა ლ ე ბ უ ლ ი გოგო გულსყურით უსმენდა (ნ. მოღებაძე), უღვაშდაძრახული—შერცხვენილი, დამცირებული: შავშელემა ხმალი იძრეს ძმათა საშველად, ვინ ივლიდა, აბა უ ლ ვ ა შ დ ა ძ რ ა ხ უ ლ ი (ლ. გელაძე), ცრემლდამწდარი—ცრემლგამშრალი: ც რ ე მ ლ დ ა მ - წ დ ა რ ი თვალებით სივრცეს გაპყურებდა (ს. ულენტი), ჯოხდაბიჭებული — ჯოხზე დაყრდნობილი: ცისკარაძეების უფროსი რძალიც გა- ნოვიდა ჯ ო ხ დ ა ბ ი ჭ ე ბ უ ლ ი (პ. ლორია).

პირველი ნაწილი არსებითია, მეორე — ვითარებითი ან მიმართებითი ზედსართავი;

გულქართული—ქართული ბუნების: ისეთი გ უ ლ ქ ა რ თ უ ლ ი კაცი ვარ, რა უნდა ვითხრათ, ვინმე გავაკვირვო (ი. რურუა), დილა-ბნელზე—უთენია, ადრე დილით, როცა მთლად არაა გააენებული: რო- დის იყო, ასე დ ი ლ ა ბ ნ ე ლ ზ ე გადიოდა სახლიდან? (ს. ულენტი), ქედნაჯაფი—ჯაფაგამოვლილი, მშრომელი: ალესილ წალდსაც გაუელ- ვებია ქ ე დ ნ ა ჯ ა ფ ი ხარის თავზე (ი. რურუა), ძვალხოშორი—ძვალშხვილი, ძალღონიანი: ლუნეს, ლუნეს, ვერ გალუნეს, აქ ქარავე- ლი ძ ვ ა ლ ხ ო შ ო რ ი (ლ. გელაძე), მხარბეჭადლიანი — მხარბეჭიანი, ბრგე, წარშოსადეგი: ვაჟეკს აქებდა მ ხ ა რ ბ ე ჭ ა დ ლ ი ა ნ ს (ლ. სეიდიშვილი); საუბარკეთილი—კარგი მოსაუბრე. ენაწყლიანი, ენატკბილი: გმადლობთ, კაცო, ს ა უ ბ ა რ კ ე თ ი ლ ო (ი. რურუა), ხელჭაუნა—ვინც ხელოსნობის არაფერი იცის, ვისაც ხელოსნობა არ ეხერხება: მაგისთანა ხ ე ლ ჭ ა უ ნ ე ბ ს ა მ ოქროსავით მასალას ვერ გავაფუჭებინებთ (ნ. ჩხაიძე).

ადიექტიურ-სუბსტანტიური: ლოთბაზარა—უსაქმური, მოხეტია- ლე, უქნარა: აიყოლიეს ლ ო თ ბ ა ზ ა რ ა ბიჭებმა (გ. ლორთქიფანი- ძე). პირველი ნაწილი არსებითია, მეორე — ზედსართავი ან კინობი- თი შქონეობისა, მსგავსებისა: შუშაყელა—ლამაზყელიანი: მთვარემ კ ო ა რ ა, შემცინა მომხიბლა შ უ შ ა ყ ე ლ ა მ ა (ლ. გელაძე), ცხენჯოხა— ბავშვებზე სათამაშო ჯოხი, ცხენად რომ მიიჩნევდნენ: ხან გინდა ვით



ბალი, ცხენჭოხას მოახტე (ლ. გელაძე), შეგვხვდა ერთი თანდებულო-  
თა და მიმღობით ნაწარმოები ასეთი კომპოზიტი „თანამზიდველი“ —  
მასთან ერთად რომ ეზიდება რამეს, მეუღლე: ნუნუმ იგრძნო, რომ ქმა-  
რია ოჯახური უღლის ერთადერთი თ ა ნ ა მ ზ ი დ ვ ე ლ ი (ი. ფალავა),  
და უ—ო პრეფიქს-სუფიქსით წარმოებული „უნაცვალგებო“, რაც ნიშ-  
შნავს—სანაცვლოს გარეშეს, სამაგიეროს გადაუხდელად: ქარხანაც  
უ ნ ა ც ვ ა ლ გ ე ბ ო დ როდი ლებულობდა შრომას (პ. ლორია).

მრავლად შეინიშნება ნასახელარი ზმნებისაგან ახალ სიტყვათა წარ-  
მოების შემთხვევებიც.

#### ა) მარტივი ფუძით:

აეშხებულა—ეშხე მოსულა, გაზიარულებულა: ა ე შ ხ ე ბ უ ლ ა  
ირაკლი, გაფრენილ ჩიტსა ჰგავს (გ. ლორთქიფანიძე), გუთნავს—ხნავს,  
ბელტებად აქცევს: ჩემი ძმაკაცი მიწას გუთნავდა (ი. ჰელია),  
დაანაბლებს—დაჩრდილავს, გააშავებს: ტყეებს და ენაბადებ-  
ნათ აზიდული ქედები (ს. ქლენტი), დაფნავს—ამწვანებს დაფნის  
მსგავსად: მშვენებით დაფნავს მთებს უდაფნოს (პ. რურუა).  
ელჩობს—ელჩის მოვალეობას ასრულებს, შეუამავლობს; ზოგი სანეფო  
კარზე ელჩობდა (ი. მელია), კელატრობს—კელატარივით ინლებს: აი,  
ბალახთა მწვანე სანთლები იწვის, კელატრობს ნანგრევის ქვაზე (ფ.  
ხალვაძე), მოეღიმილება — ღიმილით შეხვდება: შემოპხვდით, მომე-  
ღიმილეთ (დამეკარგენიათ მგონია — ნ. გვარიშვილი), მოიხავერ-  
დებს—ხავერდის მსგავსი გახდება, ამწვანდება: მინდორმა მკერდი მო-  
იხავერდა და ბალახები ააბიბინა (პ. რურუა), უარწივდება—არწივისფე-  
რი ხდება, უკაუდება, უმაგრდება გული: მთას ვუწხერ სული მიარ-  
წივდება (პ. ვარშანიძე), ჩაუსირმავს—(თიგურა) სირმის მსგავსად:  
ღარღმა თეთრი ჩაგისირმა აბრეშუმის თმებში (ნ. გვარიშვილი).

#### ბ) რთული სახელისაგან ნაწარმოები:

გაითანამგზავრა—თანამგზურად გაიხადა: ჭულიეტას ხელით ანიშ-  
ნა მომყევითო, — გაითანამგზავრა (კ. რუსიძე), დაძვალ-  
რბილეს—ცემით ძვალი და რბილი გაუერთიანეს: ჯაბა გივის და აძ-  
ვალ რ ბ ი ლ ე ბ დ ა, ხელიდან რომ არ გამოეგლიჯათ (გ. ლორთქიფა-  
ნიძე), ივაჟბიჭებს—ივაჯკაცებს: წარსულს ვეღარ დაიბრუნებ, რაგინდ  
ი ვ ა ჯ ბ ი ჭ ო (ლ. გელაძე), იმამულიშვილებს—კარგი მამულიშვილი  
იქნება: მე დამგომბენ, თუ შენ ვერ იმამულიშვილებ (ლ. გე-  
ლაძე), ჩაუმახვილსიტყვავებს—მახვილ სიტყვას ესვრის: ვიდრე ალექსი  
სამაგიეროს ჩაუმახვილსიტყვავებდა, კიბზე ჩაარბინა  
(კ. რურუა).

აქ ჩამოთვლილი ბევრი სიტყვა კარგადაა გაკეთებული, კარგად მიგვანიშნებს გამოსახატავს, ნათელია მითითება საგანსა თუ მოვლენაზე და ბევრ მათგანს საერთო ხმარებაში დამკვიდრებისათვის დაბრკოლება არ უჩანს. მაგრამ ჩვენს მასალაში არის სხვა წარმოების სიტყვებიც: ღუთნავს (შდრ. ბარავს), ივაუბიჭებს, იმაშულიშვილებს და მისთ. თუმცა ვერ ზღობს სიტყვებს: ხნავს ან ბარავს, ვაჟკაცობს, მამულიშვილობს, მაგრამ პარალელური ფორმების, სინონიმური ლექსიკური ერთეულების სიმრავლე კიდევ უფრო ამდიდრებს ენას და, ცხადია, თუ არა კმატებს, არც არაფერს ვენებს მას.

საანალიზო თხზულებებში გვაქვს სიტყვათშემოქმედების ასეთი ფორმებიც: შოკოლადის კვერი—(რუს. Плитка шоколада): შოკოლადის კვერი მაწოდა (მ. გორგილაძე), სკამსაწოლი—გრძელი ზურგიანი სავარძელი, რომელსაც საწოლადაც იყენებენ: სკამსაწოლში გაიქიმა (გ. ლორთქიფანიძე), ხის ასეთი საწოლი (საზურგის გარეშე), რომელიც სკამისა და საწოლის მოვალეშას ასრულებდა, აქაზაში ძველად ყველა სახლში არსებობდა. მას სექსუალური უწოდებდნენ. მაგრამ აღნიშნულ კონტექსტში სექსუ არ უნდა იყოს ნაგულისხმევი, აქ, ჩვენი აზრით, ლაპარაკია გასაშლელ სავარძელზე.

ზემოაღნიშნული ლექსიკური ერთეულები უსათუოდ საქირაო, რადგანაც სხვა ქართული შესატყვისი არ არსებობს. ამიტომ სასურველია მწერლებმა გამოიყენონ აღნიშნული და მსგავსი ენობრივი ფორმები, რათა ახალი ლექსიკური ერთეული დამკვიდრდეს სალიტერატურო ქართულში და მოიპოვოს საყოველთაო გავრცელება.

დიალექტური ლექსიკა. როგორც ცნობილია, დიალექტიზმი მეტად საყურადღებო მასალას იძლევა სალიტერატურო ენის ფონეტიკური სისტემის, გრამატიკული წყობისა და ლექსიკური შემადგენლობის რიგი საკითხების ისტორიულ ასპექტში განხილვისა და გაშუქებისათვის.

„სალიტერატურო ენას საკუთარი ზანხე და გზა აქვს. რაც დიალექტებიდან მომდინარეობს, ამ გზას უნდა შეეფარდოს, შეეგუოს, შეესისხლბორცოს... მაგრამ დიალექტიზმების შეუზღუდველი შემოჭრა სალიტერატურო ენას მთლიან ზანხვს დაუკარგავდა“ [13, 10].

დიალექტიკური ლექსიკა წარმოადგენს წყაროს სალიტერატურო ენის ლექსიკის გამდიდრებისა და სრულყოფისათვის. სალიტერატურო ენის ძირითადი საფუძველი ყოველთვის იყო და არის ცოცხალი მეტყველება. საწერლო ენაც ფუნდამენტს მისდევს მას.

აქაზაში მომუშავე მწერალთა ენაში ძირითადად დასავლური დიალექტების ლექსიკური ერთეულებია მოცემული და საკმაოდ პროდუქტიულადაც, მაგრამ ჩვენ წარმოვადგენთ მხოლოდ ისეთებს, რომლებიც

რვატომიან ქართული ენის დიდ განმარტებით ლექსიკონში არაა ნაჩვენები:

**აღაზანა**—სიმინდის ჯიში: მთელი ტომარა გაუფსო აღაზანათი (ფ. ხალვაში), აჯაღინებს—აბრაზებს, აწვალბს: მუხლებდარუჯულ სოფელ გომბიოს (ორი ყმაწვილი, მუშა ყმაწვილი), აჯადინებდა ტლუდ და როყიოდ (ფ. ხალვაში), სულ დიჯინი, დიჯინი და ბოლოს რა გინდა, რას მთხოვ? (ნ. მოდებაძე), მთელი დღე რალაც კაპიკებზე მედიჯინები, მოდი და მოვრჩეთ (ი. რურუა). ბოლო ორნაგალითში (დიჯინი) -ლი მარცვალი გადასმულია წინ. აპარულში ორივე ფორმა გამოიყენება ზემოხსენებული მნიშვნელობით.

**ბლუშტი**—ბავშვი, ლაპი (უპატივეც.): იცი, ზერე, მამაშენმა რა მითხრა? — ძმის მოღალატე, თავის მომჭრელო ბლუშტოო (ფ. ხალვაში), გაატყვევებს—ტყედ აქცევს: ახლა გავვიგრილდა გული, გავატყვევეთ ქალები (ლ. გელაძე).

**გაბურდღული**—გაწმენდილი, გაპურული, გასუფთავებული (იტყვიან ფრინველზე, ზოგჯერ ფიგურალური მნიშვნელობაც აქვს): ფატმანს ხელში გაბურდღული ქათამი ეჭირა (ლ. გელაძე)...

**გადაფაქდა**—გადაიკარგა, გადაშავდა (უპატივეც.): საჩქაროდ ყველაფერი მიყიდ-მოყიდა და ცოლ-შვილით სადღაც გადაფაქდა (ნ. ძირკვაძე).

**გაზრეგნილი** — დატვირთული (ზოგჯერ ძალზე მაძლარ საქონელზეც იტყვიან): ზევით მაშინ ამოვალთ, ხმელი შეშით გაზრეგნილი ციგებს რომ მოგაყენებთ ჰიშქარზე (ლ. გელაძე). გზაბაწარა—გზაწვრილი, ბილიკი, რომელ ბილიკს, გზაბაწარას ჩამოჰყვე? (გ. ჯაყელი).

**გაიბეჭურებს**—ბეჭებზე გაიდებს: დავითის. ნიშანაზე ახალგაზრდებმა გაიბეჭურეს საყაცე (ლ. მელაძე).

**გაშლეპილი**—შიშველი, ჩაუცმელ-დაუხურავი: სახლი მალე უნდა დავამთავრო, თორემ გაცივდებიან ის გაშლეპილი ბაღნები (ლ. გელაძე).

**დააბუბღეს**—დაამკლევებს, დააბაბუნეს, საქონელზე იტყვიან: საქონელი დააბუბღეს, ძლივს დალასლასებს (გ. ლორთქიფანიძე). **დარახათდება**—დაისვენებს, სულს მოითქვამს: სტუმრები სანამ დარახათდებოდნენ, მასპინძლებმა ქალებს სადილის მომზადება დაავალა (პ. ლორია), **დარე**—დაფერდებული ადგილი: ბარი და ლომი დარეზე მიაწყო (ლ. გელაძე).

**დაჭაჭვავს**—დამუჭავს, მუჭით აიღებს: ატალახებული მიწა დაჭაჭვავს და ხელუკუღმა მიაყარეს (ლ. გელაძე).

იბესკნის—იტენის: ჯიბეს იბესკნის (გ. ლორთქიფანიძე).

კუტლამა—კრაქი: დავითის ეზოში კუტლამა ბელტავდა (ლ. გელაძე).

მიაფართქალეზდა—ალტაცებით, გახარებით მიაშურებს: მომართქალდა ათინა, მკერდში ჩამიკრა და კარავში შემბატაჟა (ნ. ჩხაიძე).

მოუსინსილვებს—შემშლილი შეაწუხებს: ცოტა წავიხემსოთ, თვარა გულზე მოგეისინსილვებს (ნ. ჩხაიძე).

მოულორდება—გაწამდება, დაიტანჯება: ბიჭო, მარტო რად დადიხარ, სული მოგილორდება (მ. ვარშანიძე).

მოუჩონჩვილდება—დაუსხლტება, ფეხს ვერ მოიკიდებს: მოუჩონჩვილდა ჩვენს მიწაზე ფეხი თურქს (ფ. ხალვაში).

ნერჩი—ფსკერი; ძირი: ის ქვაბი აქეთ უნდა დარჩეს, მეორეს ნერჩში გასდის (ფ. ხალვაში).

უფშიცინებს—ქარი უბერავს: ზამთარში ქარი მიფშიცინებს (ფ. ხალვაში).

ფანძაკი—მეძავე, ურცხვი, უტიფარი, უზნეო ქალი: მომაცილე ვგფანძაკი... ფანძაკო? — მიუბრუნდა ცოლს, — წვეთრიე — დაღეღღე მასთან (ფ. ხალვაში).

ფხალობიო—შექამანდი, მხლისა და ლობიოსაგან გაკეთებული: შენ გიყვარს ფხალობიო, თვარა მე რა მენალვლება (ფ. ხალვაში).

ქოჩახელა—აქარული საცეკვაო, კარგი მოცეკვავე, ზოგჯერ მეჭობონეც: ასე რალამ გაახელა ჩვენი ლხენა ქოჩახელა? (ნ. გვარიშვილი), ქოჩახელავ, ჭიბონს ცეცხლი წაუკიდე (ლ. გელაძე), მე შევხვედრივარ ბევრ ქოჩახელას, ჭიბონი უნდა მას ილღიაში.

ღვიდარი—ღველფი (მღრ. ლადარი): ღვიდარს გავჩხრეკდი ლამით (ფ. ხალვაში).

შეეკოჭება—შეესკვნება, შეეკუმშება: მართალია, გული შეემეკოჭება, მაგრამ რა ვქმნა? (ფ. ხალვაში).

ჩააჭოლოფებს—ხეზე საგანგებო ნიშანს დაადებს დასაკუთრების მიზნით, დანიშნავს: აიპარებიან ტყეში, ჩააჭოლოფებენ ხეებს, დაააკრავენ და ზიდვენ შინ (ლ. გელაძე).

ჭუჭკნის—თავს უყრის, ინახავს: „რასაც ვმოულობ, ვჭუჭკნი, ვინახავ“ (გ. ლორთქიფანიძე).

ხვითი—მარცვალგაცლილი სიმინდის ტარო, მხლის ღეროც: რძალმა სათესლედ დაფშენილი სიმინდის ნარჩენ ხვითებს წვერი მოუფშენა (ფ. ხალვაში).

ჯალდანანა—ერთგვარი მისამლერი აპარაში: ჰე, ბიკებო, ჯალდანანა (მ. ვარშანიძე)...

როგორც საილუსტრაციო მასალიდან ჩანს, აპარაში მოღვაწე მწერალთა მხატვრულ თხზულებებში გამოვლენილია სასაუბრო აპარტულის ენობრივი ნიშანდობლობანი: ცხადია, რიგ შემთხვევაში არც სხვა დიალექტური წრიდან გასულ მწერალთა ენაა დაზღვეული ასეთი ფორმებისაგან. აქ აშკარად იგრძნობა დიალექტის ნაკადის დენა ლიტერატურულ ენაში, რაც თავისებურ ხალხურ კოლორიტს უქმნის სამწერლო ენას და უფრო შთამბეჭდავს ხდის მეტყველებას. მაშასადამე, შეიძლება ითქვას, ლექსიკაში ზომიერად და ახლებურად ვითარდება ის ხაზი, რაც დ. კლდიაშვილმა, ა. ყაზბეგმა, ვაჟამ და სხვა კლასიკოსებმა გაავლეს ჩვენში და რასაც მიჰყვნენ და კვლავაც მიჰყვებიან მწერალთა თაობები სათანადო პრინციპული მიზანდასახულებით.

ზემოაღნიშნულ მწერალთა მიერ დიალექტებიდან შემოტანილი ზოგიერთი სიტოცხლისუნარიანი და კეთილმშოვანი სიტყვის ხმარება საერთო ეროვნულ ენაში დამკვიდრების ტენდენციას ქმნის და მშობლიური ენის კიდევ უფრო გამდიდრებისა და სრულყოფის საშუალებას იძლევა.

### გამოყენებული ლიტერატურა

1. ი. კობახიძე, კინობითის წარმოება რაქულში იყე, ტ. 13, თბ. თბ., 1962.
2. შტრ. არნ. ჩიქობავა, ზოგადი ენათმეცნიერება, პროპედევტიკული ნაწ., თბ., 1939.
3. ალ. დლონტი, ქართველური საკუთარი სახელები. ანთროპონიმთა ლექსიკონი, თბ., 1967.
4. არნ. ჩიქობავა, სახელის ფუძის უძველესი აგებულება ქართველურ ენებში, თბ., 1942.
5. ა. შანიძე, ქართული ენის გრაფიკის საფუძვლები, თბ., 1973.
6. არნ. ჩიქობავა, ენათმეცნიერების შესავალი, თბ., 1952.
7. ბ. ფოჩხუა, სიტყვა წარმოება ლა ლექსიკოლოგია: იყე, ტ. 15, 1966.
8. ნ. გურგენიძე, აღმოსავლური წარმოშობის ლექსიკური ერთეულები აპარულსა და გურულში, გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1973.

9. ი. ქ ა ვ თ ა რ ა ძ ე, აღ. ჰევეაძის ენის თავისებურებანი: თსუ შრ., 55, 1954.

10. ე. თ ო ფ უ რ ი ა, კომპოზიტი: ქართველურ ენათა სტრუქტ. საკითხები, 1, საქ. მეცნ. აკად. გამომცემლობა, თბ., 1959.

11. ლ. ს ა ნ ი კ ი ძ ე, გაორკეცება ქართულში: ივე-ს „წელიწდეული“, ტ. 3, საქ. მეცნ. აკად. გამომცემლობა „მეცნიერება“, თბ., 1976.

12. შ. ძ ი ძ ი გ უ რ ი, მწერლის ენა, გამომც. „საბჭ. მწერალი“, თბ., 1957.

13. არნ. ჩ ი ქ ო ბ ა ე ა, წინასიტყვაობა: ქეგლ. I, საქ. სსრ მეცნ. აკად. გამომცემლობა, თბ., 1950.

## სიუვარულის მოტივი ვ. ბარნოვის შემოქმედებაში და მისი ფოლკლორული წყაროები

ვასილ ბარნოვს მოღვაწეობა მოუხდა იმ დროს, როდესაც საქართველოში პოლიტიკურ-ეკონომიკური და კულტურული გარდატეხა ხდებოდა.

მწერალი კვალდაკვალ მიჰყვებოდა თანამედროვე ცხოვრებას და მხარს უჭერდა ახალ საზოგადოებრივ ცვლილებებს, გრძნობდა მის გავლენას თანამედროვეთა მსოფლმხედველობაზე, მაგრამ ისტორიულ წარსულსა და ხალხურ ხასიათსაც დიდი გულისყურით ეპყრობოდა. ქართულ ფოლკლორსა და გარდასულ საუკუნეთა გმირების ცხოვრებაში ეძებდა ქართული სულის საწყისებსა და განვითარების საფეხურებს. ეთნოგრაფიის ანალიზის საფუძველზე ცდილობდა დაედგინა ეროვნული ხასიათები, ეროვნული მრწამსი.

ვ. ბარნოვს გარკვეული ღვაწლი მიუძღვის ქართული ზეპირსიტყვიერების შესწავლის საქმეში. იგი არა მარტო იწერდა და აგროვებდა ფოლკლორულ ნიმუშებს, არამედ იკვლევდა ხალხური სიტყვიერების ისტორიას.

ჩვენამდე მოღწეულია ვ. ბარნოვის მოზრდილი ნაშრომი „ქართული სიტყვიერების ისტორიის გაკვეთილები“, — პირველი ქართული ფოლკლორისტული სახელმძღვანელო, რომლითაც იგი ასწავლიდა თბილისის სასულიერო სემინარიაში.

ნაშრომში მოცემულია ხალხური ნაწარმოებებისა და ზღაპრული გმირების: ამირანის, როსტომის, ტარიელის, ნესტან-დარეჯანის და სხვათა დახასიათება. ავტორი ახდენს ფოლკლორულ თხზულებათა თავისებურ კლასიფიკაციას და იძლევა მათ იდეურ და მხატვრულ ანალიზს.

ვ. ბარნოვის ფოლკლორული მოღვაწეობა და მისი ესოდენ დიდა ინტერესი ხალხური შემოქმედებისადმი ბუნებრივია, რომ მის მხატვრულ აზროვნებაზე გარკვეულ გავლენას მოახდენდა.

ვ. ბარნოვის შემოქმედებაში შეინიშნება წარმართული ელემენტების სიჭარბე, რაც გამოიწვია, ერთი მხრივ, ქართული ეთნოგრაფიის ღრმა ცოდნამ და, მეორე მხრივ, ანტიკური ფილოსოფიის გავლენამ. როგორც ჩანს, მწერალს შეუსწავლია წარმართობის დროინდელი ფილოსოფოსები: პლატონი, პითაგორელები, ნეოპლატონიკოსები, რომელთა გავლენა ეტყობა მის მსოფლმხედველობას.

სიყვარულის მარადიული არსებობისა და გაღმერთების იდეა პლატონის ფილოსოფიიდან მომდინარეობს, მაგრამ ბარნოვის შემოქმედებაში იგი შერწყმულია რეალურ სინამდვილესთან და გამდიდრებულია ფოლკლორული რომანტიული ელემენტებით.

ბარნოვის შემოქმედებაში ასახული სიყვარული ორი წყაროდან მომდინარეობს. სიყვარულის გაღმერთებისა და მისი იმქვეყნიურად არსებობის იდეა ანალოგიური ფორმით დასაბამს იღებს როგორც ანტიკურ ფილოსოფიაში, ისე ზეპირსიტყვიერებაში. ხოლო ხორციელი და სულიერი სიყვარულის ერთობლიობა, სიყვარულის მიერ სოციალურ განსხვავებათა დაძლევა, სიყვარულის წინასწარი არსებობა და სხვა პრობლემები ქართულ ფოლკლორში იღებს სათავეს, რაც ბუნებრივად წარმოშობს აზრს იმის შესახებ, რომ ბარნოვის შემოქმედების წყაროები და, კერძოდ, სიყვარულის პრინციპების წანამძღვრები ანტიკური ფილოსოფიის, ქართული ლიტერატურის რეალურ სინამდვილესა და ხალხურ სიტყვიერებაშიც ვეძიოთ.

ქართულ ლიტერატურაში რუსთაველიდან ბარნოვამდე უპირატესობა სულიერ სიყვარულს ენიჭება და ხორციელი სიახლოვე დაჩრდილულია. შეიძლება ცალკე გამოიყოს ბესიკი, რომლის შემოქმედებაში გარეგნული სილამაზისა და სატრფოს ნაკვთების ტრფიალი ქარბობს, მაგრამ ეს არის სხეულის სიმშვენიერით გატაცება და არა ხორციელი სიყვარული. აქ არ დგას მიჯნურთა სექსუალური ლტოლვის საკითხი.

ხორციელი სიყვარული განწმენდილი სახით ასახულია ხალხურ შემოქმედებაში. ხალხურ პოეზიაში სულიერ ლტოლვასთან ერთად მოცემულია შეყვარებულთა ხორციელი შეუღლების საკითხი და სულიერი და ხორციელი სიყვარულის ერთობლიობა. ხალხურ ლექსებში შექმნილია შეყვარებული ქალის სილამაზე და სიწმინდე, მისი სისპეტაქე, ამავე დროს ასახულია ხორციელის მონატრება:

უკვდავებისა წყარო,  
ნადნო ოქროს მილითა,  
შენთანამც ყოფნით გამაძლო,  
შენთანამც წოლა-ძილითა.



ხალხური ლექსის ავტორი არ კმაყოფილდება. სატრფოს სილამაზის მარტოოდენ ჰკვრეტით. მისი მრწამსია არა მარტო ფიზიკური სიახლოვე, არამედ სურს დატკბეს შეყვარებულის ხორციელი სიმშვენიერითაც.

ნეტავი სიბიე არ მოშვა,  
შენთან გამაძლო ძილითა,  
მაგ შავარდენსა თვალ-წარბსა  
მაკოცა ბაგე-კბილითა

იგი დღე რა დღე იქნება,  
რო გეხვეოდე ყელზედა,  
ქალათ ქალი ხარ ქალადი  
ჯერ კალამოუსობელი...

ხალხურ პოეზიაში ასახული ხორციელი ლტოლვა განწმენდილია სულიერი სიყვარულით.

მოვიდე, ყელს მოგეხვიო  
თავგაუშლელსა ისა.  
საბნისა წვერსა აეწიო,  
პირსა გაკოცო მზიანსა,  
არც არა შენ დაგიშაედეს,  
არც მე ჩავეარდე ზიანსა [1, 197].

აღნიშნული ლექსი ხორციელ ლტოლვაში ცოდვის ჩადენის ფაქტს უგულვებელყოფს.

ვ. ბარნოვის შემოქმედებაში ხორციელი სიყვარული, თუ იგი სულიერისაგან გამომდინარეობს, ამაღლებული, განწმენდილი სახით წარმოგვიდგება. მწერალი, ერთი მხრივ, განაგრძობს რუსთაველის მიერ ქართულ ლიტერატურაში დამკვიდრებულ ტრადიციას და, მეორე მხრივ, აღრმავებს სულიერ სიყვარულს, ფოლკლორული ტენდენციებისა და ხორციელი გრძნობის შერწყმით სიახლე შეაქვს სიყვარულსა და გაცემაში.

ვ. ბარნოვის შემოქმედებაში შეყვარებულთა ბედნიერებისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა სულიერ სიყვარულს ენიჭება. ეს უკანასკნელი ადამიანს მორალურად ამაღლებს და აკეთილშობილებს, შაგრამ ხორციელი სიყვარულის გარეშე განუხორციელებელია შეყვარებულთა შეერთება და ბედნიერება.

ხორციელი ლტოლვა სულისაგან გამომდინარეობს და მასვე ემსახურება. ტრადიციულად გაგებული ხორციელი სიყვარულის ცნება, რომელიც წუთიერ სიამოვნებასა და ამორალიზმს უთანასწორდება, ბარ-

ნოვისეულ ხორციელ სიყვარულს არ შეესატყვისება. ბარნოვთან იგი მაშინაა სიძვა, როდესაც ჭეშმარიტი სიყვარულის ღალატია.

ყოველგვარი ხორციელი კავშირი, რასაც საფუძვლად სულიერი სიყვარული არ უდევს, ბარნოვს სიძვად მიაჩნია.

ვ. ბარნოვის ნაწარმოებებში ისე უშუალოდ და ნათელი ფერებითაა დახატული შეყვარებულ წყვილთა ხორციელი ურთიერთობა, როგორც ხალხურ ეპოსში. „ტრფობა წამებულში“ მწერალი აშოტისა და შუქიას ხორციელ კავშირს ლაღი, შეუზღუდველი და წმინდა გრძნობის სახით წარმოგვიდგენს. „...მსურს შენი ვიყო იმქვედნადაც, შენი სიახლოვით ნეტარყოფილი მხევალი შენი! — უთხრა ქალმა აღტაცებით... და გადაქცეო ბუმბერაზს, მიეკრა, მიეწება... მთლად გადაბურა თმათა ტევრებით. უყვარდა აშოტს ქალის თმის ჩაშლა. ვაჟაკს მტკიცედ ეჭირა ქალი მძლავრ მკლავებში, როგორც სიცოცხლე უძვირფასესი, ვით ნეტარება მისთვის ხორცშესხმული, როგორც სიამე გამოუთქმელი“.

ვ. ბარნოვის გმირი შეყვარებულები გაათქვამებული ვნებით ეფერებიან ერთმანეთს, რამდენადაც ძლიერია სულიერი სიყვარული, იმდენად მძლავრად ეზიდება მათ ხორციელი სიახლოვის სურვილი ერთმანეთისაკენ.

„ვიმქრალ შარავანდედში“ მიჩნურთა ახლო ურთიერთობას ისეთივე თავისთავადი ხასიათი აქვს, როგორც სიყვარულის გამხელასა და გამოიჭნურებას. ნოშრევანისა და თინათინის ხორციელი აღერსი ძლიერი სიყვარულის განცდით განისაზღვრება.

„დაიხარა ქალი და მიაყრდნო გრძნობათაგან დამძიმებული თავი თავისი მის (ნოშრევანის) მკერდს. შესძრა უძლეველმა ძალამ ჭაბუკი. დაავიწყდა ყოველივე, მთელი ქვეყნიერება, გრძნობათა ტალღამ გადალახა ყოველივე მისი მოსაზრება თუ მოკრძალება და ჩაიკრა გულში მთრთოლვარე ქალწული. დაუკონა თმა, თვალები, სახე“ [2, 33].

ასე უშუალოდ და ნათელი ფერებით დახატული მიჩნურთა ხორციელი სიახლოვე ბარნოვამდე მხოლოდ ქართულ ფოლკლორულ ნაწარმოებებშია ასახული.

ვ. ბარნოვის შემოქმედებაში სიყვარულის კონცეფციის ერთ-ერთი განუყოფელი ნაწილია მისი გაღმერთების იდეა. ბარნოვისეული სიყვარული უძლეველი გრძნობაა, რომელსაც შეუძლია გადალახოს სოციალური, ეროვნული თუ სარწმუნოებრივი ზღუდეები“. სიყვარულია მხოლოდ ერთადერთი უკვდავი ნიჭი სახიერისაგან წყევამოსილ ქვეყანაზე დატოვებული კაცთა სასუფეშოდ, ერთადერთი ძალა ადამიანის ცასთან დამაკავშირებელი. მხოლოდ სიყვარულით ძალუძს ადამიანს განიცადოს ამ წუთიერ ცხოვრებაში საუკუნო ნეტარება“ [3, 206]. იგი

არ ემორჩილება ქამთა სვლასა და ცხოვრების ცვალებად თუ მარადიულ კანონებს. პირიქით, სიყვარული თვითონ ქმნის მორალურ კანონებს და აღგენს ეთიკურ ნორმებს.

ვ. ბარნოვის ნაწარმოებებში აღწერილი საუკუნეთა მიღმა მომხდარი მოვლენები თუ ცხოვრებისეული რეალური ფაქტები ისეა ასხმული, თითქოს სიყვარულის ერთგულებაზე იყოს დამოკიდებული მათი მსვლელობა. ისტორიულ და რეალურ სინამდვილეში გმირთა ცხოვრებასა და მოღვაწეობას განსაზღვრავს არა სოციალური მდგომარეობა ან მატერიალური ფაქტორი, არამედ სიყვარული, იგი განაპირობებს მათ ბედნიერებასა თუ უბედურებას, წარმატებასა თუ დამარცხებას.

სიყვარული სოციალურად აწონასწორებს ადამიანს. შეყვარებულებს შორის ხსნის კლასობრივ წინააღმდეგობას. რამდენადაც ისინი ერთმანეთთან დაკავშირებულნი არიან სიყვარულის უნაზუბი გრძნობით, სოციალურ უთანასწორობას ან სხვა ფაქტორებს მათი გათიშვა აღარ შეუძლიათ.

ვ. ბარნოვის შემოქმედებაში ჩვეულებრივი მოვლენაა სხვადასხვა წოდების წარმომადგენელი ქალ-ვაჟის სიყვარული, რომელიც ხშირად ბედნიერებით მთავრდება. „სევდის საგუბარში“ მდიდარმა მოხელემ ოთარმა შეირთო ღარიბი ოჯახიდან გამოსული გულნაზი. მოთხრობაში „აჩრდილი სიკვდილისა“ ელიზბარი მდიდარი მემამულეა, ლიზიკო დაბალი ფენის წარმომადგენელი, მაგრამ ისინი არასოდეს იხსენიებენ თავიანთ სოციალურ წარმოშობას. მათ ურთიერთობაში კლასობრივი დაპირისპირება გამორიცხულია.

აღნიშნული საკითხი ყველაზე ნათლადაა გამოკვეთილი მოთხრობაში „ისნის ცისკარი“. სამეფო კარზე მიღებულ და წარჩინებულ თავადს საამ გოსტაშაბიშვილსა და მისივე ნაყმევს ასულს თინანოს შეუყვარდებათ ერთმანეთი, რომელთა საუბარში აირეკლება აზრი სიყვარულის უძლეველობისა და სოციალური უთანასწორობის უგულვებელყოფის შესახებ.

„...შენ დიდებულო გმირი ხარ ქვეყნისა, ბრწყინვალე თავადი, მე კი ხელოვნის ქალი, მხევალი შენი, ასული შენი ნაყმევისა... გაგშორდები, გავალ ქვეყნით, განდგვილთა სავანეში ვილოცავ შენთვის სიკვდილამდე“ [3, 206], ეუბნება თინანო საამს, რომლის პასუხში მკვდუნდება კლასობრივი დოგმების უარყოფა შეყვარებულთა შორის.

„...ნუ, მეტყვი მაგას! მშვენიერება თვით უფალია უფლებათა, ხოლო შენ განხორციელება ხარ მშვენიერებისა და უმაღლესი ქვეყნიურ დიდებათა“.

დიდგვაროვანი სიყვარულისათვის ნებაყოფლობით უგულვებელყოფენ ქვეყნიურ დიდებასა და სიმდიდრეს.

„ტრფობა წამებულში“ აშოტისა და შუქიას დაახლოვება ხდება არა რიგითი მებრძოლის ქვრივზე მეფის უფლებების გამოყენებით. ან შუქიას გამომწვევი საქციელით (პირიქით, შუქია ისეთივე უპრეტენზიო და მოკრძალებულია სატრფოს მიმართ, როგორც თინანო), არამედ შეერთების ორმხრივ სიყვარულსა და შინაგან ლტოლვაზე დაყრდნობით. მათ შეერთებას მწერალი მტკიცედ, დამაჯერებლად გადმოგვცემს:

„...სიყვარულს შეედნო ისინი (შუქია და აშოტი), ერთმანეთისათვის შეედუღებინა, ერთ სულ ექმნა მეფე და მხევალი, ერთ ხორც და ერთ არს“ [4, 384].

იმისათვის, რომ შეყვარებულს სიყვარულის უძლეველი ძალა მფარველობდეს, საჭიროა არა სოციალური სიდიადე, არამედ სატრფოსადმი ერთგულება და რწმენა სიყვარულისა. სიყვარული მდაბიო შეყვარებულებს უფრო ხშირად ანიჭებს ბედნიერებას, ვიდრე მეფეებსა და დიდებულებს. მაგალითად:

„შიმქრალ შარავანდედში“ ლევან მეფისა და თინათინის ქორწინების დამით „ზეციით წარმოგზავნილმა ანგელოზმა“ დატოვა მეფე-დედოფლის სავანე“, შებრუნდა მსახურთა სადგომებში და იქ ჰპოვა ზეციერი მადლის ღირსი ცოლ-ქმარი, შეასვა ნექტარი ნაკურთხი მარიკასა და კოწიას. ამისათვის იყო, რომ ესე დამტკბარმა კოწიამ ისეთი სიხარული იგრძნო, თავისი თავი მეფე ეგონა, უშრეტ ნეტარების მქონე მეფე! ვინ მოიფიქრებდა, რომ მადლმა ღვთისამ შეაერთა საიდუმლო კავშირით ეს ორი საწყალი ადამიანი. ხოლო უარყო გვირგვინოსან მეფეთა ერთობა“ [4, 384].

სიყვარულის მიერ სოციალური უთანასწორობის დაძლევის საკითხი დასაბამს იღებს ხალხურ ეპოსში. განსაკუთრებით ნათლადა იგი ასახული „ეთერიანში“. პოემის მიხედვით იმდროინდელ საზოგადოებაში სიყვარულს სოციალური უთანასწორობა უპირისპირდება. გარეშე პირნი აბესალომისა და ეთერის სიყვარულს კლასობრივი პოზიციიდან უყურებენ. თვით მეფემ მოიძულა საკუთარი ვაჟი გლეხის ქალის შერთვის გამო. მაგრამ შეყვარებულთა შორის კლასობრივ განსხვავებას ადგილი არა აქვს.

როდესაც აბესალომმა ტყეში ნახა ეთერი, ის არც დაინტერესებულა მისი სოციალური მდგომარეობით, არ უკითხავს წარმოშობა, ოჯახური გარემოება, ისე სთხოვა ცოლად გაჰყოლოდა. ხოლო ეთერის სიტყვები გამოხატავენ არა აბესალომის წინადადების უარყოფას, არამედ მოკრძალებას და თავმდაბლობას უფლისწულის წინაშე, რაც რეალისტური სინამდვილითაა განპირობებული.

დამეხსენ, ქვეყნის მპყრობელო,  
არა ვარ შენი სიფერი:  
შენ დიდი ხარ, დიდებული,  
დღე-მამითაცა ქებული.—  
მე ლარიბი ვთერი ვარ,  
ობლობითა დანაგრული [5, 354].

ეთერის ასეთი პასუხი გვაგონებს თინანოს პასუხს. საამიადმი: „...შენ დიდებული გმირი ხარ ქვეყნისა, ბრწყინვალე, თავადი. მე კი ხელოსნის ქალი, მხევალი, ასული შენი ნაყმევისა“ („ისნის ცისკარი“), მაგრამ როგორც აბესალომმა, ისე საამმა უარყო სოციალური წოდება და სიყვარული აირჩია.

გარდა ზეპირსიტყვიერი პოეტური შემოქმედებისა, სიყვარული-სათვის სოციალური მდგომარეობის უგულვებელყოფის მაგალითები მოიპოვება ხალხურ ზღაპრებში, სადაც მეფის ასულისა და ყმა-გლეხის შეუღლება ჩვეულებრივი მოვლენაა. ასეთი ზღაპრებია: „ხელმწიფისა და მიწა სამი შეილის ამბავი“ (გერი „გოგონა“, „პარასა და ნიახურის ქალი“, „ტყის ქალი“, „ისრის — მასრის სანდლის ქალი“) [3, 271], სადაც ან ხელმწიფის ვაჟი ირთავს გლეხის ქალს, ან გლეხის ბიჭი ხელმწიფის ასულს. თუმცა ქორწინებას გლეხის ვაჟები ახერხებენ საბედისწერო დავალების შესრულების შედეგად. ქალები წარმატები სილამაზის საშუალებით, მაგრამ მათი შეუღლებამ საფუძველი მოწონება და სიყვარულია, ხოლო ზღაპრის იდეა ქალ-ვაჟს შორის სოციალური უთანასწორობის უგულვებელყოფაა.

ვ. ბარნოვის შემოქმედებაში ასახული სიყვარულის ერთ-ერთი თავისებური დამახასიათებელი ნიშან-თვისებაა მარადიულობა.

შეყვარებულთათვის სიყვარულისადმი ლტოლვა თვითმიზანია. ქალ-ვაჟთა წყვილებში განსახიერებელია ერთი და იგივე ძალა, რომელიც შეერთებისაკენ უბიძგებს მათ.

გმირთა შეგნებაში ბავშვობიდანვე არსებულ სიყვარულს თანდაყოლილი გრძნობის სახე აქვს, რომელიც მათი გაცნობისა და დაახლოების დროს კი არ წარმოიშობა, ან ოდესღაც მკვდარი და მივიწყებული სიყვარულის აღდგენა კი არ ხდება, არამედ მისი არსებობა მუდამ ნდება და შეიცნობა.

შეყვარებულ გმირში მოზინადრე სიყვარულის იდეალური სული პირველდანახვისთანავე ამცნობს მას გულის სწორთან შეხვედრასა და იწყება გმირის მიერ საკუთარ პიროვნებაში არსებული სიყვარულის შეცნობა და აქედან გამომდინარე თავის ორეულთან გამიჯნულება და შეერთება.

„მიმქრალ შარავანდელში“ თანათინი და ნოშრევეანი ბავშვობიდან-ვე სიყვარულით იყვნენ შთაგონებულნი. „ქალ-ვაჟის ერთმანეთისად-მი თანაგრძნობა ადრე დაიწყო, პატარაობიდანვე, პირველ ხანებში გამოურყვეველი ხასიათი ჰქონდა მათ მეგობრობას და ჩაუსახავი მიზანი... [6, 6].

ასაკის ზრდასთან ერთად მათ შეიცვნეს, რომ ეს მიზანი სიყვარული ყოფილა, რომლის გაცნობიერება სიყრმეში, თანდათანობით მიმდინარეობდა.

აზრი, სიყვარულის თანდაყოლილობის შესახებ, პირდაპირ და მკაფიოდ გამოთქმული მოთხრობაში „ამქრის მშვენება“, ბალობიდანვე თან შეზრდოდა მას (ვანო) ეს გრძნობა, და ესლა რომ ფიქრობდა, ველარ გაეგო, როდის შეიქმნა მისთვის ესე ცხადი ის მისწრაფება, ან როდის შეიმოსა ძალა უძლეველი [3, 202].

ბარნოვისეული სიყვარულის თავისებურება ნათლადაა წარმოდგენილი მოთხრობაში „ტკბილი ღუღუკი“. ამ ნაწარმოებში ასახულია არა მარტო სიყვარულის თანდაყოლილობა, არამედ მისი არსებობა გმირის დაბადებამდე. იგი არსებობს არა ცალკე, სულისაგან გათიშული, არამედ მასთან ერთად. აქ შეინიშნება ტენდენცია ადამიანის სულის მარადიულობისა, მაგრამ ბარნოვის შემოქმედებაში ყოველი ადამიანის სული კი არ არის უკვდავი (ასე რომ იყოს, რელიგიის ეპიგონია გვექნებოდა ამაღლებული სიყვარულის ნაცვლად), მარადიულია მხოლოდ იმ ადამიანთა სული, რომელთაც წილად ხვდათ სიყვარულის ნათელი, სული თავისთავად კი არ არის უკვდავი, არამედ სიყვარულის გარემოცვაში იქნეს უკვდავებას.

ასეთი ადამიანის მკვეთრად გამოკვეთილი ტიპია „ტკბილი ღუღუკის“ გმირი მიხაკო.

„მიხას ჰქონდა დასახული იმ ქალის სახეც, რომელსაც ის სათავისოდ გამოელოდა, რომელიც ჯერ არ შეხვედროდა მას, ის კი დარწმუნებული ის, შეხედებოდა თუ არა, იცნობდა [7, 268].

მიხაკო შეხვდა გონებაში წარმოსახულ სატრფოს ქეთეთოს და უმაღლე იცნო იგი.

—სულ შენთან ვარ, — ეუბნება მიხა ქეთეთოს, — ჩემო სიცოცხლე, ბალობიდანვე ჩემი გონებიდან განუშორებელი იყო შენი თვალები, შენი სახე, შენი ტკბილი ხმა. ვნახე და გიცანი [7, 291].

რადგანაც გმირის მიერ ოცნებაში დასახული ორეულის პოვნა თვითმიზანია, ქალ-ვაჟი ერთმანეთს შინაგანი სურვილით უახლოვდებიან და არა გარეგანი მიზეზებით. მათი სიყვარული აუცილებლობაა და არა შემთხვევითობა.

„ტრფობა წამებულის“ გმირი მეფე აშოტი სიყვარულს ნატრობდა, მან მეუღლეში ვერ ჰპოვა თავისი ორეული და უსიყვარულოდ მარტო გრძნობდა თავს, „ჯერ არ განეცადა აშოტს ნამდვილი სიყვარული... იცოდა კი დაღვებოდა ასეთი წამი“. ეს რწმენა მოწმობს, რომ ბარნოვის გმირებში სიყვარული მარადიულად არსებობს. არც წარმოიშობა და არც ისპობა, ხოლო მისი ჩასახვის დრო და ადგილი შეუცნობელია.

აშოტისა და შუქიას შეხვედრა გარეგნულად შემთხვევითია, მაგრამ რადგანაც მეფეს სწამდა „დაღვებოდა ასეთი წამი“, მათი შეხვედრა აუცილებლობას უკავშირდება, რადგანაც აშოტისათვის „დაკარგული ცალის“ ძიება თვითმიზანია, ამდენად მათი შეხვედრა გარდაუვალია.

სიყვარულის თანდაყოლილობა და თვითმიზნობრივი ბუნება მკრთალად, მაგრამ დამაჯერებლად ასახული. აქ სიყვარულის წინასწარი არსებობის ფაქტი სიზმრის იდეშალებასთანაა შერწყმული, მაგრამ სიზმარი უკვე არსებულის გამომქლავებისა და შეცნობის საშუალებათა ფორმის სახით გვევლინება.

ბარნოვის „თებერას დანიშნულში“ შეყვარებულ გმირს მოჩვენების სახით გამოეცხადება სატრფოს სახე და ასე იწყება სიყვარულის გაცნობიერება, ხოლო აბესალომი ეთერს სიზმარში იხილავს: „შემოგფიცავ მალა ღმერთსა, სიზმრადა მყევხარ ნახული“ — ეუბნება იგი ეთერის.

ორივე შემთხვევაში საქმე გვაქვს სიყვარულის წინასწარ არსებობასთან. რადგანაც აბესალომმა სიზმარში იხილა ეთერი, ე. ი. მან აღრევე იცოდა მომავალი სატრფოს არსებობის შესახებ და, ამდენად, მასთან შეხვედრა აუცილებლობით იყო გამოწვეული, ხოლო სიზმრად ნანახი სატრფოს ძიება სიყვარულის გაცნობიერების პროცესს წარმოადგენს. ამიტომ იცნო აბესალომმა ეთერი პირველდანიანებისთანავე და შეიცნო რა მის პიროვნებაში თავისი ორეული, ეთერის ნახვით გაშიჯნურებულმა, ცოლობა სთხოვა ქალს, რაც სიყვარულს წინასწარ არსებობაზე მეტყველებს და აქედან გამომდინარე ბარნოვისეული სიყვარულის თანდაყოლილობას უკავშირდება.

ბარნოვის შემოქმედებაში ასახული სიყვარულის მარადიულობის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანია მისი არსებობა იმპეცყნად. ბარნოვის შეყვარებული გმირებისათვის სიცოცხლის დასასრული სიყვარულის დასასრულს არ ნიშნავს. მათ სწამთ სიყვარულის უკვდავება და სჯერათ, რომ საიქიოშიც ერთად იქნებიან.

მწერალს სულიერი სიყვარული უკვდავად მიაჩნია, რომელიც შეყვარებულთა სიკვდილის შემდეგ ამქლავებს თავის მარადიულ ბუნებას. სიკვდილის შემდეგ შეყვარებულთა სულს უკვდაყოფს სიყვა-

რული, რომელიც მოველინება მათ არა გრძობის სახით, არამედ მარადისობაში გადასული პირველი საწყისის ფორმით. სწორედ ასეთი ამაღლებული სიყვარული აღრმავებს შეყვარებულთა გონებაში იმქვეყნიური სიყვარულის რწმენას.

იმ ქვეყნად სიყვარულისა და ჭელის არსებობის რწმენა ასახულია მოთხრობებში: „ტკბილი დუღუკი“, „აჩრდილი სიკვდილისა“, „სულთა კავშირი“ და სხვა.

მოთხრობაში „აჩრდილი სიკვდილისა“ მომაკვდავ ლიზიკოს გულწრფელად სჯერა, რომ სიკვდილის შემდეგ კვლავ შეხვდება თავის საყვარელ მეუღლეს.

„ვითუ, საიქიოს ველარ გიპოვო, ან ვერ გიცნო“ [6, 6] — ეუბნება იგი ელიზბარს.

ელიზბარის შეგნებაში ლიზიკოს სიკვდილი მხოლოდ „საიდუმლო ძალის“ და სხეულის გათიშვაა. ის დარწმუნებულია სულის უკვდავებაში: „მე მგონია, რომ ჩვენგან მიცვალებულნი არსებობდნენ უხილადად, როგორც თვითცნობიერი პიროვნებები. ესე დამარწმუნა ლიზიკოს გარდაცვალებამაც“ [3, 185] — ეუბნება იგი ლიზიკოს მამას.

ასეთ დასკვნამდე ელიზბარი სიყვარულის განცდამ მიიყვანა. უპირველეს ყოვლისა, მისთვის ლიზიკოა მარად ცოცხალი და დაუფიწყარი, რადგანაც მის პიროვნებაში იყო განხორციელებული უკვდავი სიყვარული.

სიკვდილის შემდეგ საყვარელი ადამიანის სულის არსებობას ბარნოვის შემოქმედებაში სისტემის სახე აქვს. ნებისმიერ ნაწარმოებში, სადაც სიყვარულით დაკავშირებულ ქალ-ვაჟს სიკვდილი თიშავს, მიცვალბულის სული ხშირად ეცხადება მზის ქვეშეთში დარჩენილ სწორფერს და არ სცილდება თავის დაობლებულ ორეულს.

სიკვდილი უძლურია გათიშოს ორეულთა წყვილი, რადგანაც სიყვარულმა მათი სულები სამუდამოდ შეაერთა.

ბარნოვისეული სიყვარულის საიქიოში არსებობის ფილკლორული წყარო ისევ „ეთერიანში“ უნდა ვეძიოთ. „ეთერიანში“ მრავალისმეტყველადაა გამოხატული აზრი სულის უკვდავების შესახებ.

ეთერას მიერ თავის მოკვლა აბესალომის გარდაცვალების შემდეგ ლოგიკურად გამოხატავს მის იმქვეყნიური სიყვარულის რწმენას. „ერ, თადაც დავიხოცებთ, ერთადაც დავგმარხვიანო“ [1, 283] — მოსთქვამს ეთერი.

ერთად სიკვდილი და ერთად დამარხვა იმქვეყნად ერთად ცხოვრებაზე მიგვანიშნებს, თუმცა საიქიოში სულის არსებობა ხაზგასმული არ არის, მაგრამ ასეთი ტენდენციის არსებობა ფაქტია. ეთნოგრაფიულად



ჩვეულების მიხედვით, ერთად დაკრძალვა იმქვეყნად სულთა ერთად ცხოვრებას ითვალისწინებს და სულის უკვდავებას უკავშირდება, რაც „ეთერიანში“ ტრადიციული გამოთქმითაა გამოხატული:

რა კარგი რამ დახოცლან,

სულითამც ცხოვნებინო [3, 175].

„სულის ცხოვნება“ თავისთავად სულის არსებობის შემდგომი პირობაა, რაც, პირველ ყოვლისა, მის უკვდავებასა და მარადიულობას ითვალისწინებს.

ახესალომისა და ეთერის საფლავზე ვარდების აყვავება სიმბოლური მნიშვნელობისაა და საიქიო ბედნიერებაზე მეტყველებს. მათი სულები ცოცხლობენ საიქიოში, რომელთა საღვინებლად საფლავთან ყვავილები და წყარო ამოსულა, რაც იმის მაუწყებელია, რომ სიყვარულისათვის თავდადებულთა სულები იმქვეყნად ნეტარებაში არიან, ხოლო სულგაყიდული მურმანის სამარეზე ნარ-ეკალი სიკვდილისა და ბოროტების განსახიერებაა, რომელიც საიქიოშიც ცდილობს გათიშოს შეყვარებულები.

სიყვარულისა და სულის იმქვეყნიური არსებობისა და უკვდავების გაგებაში „ეთერიანი“ შეიძლება ჩაითვალოს ბარნოვის შემოქმედების ერთ-ერთ წყაროდ.

ბარნოვის გმირებს სიყვარული აღამალლებს, მხნობასა და ხალისს მატებს, ხოლო უსიყვარულოდ მათვის ამაოა ქვეყნიური ცხოვრება, დიდება და სიმდიდრე.

„ტრფობა წამებულში“ შუქიას ჩამოშორების შემდეგ აშოტ მეფემ დაკარგა ინტერესი შეფობისადმი, მისთვის არარაობად იქცა მეფის გვირგვინი და პატივი.

ასეთივე მდგომარეობაა აღწერილი მოთხრობაში „აჩრდილი საკვდილისა“. როდესაც უძლეველმა ლენვა ელიზბარს ხელიდან გამოაცალა ხორცშესხმული სიყვარული ლიზიკოს სახით, „ყოველსავე თვის საქმეს ხელი უშვა, თავი მიანება, მისი ბედი სიყვარულზე იყო დამოკიდებული, ეს ზეგარდმო გრძნობა წარმართავდა მის ცხოვრებასა და მოღვაწეობას, ხოლო „ობლად“ დარჩენის შემდეგ მალე დასნეულდა. აწ მკვდარი იყო იგი, ორად გაკვეთილი“ [6, 11], რადგანაც მან დაკარგა ცალი.

იგივე აზრია გატარებული ბარნოვის ნაწარმოებებში: „მიმქრალი შარავანდელი“, „ტკბილი ღუღუკი“, „სულთა კავშირი“ და სხვა.

ყოვლისშემძლე სიყვარული ორ ადამიანში ჩააქსოვს თავის უკვდავ გრძნობას, მაგრამ განშორების შემდეგ დაცალებული ინდივიდუ-

მი ერთ ნაწილს კარგავს და უძლურდება, რომლის სიკვდილი საიქიო-ში ორეულად შეერთების გზას წარმოადგენს.

უსიყვარულოდ დიდებისა და სიმდიდრის ამოება ასახულია „ეთერიანიში“, სიყვარულის უარყოფელი და ეულად დარჩენილი აბესალო-მი მოსთქვამს:

ბინათ დოვლათი, ყოფა-ცხოვრება,  
ამოდ მიჩანს ეშმაკის ხალში,  
მეფობა ჩემი, დიდებულება  
ახლა ვინ უნდა გაიზიაროს.  
თავსა ვგრძნობ ობლად, გულით ვარ მარტო  
მზე ჩაესვენა რამ მიმშუქაროს [3, 539].

ეთერის დაკარგვის შემდეგ აბესალომი ისევე მოდუნდა, როგორც „ტრფობა წაქეზულის“ გმირი აშოტი და დასნეულდა, როგორც ელიზ-ბარი „აჩრდილი სიკვდილისა“. მას არაფერი აღარ ახარებდა, ქვეცნობიერად გრძნობდა ცოდვას ეთერის დათმობის გამო და მის გარეშე არარაობად ექცა სიცოცხლე და ქვეყნიური დიდება.

ბარნოვის შემოქმედებაში სიყვარულს სატანა უპირისპირდება, რომელიც სიყვარულის უარყოფასა და ანგარებისაკენ უბიძგებს გმირს, აიძულებს შესცოდოს. ასევე „ეთერიანიში“ ეშმაკი ეწინააღმდეგება მიჯნურთა შეერთებას. იგი ჯაღოსნური ხერხებით უშუალოდ მოქმედებს შეყვარებულებზე და მისივე ჩარევით ხდება მათი დაშორება.

ბარნოვთან სიყვარულის წინაშე ცოდვილთა სულის ვაწმენდა ტანჯვის მეშვეობით ხდება და ტანჯვითვე სპეტაკდება სიყვარული. „ძლიერია თქვენი სიყვარული განა ტანჯვით უფრო განასპეტაკებთ მათ და იგი სიყვარული შეგაერთებთ საუკუნოდ“.

აბესალომმაც დიდი სულიერი და ფიზიკური ტანჯვა განიცადა ეთერისაგან განშორების შემდეგ. მართალია, ავადმყოფობა მისთვის თვითმიზანი არ ყოფილა, მაგრამ ტანჯვა სიყვარულის განსპეტაკებასა და ცოდვათაგან განწმენდას ემსახურება. აბესალომი ცუდად გახდა ეთერის უარყოფის შემდეგ, ვეღარ გაუძლო ცოდვათა ღიმძიმეს და დაავადდა. ხოლო ავადმყოფობის დროს განცდილი წამებით განიწმინდა ეთერის სიყვარულის უარყოფით ჩადენილი ცოდვისაგან და დაუბრუნდა სიყვარული, როგორც „ტკბილი დუდუკის“ გმირებს — ქეთეთოს და მიხაკოს. მაგრამ რადგანაც ერთხელ უკვე შესცოდეს, მათ სიყვარული აწქვეყნად აღარ ელირსათ.

ბარნოვის შემოქმედებაში და „ეთერიანიში“ ანალოგიური ფორმითა ასახული სიყვარულის ერთგულების პრინციპი. „ეთერიანის“ ფინალში, რომელიც ძალიან წააგავს „არმაზის მსხვერვის“ დასასრულს,

ეთერიმ უარყო „ბროლის კოშკი“, კანონიერი ქმარი და თავი მოიკლ-  
სატრფოსთან ერთად, ხოლო „არმაზის მსხვერვის“ გმირმა ხვარამზემ,  
რომლის შეყვარებული ამზაილი დაეცა ღმერთთა ბრძოლაში, უარყო  
ორივე ღმერთი, არმაზიც და ქრისტეც და სიყვარულისათვის სატრფოს-  
თან ერთად სიკვდილი არჩია. „ჭვარის მადლით“ ხვარამზეს დასაწყნა-  
რებლად მისულ წმინდა ნინოს ქალმა შეხედა „ძნელის შეხედვით, შე-  
იწყვიტა ყელზედ ჭვარი და გასტყორცნა, შემოეჭრო ქაბუკს, დასწვდა  
ქალი ვაჟის ხანჯალს. დააკლა თავი“.

სიყვარულის მიმართებაში ხდება სიკეთისა და ბოროტების დაპი-  
რისპირება. სიკეთე სიყვარულს ერთგულთა პიროვნებაში განსახიერ-  
დება, ხოლო ბოროტება შეყვარებულთა გამთიშველ ადამიანებში,  
რომლებიც წინ აღუდგებიან სიყვარულის გრძნობას.

ბარნოვის შემოქმედებაში ასახული ხორციელი და სულიერი სი-  
ყვარულის ერთიანობა, ოჯახის ბედნიერებაში სიყვარულის გადამწყვე-  
ტი მნიშვნელობა უსიყვარულოდ პიროვნების სულიერი და ფიზიკუ-  
რი დეკადანსი, სიყვარულის მარადიულობა და უძლეველობა, სოცია-  
ლური უთანასწორობის უგულვებელყოფა სიყვარულისათვის და სხვა  
პრობლემები ქართული ფოლკლორიდან მომდინარეობენ. ხალხური ზე-  
პირსიტყვიერება აღნიშნულ საკითხებს მისთვის დამახასიათებელი ლა-  
კონიურობის გამო, ზოგადი და დამთავრებული ფორმით წარმოგვიდ-  
გენს. ბარნოვი ამდიდრებს მათ მხატვრული, ფილოსოფიური და ეთი-  
კური სიღრმეებით. სიყვარული ბარნოვთან განვითარებადი სახითაა  
ასახული, რომელიც გაცნობიერების გარკვეულ პერიოდს მოიცავს და  
მის უსასრულობაში პიროვნება საკუთარ ინდივიდუუმს ეუფლება.

„ეთერიანისა“ და სხვა ფოლკლორული ნაწარმოებების ანალიზისა  
და ბარნოვის შემოქმედებასთან სიყვარულის პრინციპების შედარების  
შედეგად შეიძლება ქართული ზეპირსიტყვიერება ბარნოვისეული სი-  
ყვარულის კონცეფციის ერთ-ერთ წყაროდ მივიჩნიოთ, ამავე დროს  
მწერალმა სიყვარულის გრძნობის სიღრმეებს ქართველი კაცის ფსიქო-  
ლოგიასა და ხასიათებში მიაგნო და ქალ-ვაჟს შორის სატრფიალო ურ-  
თიერთობის საფუძველზე ააგო სიყვარულის თავისებური თეორია და  
შექმნა სიყვარულის პრინციპების სრულიად განსხვავებული სისტემა.

#### გამოყენებული ლიტერატურა

1. ქართული ხალხური პოეზია, თბ., 1974.
2. ვ. ბ ა რ ნ ო ვ ი, ტრფობა წამებული, ტ. IV.
3. ვ. ბ ა რ ნ ო ვ ი, მოქრალი შარავანდელი, ტ. III.

4. ე. ბარნოვი, ისნის ცისკარი, ტ. I.
5. ე. ბარნოვი, ისნის ცისკარი, ტ. I.
6. ე. ბარნოვი, ტრფობა წამებული, ტ. V.
7. ე. ბარნოვი, მიმქრალი შარაენდელი, ტ. III, 1961.
8. ეთერიანი, ქართული ხალხური ეპოსი, თბ., 1940.
9. ე. ბარნოვი, მიმქრალი შარაენდელი, ტ. II.
10. ე. ბარნოვი, მიმქრალი შარაენდელი, „ტბილი დუღუკი“, ტ. II.
11. ე. ბარნოვი, ტბილი დუღუკი, ტ. II.
12. ეთერიანი, ქართული ხალხური ეპოსი.
13. ე. ბარნოვი, აჩრდილი სიკედილისა, ტ. III.
14. ქართული ხალხური პოეზია, თბ., 1974.
15. ე. ბარნოვი, აჩრდილი სიკედილისა, ტ. III.
16. ქართული ხალხური ეპოსი, თბ., 1940.
17. ე. ბარნოვი, არმაზის მსხერევა, ტ. III.

## აკაკის ლექსები. გერმანულ კრებულში

უძველესი ქართული ვულტურა, კერძოდ კი მისი მაღალი რანგის პოლიფონიური ხალხური მუსიკა და თვითმყოფადი ზეპირსიტყვიერი პოეზია იმთავითვე დიდ პროფესიულ ინტერესსა და სულიერ მოთხოვნილებას აღძრავდა სპეციალისტ მკვლევართა შორის როგორც ჩვენში, ისე საზღვარგარეთ.

ქართული სულიერი კულტურის დაუცხრომელ მძივებელთა შორის თვალსაჩინო ადგილი ეთმობა ცნობილ ავსტრიელ მუსიკათმცოდნეს და კომპოზიტორს რობერტ ლახს, რომელმაც ამ საუკუნის ოციანი წლების ბოლოს ვენა-ლაიფციგში გამოსცა დიდი მოცულობის ქართული მუსიკალურ-ფოლკლორული კრებული.

1914 წლის პირველი მსოფლიო ომის დროს, გერმანიის ფრონტზე ტყვედ ჩავარდნილა და ავსტრიის (ეგერის) ტყვეთა ბანაკში მოხვედრილა 30 ქართველი, რამდენიმე აფხაზი და ოსი. 1916 წლის ზაფხულში, ავსტრიის მეცნიერებათა აკადემიის რწმუნებით, ამ ბანაკს სწვევია მუსიკოსმცოდნე რ. ლახი და აქ მყოფ კავკასიელ სამხედრო ტყვეთაგან ფონოგრაფზე ჩაუწერია ხალხური ლექს-სიმღერები. მრავალი წლის გულმოდგინე მუშაობის შემდეგ (შეუჭერა რა შეგროვილი მასალა (ჩანაწერები) ერთმანეთს, დაალაგა ეთნოგრაფიული პრინციპით, ცალკე გამოჰყო მუსიკალური და პოეტური ნაწილები, აღჭურვა მაღალი დონის მეცნიერული აპარატურით) ავსტრიელმა სწავლულმა გამოსცა კრებული ორ წიგნად: „ქართული სიმღერები“ (1928) და „მეგრული, აფხაზური, სვანური და ოსური სიმღერები“ (1930). კრებულს საერთო რუბრიკად წარუშმდგარა სათაური: „რუსი ტყვეების სიმღერები. კავკასიის ხალხები“\*.

\* დასახელებული კრებული ამ რამდენიმე ხნის წინათ გერმანიიდან საჩუქრად მიიღო პროფ. ალექსანდრე ლონტმა და სამუშაოდ დავეითმო ჩვენ, რისთვისაც პატივცემულ მეცნიერს დიდ მადლობას მოვახსენებთ.

რ. ლახის კრებული უაღრესად დიდი მნიშვნელობისაა. იგი პირველია, რომელმაც ასე ფართო მასშტაბით გააცნო უცხოელ (გერმანულენოვან) მკითხველს ქართული სულიერი კულტურის საგანძური—მუსიკალური და პოეტური ფოლკლორის ნიმუშები. იგი განსაკუთრებული ინტერესების მომცველია მუსიკათმცოდნეთა და ფილოლოგთა წრეებისათვის. ხაზი უნდა გაესვას იმ გარემოებას, რომ ქართული მუსიკალური ფოლკლორისა და ზეპირმეტყველებითი პოეზიის ეს გერმანული გამოცემა მოიცავს საქართველოს ყველა კუთხის, აგრეთვე აფხაზეზისა და ოსების ხალხურ ლექს-სიმღერებს. ჩვენთან მსგავსი კრებულების გამოცემა შედარებით გვიან დაიწყო.

კრებულში წარმოდგენილია 500-მდე ლექს-სიმღერა. ამათგან საკმაოდ ნაწილი ლიტერატურული წარმომავლობისაა. პირველ წიგნში, „ქართული სიმღერები“, შესულია შ. რუსთაველის, ნ. ბარათაშვილის, ილიას, აკაკის, ვაჟას, რ. ერისთავის ლექსები ნაწილობრივ ან მთლიანად სასიმღერო ტექსტების სახით.

ჩვენი სურვილია რ. ლახის კრებულში შესული აკაკი წერეთლის ლექსების შესწავლა ლიტერატურულ-ფოლკლორისტული თვალთახედვით. აქ უპირატესად პოეტის ზეპირი ტექსტების პირველწყაროსთან შეჯერებასა და ფილოლოგიურ ანალიზს ეთმობა ადგილი.

აკაკისა და სხვა ქართველი პოეტების ლექსებმა ავსტრიელი მუსიკათმცოდნის კრებულამდე ზეპირსიტყვიერი გზით, სიმღერის საშუალებით მიაღწიეს. ამიტომ ამთავითვე ნათელია, რომ საქმე გვაქვს პოეტური ნაწარმოების ფოლკლორიზაციასთან. ცნობილია, რომ ყოველი ლიტერატურული ლექსი ზეპირსიტყვიერ ბრუნვაში განიცდის მეტ-ნაკლებ სახეცვლილებას. ლექსის ფოლკლორული სახეცვლილება უპირატესად ტექსტობრივი გადასხვაფერების, ზოგჯერ მხატვრული დაქვეითების, ან ამაღლების გზით მიიმართება. არის შემთხვევები, როცა ლექსი გარკვეული სიმყარით ინარჩუნებს პირვანდელ, საწყის დონეს. ყოველივე ეს განპირობებულია თვით ლექსის არქიტექტონიკით, მხატვრული სისადავით, აგრეთვე იმ მთქმელთა და შემსრულებელთა შემოქმედებითი თავისებურებებით, ვის სულიერ და, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ენობრივ „მანგანაშიაც“ უნდა გაიაროს ლექსმა საწყისი მომენტიდან ბოლო ვარიანტამდე. ამ გზითაა მოხვედრილი ყველა ქართველი პოეტის ლექსი რ. ლახის კრებულში.

კრებულში შესული მეტი წილი ლიტერატურული ლექსებისა აკაკის ეკუთვნის. ეს ალბათ იმიტაა გამოწვეული, რომ, როგორც ცნობილია, აკაკის ლექსები ძირითადად ხალხურ კილოზეა აგებული, სადა და მარტივია მათი რიტმი, რითმა და მელოდია, ნათელია აზრი, რაც ხელს

უწყობს ლექსის თავისუფლად აღქმას, ძალდაუტანებლად მის დამახსოვრებას. მრავალი ლექსი აკაკის შემოქმედებიდან იმთავითვე გარდაიქმნებოდა სიმღერად და დიდ პოპულარობასა და საერთო-სახალხო აღიარებას ჰპოვებდა [1, 359]. ამ პოპულარობის ერთ-ერთი თვალსაჩინო დადასტურება იპიცაა, რომ წინამდებარე კრებულში მრავალადაა შესული მისი ლექსები შემდეგ ნომრებზე — №№ 50, 53, 57, 59, 60, 87, 143, 144, 155, 196, 215, 217—262, 257, 261, 279, 282.

შევჩერდეთ ზოგიერთ მათგანზე:

ტექსტი № 50 შეესაბამება აკაკის ლექსს „მწყერი და მწყემსი“. ეს ლექს-სიმღერა რ. ლახისათვის ჩაუწერინებია მთქმელ ალექსანდრე ქადეიშვილს. იგი თელავიდან ყოფილა (პროფესიით — მეწაღე). კრებულში წარმოდგენილი ლექს-სიმღერა მისდევს არა აკაკისეულ კანონიკურ ტექსტს, არამედ „დედაენაში“ შეტანილ, იაკობ გოგებაშვილის მიერ სახეცვლილ ვარიანტს აკაკისეული ლექსისა\*.

აღსანიშნავია, რომ ზეპირგადაცემის, სიმღერად გარდაქმნის პროცესში გოგებაშვილის მიერ შესწორებულმა ლექსმაც განიცადა გარკვეული სახის ცვლილებანი. პირველი სტროფის მეორე სტრიქონში ზმნა „ამიფრინდა“ სტრიქონის ბოლოსაა გადატანილი. თუმცა ამ ვითარებას არ შეუცვლია ლექსის აზრი და რიტმი, მაგრამ დაიკარგა ჯვარედინი რითმა. მეორე ტაეპში კი ერთი სტრიქონის ამოგდებამ დაარღვია ლექსის არქიტექტონიკა:

აკაკი: ძირს დაეხედე, ბუღე ვნახე  
შიგ ბარტყები სულ ტიტვლები,  
ძიგძიგობდნენ, კყიპინობდნენ  
საცოდავად ის ობლები.

მთქმელი: (ტაეპი მექანიკურად გადაუსხვაფერებია).

ძირს დაეხედე, ბუღე ვნახე  
სით ბარტყები წყიპინობდნენ  
ის საწყლები, ის ობლები.

მესამე სტროფის მესამე სტრიქონში სიტყვა „უმტრე“ შეცვალა სიტყვით „მოჰკალ“, მეოთხეში მთლიანი სტრიქონი („რას ერჩოდი, რომ მოჰკალი?“) ასე გადაანაცვლა — „რომ მოჰკალი, რას ერჩოდი“.

\* ამასთან დაკავშირებით მკვლევარი გ. აბზიანიძე ა. წერეთლის თხზულებათა სრული კრებულის IV ტომის ბოლოს დართულ შენიშვნებში (გვ. 426) მიუთითებს: „1891 წლიდან „დედაენაში“ იბეჭდება აკაკი წერეთლის „მწყერი და მწყემსი“, რომელშიც ი. გოგებაშვილს შემდეგი შესწორება შეუტანია: 1, I ყანის პირას| ყანაზედა; III თთქთ| თთქქოს 2. შე ცულო| შე უღეთო, 3. რა გინდოდა| რისთვის უმტრე“.

რამაც, როგორც პირველ ტაეპში, აქაც ჯვარედინი რითმის დაკარგვა გამოიწვია.

როგორც ვხედავთ, ლექსის „მწყერი და მწყემსის“ სიმღერად გარდათქმისას მთქმელს საგრძნობი ხასიათის ტექსტობრივი ცდომილებანი მოსვლია, რაც, ალბათ, ამ ლექსის მივიწყებითაა გამოწვეული. თანაც ისიც ჩანს, რომ მთქმელს არ ძალუძს საკუთარი პოეტური შესაძლებლობებით აღადგინოს დანაკლისი და მივიწყებული სტრიქონები.

ერთსტროფიანი ტექსტის № 53 მხოლოდ პირველი ორი სტრიქონი ეკუთვნის აკაის:

გამხიარული ბუხარო,  
გულჩათხრობილი ნუ ხარო.

ეს სტრიქონები აკაის ორ ლექსში — „მიმკვლევასა“ და „გაზაფხულ-შია“ მოცემული. „გულჩათხრობილის“ ნაცვლად მთქმელმა იხმარა სიტყვა „გულჩათხრობილი“. ბოლო ორი სტრიქონი, როგორც შენიშვნაშია აღნიშნული, „არ ეკუთვნის ამ სიმღერას“, იგი არალიტერატურულია. აქ საქმე ფოლკლორულ კონტამინაციასთან გვაქვს. საფიქრებელია, რომ მთქმელამდე (ისაკო ქაჩილიშვილი, სიღნაღიდან, მიწათმოქმედი) აკაკისეული სტრიქონები ზეპირი გზითაა მოსული.

ტექსტი № 57 არის აკაის „სიმღერის“ ფრაგმენტი, რომელიც კრებულში შესულია აქგვარი ფორმით:

დასტრფის ვარდსა (-ი)  
გულის დარდსა  
სტენს ბულბულსა (-ი)  
საამო ხმასა  
ძილ გატეხილს (-ი)  
გულს აძგერებს.

ეს ნაწყვეტი „სიმღერის“ პირველ სამ სტრიქონს შეესატყვისება. შეიმჩნევა ტექსტუალური სხვაობანიც: მთქმელი სიტყვა „ხმას“ ბოლოში უმატებს „ა“ მარცვალს, სიტყვის „ძირგატეხილი“ ნაცვლად ამბობს „ძილგატეხილს“. ტექსტში მომდევნო სამი სტრიქონი („გაფრინდება უცხო მხარეს, თან წაჰყვება მისგან დარდსა“) ლექსის ბოლო ტაეპის ბოლო ორი სტრიქონის შესაფარდისია. მხოლოდ სიტყვა „წაიღებს“ შეცვლილია „წაჰყვებათი“.

დარჩენილი ნაწილი ტექსტისა სხვადასხვა სასიმღერო-ფოლკლორული ვარიაციებია. ეს ტექსტიც ფოლკლორული კონტამინაციის ნიმუშად უნდა მივიჩნიოთ.



ტექსტი № 59 წარმოგვიდგენს ლექსს „სხვადასხვაგვარი სიყვარული“. იგი ლიტერატურულ პირველწყაროსთან შედარებით ნაკლებლოვანია. გამოტოვებულია სტრიქონები, მთქმელის მიერ ზოგი რამ ჩანაცვლებულია პოეტისეულ სიტყვიერ ქსოვილს, ზოგი სიტყვა თუ პოეტური ფრაზა თავისებურადაა შესწორებული-შელამაზებული. მაგალითად, ლექსის პირველი სტროფი ამგვარადაა გადასხვაფერებული:

ქართლის ქალმა სიყვარული  
ტრფიალებით გამოხატა,  
კაცის გული რკინით ხატა,  
თვისი გული ანდამატად.

მოყვანილ ნაწყვეტში პირველწყაროსთან შედარებისას შემდეგი ცვლილებანი წარმოჩინდება: სიტყვა „ქართლელ“—ის ნაცვლად ტექსტში გვაქვს „ქართლის“, ზმნა „სახა“ შეცვლილია „ხატა“—თი, სიტყვა „მასზედ“ — „გული“—თ. ასეთი სახეცვლილება ატყვია მთელ სასიმღერო ტექსტს. ამას გარდა, გამოტოვებულია სტრიქონები: მეორე ტაეპში — მესამე, მეოთხე, და მეექვსე სტრიქონები, მესამეში — მეშვიდე და მერვე, მეხუთე ტაეპში კი — მეხუთე და მეექვსე.

მიუხედავად ყოველივე ამისა, ამ საკმაოდ მოზრდილი ლექსის ეს სასიმღერო ვარიანტი მთლიანობაში არ არღვევს ლექსის არქიტექტონიკას (მხოლოდ მეორე ტაეპშია იგი დარღვეული), არ უცვლის მას აზრსა და მნიშვნელობას. ძირითადად სწორად გადმოსცემს პოეტისეული ლექსის შინაარსს, რიტმიკასა და მელოდიას, რითმას. ზეპირგადაცემისა და სიმღერად გარდაქმნის პროცესშია დაშვებული მითითებული ტექსტობრივი სხვაობანი, რაც ზეპირმეტყველებითი მოვლენა, უცილობელი ფოლკლორული კანონია.

ისიც დასაშვებია, რომ მთქმელმა ეს ლექსი უშუალოდ აკაცის რომელიმე კრებულიდან დაიხსომა, შემდეგ კი ზოგი რამ გადაავიწყდა (მთქმელია ზაქარია ნაცვლიშვილი, გიორგიწმინდიდან, შოკოლადის ფაბრიკის მუშა).

ტექსტი № 60 მოიცავს ფრაგმენტებს ლექსიდან „ციცინათელა“. კრებულში ეს საკმაოდ მოზრდილი ლექსი ნაკლები სახითაა წარმოდგენილი, შეცვლილი, გადაადგილებული და შერწყმულია ერთმანეთთან სხვადასხვა სტრიქონები.

აქ ერთი გარემოება იქცევა ყურადღებას. „ციცინათელა“ კარგად ცნობილი პოპულარული სიმღერაა. მთქმელ ზ. ნაცვლიშვილის მიერ წარმოდგენილი სასიმღერო ტექსტი კი აღემატება ამ ცნობილი სიმღერის ტექსტს. როგორც დაკვირვებამ გვიჩვენა, იგი მეტ მსგავსებასა და სიახლოვეს ავლენს ლიტერატურულ პირველწყაროსთან, ვინემ ცნო-

ბილ, პოპულარულ სასიმღერო ვარიანტთან. ამაზე თვით ტექსტზე დარ-  
თულ შენიშვნაში არსებული კომენტარიც მეტყველებს: „მეტრეველი,  
რომელიც იცნობს სიმღერას, არ სცნობს ბოლო სამ სტრიქონს“. ეს  
ბოლო სტრიქონები მართლაც არაა ჩომღერაში, მაგრამ არის აკაკის  
ლექსში (ბოლო ორი სტრიქონი — მესამე ტაეპში, ხოლო ერთი კი შემ-  
ვიდეთ). ე. ი. ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს არა პოპულარული სიმღე-  
რის ტექსტთან, არამედ ლიტერატურული ლექსის ახლებურ ხალხურ  
ვარიაციასთან, ახალი სახის სასიმღერო ტექსტთან.

ტექსტს საგარძნობი სახის ცვლილებები ემჩნევა, რაც უპირატესად  
მუსიკალური ზეგავლენითაა გამოწვეული. მთქმელს დროთა განმავ-  
ლობაში დავიწყებია აკაკის ეს ლექსი, სიმღერად გარდათქმის პროცეს-  
ში დახსომებული სტრიქონები შეუყავშირებია ისე, რომ არ დაერ-  
ღვია პოპულარული სასიმღერო მელოდია და ამით ლექსის ახალი ვა-  
რიანტი შეუქმნია.

37, 144, 214, 288 ნომრებით აღნიშნულია ფრაგმენტები აკაკის პო-  
პულარული, სიმღერადქცეული ლექსიდან „მუნამბაზი“; განვიხილოთ  
თითოეული:

ტექსტში N: 87 აღვნიშნავთ აქვს ტაეპების გადანაცვლებას, სტრიქო-  
ნების მთლიან ან ნაწილობრივ სახეცვლილებას. ტექსტის პირველი ორი  
სტრიქონი შეესაბამება მეათე ტაეპს, თუმცა შესამჩნევია საგარძნობი  
ცვლილებანი. მთლიანი სტრიქონი „რა იციან, რომ ეს გული მკვდარია“,  
ასეა გადასხვაფერებული — „ვინ რა იცის, ვის გულში რა დარდია“.  
სიტყვა „ზოგჯერ“ შეცვლილია „ცხარე“-თი, ხოლო „რომ“ — სიტყვით  
„ზოგჯერ“, რითაც გააზარდა მარცვალთა რაოდენობა სტრიქონში და  
ამით ლექსის აღნაგობა და რიტმი დაირღვა. ტექსტის ბოლო ორი სტრი-  
ქონი ლექსის მესამე ტაეპს შეესატყვისება. ერთი უმნიშვნელო შტრიხი  
აქაც შესამჩნევია: სიტყვა „პირადი“-ს ნაცვლად გვაქვს „იობის“.

როგორც ვხედავთ, ამ სასიმღერო ტექსტს ფოლკლორიზაციის სა-  
ხასიათო ნიშნები ატყვია.

ტექსტი № 144 შედარებით უფრო მოზრდილია. მისი პირველი  
ორი სტრიქონი უცვლელად შეესაბამება დედნის საწყისს ტაეპს, ხოლო  
მომდევნო კი — მეათე ტაეპს მცირეოდენი ცვლილებებით: „რა იცი-  
ან“-ის ნაცვლად გვაქვს: „ვინ რა იცის“, ხოლო „ცრემლზე ბევ-  
რჯერ“-ში შებრუნებულია პოეტური ფრაზის სინტაქსური წყობა („ბევ-  
რჯერ ცრემლზედ“).

ტექსტის შემდგომი სტრიქონები მთქმელისეულია, ბოლო ორი  
კი აღებულია ლექსიდან „თავო, ჩემო...“.

ტექსტი № 214 უცვლელად შეესატყვისება აკაკის „მუხამბაზის“ პირველ სტრიქონს.

ტექსტში № 282 პირველი და მესამე სტრიქონები მთქმელისეულია, ხოლო მეორე და მეოთხე პოეტის ლექსის მეორე ტაეპს მიესადაგება უცვლელად.

„მუხამბაზის“ ლახისეული ვარიანტები ფოლკლორული კონტაშინაციის ნიმუშებს წარმოადგენს.

ტექსტი № 155 წარმოგვიდგენს ნაწყვეტს ლექსიდან „სიზმარი“. მთქმელს ამ მოზრდილი ლექსიდან სასიმღეროდ მხოლოდ პირველ-მეორე ტაეპი და მესამის ბოლო ორი სტრიქონი გამოუყენებია. მეორე ტაეპის პირველ სტრიქონში სიტყვა „ტახტზე“ შეცვლილია სიტყვით „თავზედ“. სხვა მხრივ სხვაობა ლიტერატურულ პირველწყაროსთან შედარებით არ ჩანს.

კრებულის შენიშვნებში სწორადაა მითითებული ლექსის ავტორი.

ტექსტის № 196 პირველი ტაეპი შეესაბამება პირველივე სტროფს აკაკის ლექსისა „ყმაწვილ ქალს“. მხოლოდ ტექსტში სიტყვა „ყოველ“-ის ნაცვლად გვაქვს „ყველა“. ეს უმნიშვნელო შტრიხია.

ეს ჩანაწერი დღესაც კარგად ცნობილი და პოპულარული სიმღერის ტექსტს წარმოადგენს.

ტექსტებით №№ 217 და 262 ჩაწერილია ლექსის „მუშური“ პირველი ხუთი ტაეპი. ისინი ძირითადად მიჰყვება ლექსის შესაბამის სტრიქონებს. მხოლოდ მცირეოდენი ტექსტობრივი ზხვაობანია შესაჩნევი.

„მუშური“ სასიმღერო, ხალხურ ყაიდაზე დაწერილი ლექსია. მასში ნათლად იგრძნობა ფოლკლორის (შრომის ლექს-სიმღერების გავლენა). ამიტომაც აღიქვა და თავისუფლად გარდათქვა მთქმელმა სიმღერად ამ ლექსის მოზრდილი ნაწილი.

როგორც ჩანს, ეს გავრცელებული სიმღერა ყოფილა, რადგანაც სხვადასხვა მთქმელთაგან ორჯერაა ჩაწერილი ერთი და იგივე ტექსტი.

ტექსტი № 257 მოიცავს ფრაგმენტს ლექსიდან „იმერული სიმღერა“. მისი პირველი ტაეპი ზუსტად შეესაბამება დედნის შესაბამის ტაეპს. ბოლო ორი სტრიქონი პოპულარული ხალხური სიმღერის „გალიაში გამოზარდეს“ ტექსტს მიეკუთვნება.

ტექსტი № 261 შეადგენს ფრაგმენტს ლექსიდან „იმერული ნანი-ნა“. ამ ლექსის ორი ვარიანტი არსებობს. სასიმღერო ტექსტთან ამ ვარიანტების შედარებისას კრებულის ტექსტს მიესადაგა ის, როველიც, როგორც აღნიშნავენ, „ფარულად იყო გავრცელებული“ [2, 467]. თანაც ეს ვარიანტი შეტანილია „დედაენაში“ და საფიქრებელია, რომ მთქმელმა აქედან დაისწავლა.

სასიმღერო ტექსტი შეესაბამება ამ ვარიანტის პირველ ტაეპს. შე-  
სამჩნევია ცვლილებანი: ლექსის პირველი ტაეპის მეორე სტრიქონი  
(„გაფურჩქვნილო ახალ-ნორჩო, შენ პაწაწინაო!“) მთქმელის მიერ გა-  
ორმაგებულია, ორ სტრიქონადაა ქცეული:

ნანას გეტყვი, დაიძინე,  
შენ პაწაწინაო,  
გაფურჩქნულ გლების შვილო,  
ვარდოე ნანინაო

„ახალ-ნორჩო“-ს ნაცვლად მთქმელი ამბობს „გლების შვილო“. ეს გამოთქმა კი იხმარება ლექსის პირველ ვარიანტში. ადგილები შე-  
ნაცვლებული აქვთ მესამე და მეოთხე სტრიქონებს. ეს ცვლილებები უმნიშვნელო ხასიათისაა, არ არღვევენ ლექსის აღნაგობას, აზრს, ნათ-  
ლად გადმოსცემენ ტექსტის შინაარსს. თვითონ აკაკისეული ლექსი სა-  
სიმღერო მუშაობაზე დაწერილი. ამიტომ მთქმელს აქცენტი უფრო სიმღერაზე გადააქვს და ტექსტს შედარებით თავისუფლად ექცევა.

ტექსტში № 279 მოცემულია პირველი ორი ტაეპი ლექსიდან „კინ-  
ტო“. ეს ლექსი შედარებით ზუსტად მიჰყვება დედანს. ცვლილება მხო-  
ლოდ ერთგანაა შესამჩნევი: „ეშხის ცეცხლით“ — ეს ფრაზა ასეა შეც-  
ვლილი: „ეშხით საესე“.

ტექსტში სწორადაა მითითებული ლექსის სათაური.

გერმანულ კრებულში აკაკის ლექსები, როგორც მათზე დაკვირვე-  
ბამ გვიჩვენა, ფოლკლორისტული თვალთახედვით ძირითადად სამ ჯგუფ-  
ფად შეიძლება დაიყოს:

1. ლექსები, რომლებმაც თითქმის სახეუცვლელად გაიარა მთქმელ-  
თა პოეტური „მანგანა“ და შეინარჩუნა ლიტერატურული პირველწყა-  
როს ინვარიანტული ბუნება. ასეთებია — „მუხამბაზი“, „სიზმარი“,  
„ყმაწვილ ქალს“, „კინტო“.

2. ლექსები, ნაწილობრივ სახეშეუცვლელები, რომლებმაც ზოგჯერ  
ემჩნევათ გახალხურების ტენდენცია, ზოგჯერ კი მექანიკურ გადასხვა-  
ფერებასთან გვაქვს საქმე. ასეთებია: „მწყერი და მწყემსი“, „სიმღერა“.  
„სხედასხევაგვარი სიყვარული“, „ციცინათელა“.

3. ლექსები, რომლებმაც განიცადეს საგრძნობი ფოლკლორული  
ცვლილებები და თავისი აგებულებით, პოეტიკით, იდეურ-თემატიკური  
მიზანდასახულებით, მართალია, არ მოსწყვეტიან პირველწყაროებს,  
მაგრამ ზეპირსიტყვიერი მოქალაქეობა მოიპოვეს და უკვე ფოლკლო-  
რულ ძეგლთა საგანძურს განეკუთვნებიან. ასეთებია: „იმერული სიმ-  
ღერა“, „იმერული ნანინა“.

## ბავშვებზე ლიტერატურა

1. ქ. სიხარულიძე, ლიტერატურულ ვარიანტები, ლიტერატურული ძეგანი, V, თბ., 1949. ფუნქციონალიზმი
2. ა. წერეთელი, თბუღებათა სრული კრებული, ტ. I, თბ., 1950.

## პირველყოფილი რწმენის კვალი ჯადოსნურ ზღაპარში

ზღაპარი, ფოლკლორის ერთ-ერთი უძველესი და ძირითადი ქანარი, პრეისტორიული საზოგადოების კულტურული მემკვიდრეობაა. ზღაპარი იქმნებოდა საუკუნეების განმავლობაში, დაუწერელი სახით გადადიოდა თაობიდან თაობაზე, თანდათან იხვეწებოდა, მრავალფეროვანი ხდებოდა და კლასიკურ ფორმას იძენდა. ზღაპარი დიდ როლს ასრულებდა ყველა ხალხის ზეპირსიტყვიერებაში, მისი განვითარების ყველა ეტაპზე. მას იცნობს ყველა კულტურული ხალხი და პრიმიტიული ტომი. ზღაპარი ყველაზე უფრო პოპულარული სახეა ხალხური სიტყვიერებისა. მასში ასახულია ხალხის აზრი და გრძნობა დაგროვილი ასეულობით წლების მანძილზე.

ზღაპარი გამოხატავს ხალხის მსოფლმხედველობას მისი ცხოვრების სხვადასხვა ეტაპზე, მის დამოკიდებულებას სინამდვილესთან, მის ოცნებას მომავალზე.

აზროვნებისა და მსოფლმხედველობის მხრივ ზღაპარს ისტორიის ნათელი ბეჭედი აზის. ზღაპრის სადავეები ადამიანთა რეალურ ცხოვრებაშია [1, 17].

უძველესი ადამიანი უმეტესად რწმენის სამსახურში იდგა, ცდილობდა არ განერისხებინა ესა თუ ის სული ან ღვთაება და პირიქით — მოეგო მისი გული; მოეხერხებინა ყოველივე ზებუნებრივი თავის სამსახურში ჩაეყენებინა. თუ უძველესი ხალხის ცხოვრება მთლიანად იყო გააღენთილი და გარემოცული კულტმსახურებით, ასევე იქნებოდა ამ ცხოვრების ანარეკლი ზღაპარიც. ზღაპარს თუ ამ თვალსაზრისით შევხედავთ, დავინახავთ, რომ დიდია პირველყოფილი რწმენის კვალი.

რაც შეეხება ფანტაზიის როლს ზღაპარში, ის საკმაოდ მძლავრია, ისევე როგორც თვით პირველყოფილი რელიგიაა ხალხის უკიდვანო ფანტაზიის ნაყოფი. ხალხმა თავის უკეთეს მომავალზე ზრუნვისას შექმნა რელიგია, შემდეგ კი დაემონა მისივე ფანტაზიის ნაყოფს.

როცა ვამბობთ, რომ ჯადოსნურ ზღაპარში უძველესი რწმენის კვალია, რას ვგულისხმობთ? შეეჩერდებით მის ძირითად ელემენტებზე. ჯადოსნური ზღაპრისათვის აუცილებელია ოჯახს ყავდეს მემკვიდრე, რომელიც შემდეგ ასევე აუცილებლად დაოჯახდება და გამეფდება. რატომ არის ზღაპრისათვის ეს მოტივები ძირითადი? — ჩვენ შევეცდებით ამ საკითხის ახსნას უძველეს რწმენათა მოშველიებით.

ხშირია ჯადოსნურ ზღაპარში უშვილობის გამო დადარდიანებული ადამიანი. ის, მიუხედავად თავისი მდგომარეობისა, საგონებელშია ჩავარდნილი და დახმარებას ითხოვს. უშვილობის ეპიზოდზე სპეციალურად შეჩერდა პროფ. მ. ჩიქოვანი „ბალავარიანის“ ფოლკლორული ტრადიციების კვლევისას. მეცნიერი თვლის, რომ ეს მოტივი ხალხურ პროზაში მტკიცედ არის დაცული და გავრცელებულია მთელ საქართველოში [2, 196]. ამის მიზეზი ალბათ, ის არის, რომ ყველა უძველეს ხალხს სწამდა — სული სხეულის დატოვების შემდეგაც აგრძელებს ცხოვრებას, რისთვისაც აუცილებელი იყო განსაკუთრებული პირობების შექმნა, ეს კი მემკვიდრის მოვალეობას შეადგენდა, ე. ი. მას უნდა დაეცვა წინაპრის კულტი. ვისაც ვაჟიშვილი არ ყავდა, მას არ შეეძლო იმედი ჰქონოდა თავისი სულის შემდგომ არსებობაზე [3, 224], უფრო ზუსტად, კეთილდღეობაზე. ჩვენი აზრით, ამ მიზეზით უნდა აიხსნას უშვილობით დაღონებული ადამიანის წუხილი და, საერთოდ, მემკვიდრის გამორჩეული როლი ზღაპარში.

ახლა შევეხებით ზღაპრის დასასრულს — მთავარი გმირის სავალდებულო დაოჯახებასა და გამეფებას. ხელმწიფე, უძველესი რწმენით, დიდი ღვთაებრივი და მაგიური ძალის მქონე იყო. ის როგორც წესი, პერიოდულად იცვლებოდა, რადგანაც მასში სუსტდებოდა ის ღვთაებრივი ძალა, რომელიც აძლევდა ხალხს ნაყოფიერებასა და კეთილდღეობას.

ზღაპარიც სწორედ იმიტომ არის ოპტიმიზმით გამსჭვალული, რომ ცხოვრება მუდმივია და ხელმწიფის გამოცვლით შეიძლება მისი განახლება და გადახალისება.

ზღაპრის მთავარი გმირი სწორედ ეს მემკვიდრეა. ბოროტ ძალებთან ბრძოლაში ის ყოველთვის გამარჯვებული გამოდის — კეთილი საწყისი ზღაპარში იმარჯვებს. ბუნებაში არსებული კეთილი ძალები მას ემორჩილებიან, მძიმე ბრძოლაში ეხმარებიან.

ზღაპრის გმირი ბევრ რამეში მითითურ კულტურულ გმირს გვაგონებს, მაგრამ ის უკვე ერთი უსახელო ჭაბუკია.

გმირის იდეალი პარმონიულად არის შერწყმული ხალხის იდეალთან, ხალხის, რომელმაც შექმნა იგი, კაცობრიობის განვითარების უძველეს საფეხურზე და თაობიდან თაობამ გადასცა მისი სახე და სიყვავ-

რული. „გმირს ხალხი ქმნის, იგი ასაზრდოებს მას, როგორც დედამიწა. თავის მხრივ გმირი ხალხის იდეალს, მის ნება-სურვილს ახორციელებს, ამყარებს რა სამართლიანობასა და თავისუფლებას“ [4, 27].

ჩვეულებრივ გმირის დაახასიათებლად ჯადოსნურ ზღაპარში ბევრი არ არის ნათქვამი. მისი აღწერა ლაკონიურობით ხასიათდება.

გმირის სახის გამოკვეთა პასიური აღწერით კი არ ხდება, არამედ მისი მოქმედებით გადმოიკემა. ვაჟს, რომელიც დევს მოკლავს, ჯადოსნურ რაშს მოათვინიერებს, დატყვევებულ ქალიშვილს გაათავისუფლებს, ბევრი დახასიათება აღარ ქირდება [5, 404].

ხალხისათვის ეს უსაყვარლესი გმირი უმცროსია ძმათა შორის, ზოგ შემთხვევაში უმცროსი დაა, გერი, უმცროსი სიძე (ობოლი ან უმცროსი ცოლი პრიმიტიულ ტომებში). რატომ მიაწერა ხალხმა ამ პერსონაჟებს ამდენი სიკეთე და დადებითი თვისებები? რა უნდა იყოს ამის მიზეზი?

ჩვენი აზრით, ეს არის რწმენა-წარმოდგენებისადმი, ტრადიციული, დამკვიდრებული წესისადმი ერთგულება, ზრუნვა მის დასაცავად, რასაც ამ პერიოდის ყოფაში მნიშვნელოვანი ფუნქცია ეკისრებოდა.

ეპოქალური რღვევების დროს ოჯახის ეს წევრნი განსაკუთრებულ პირობებში ვარდებიან, რაც ზედმიწევნით ზუსტად აქვს აღწერილი ცნობილ რუს ფოლკლორისტს ე. მელეტინსკის [6, 210-260]. ეს გარემოება გარკვეულად ზრდის მათ როლს სანუკვარი ადათისა და რწმენის დაცვაში. სწორედ ესენი ჩანან გამორჩევით ერთგულნი ძველის, უკვე მრავალგზის გამოცდილის და მიღებულისა.

რელიგიის ინსტიტუტი ეკუთვნის ყველაზე უნივერსალურ, ყველაზე გავრცელებულ და ამავე დროს უძველეს ინსტიტუტს ყველა დროისა და ხალხისათვის [7, 41-42]. რელიგია წარმოიშვა საზოგადოების იმ საფეხურზე, როცა გვაროვნული წყობილება აღმოცენდა [8, 172].

ცხოვრების ახალი, პროგრესული წესის დამკვიდრება კანონზომიერი და გარდაუვალი მოვლენა იყო, მაგრამ მის გამოჩენას ხალხი ტკივილით ხვდებოდა, მითუმეტეს, რომ გრძნობდა—ადათის დაკარგვა რწმენის სიძლიერესაც უქმნიდა საფრთხეს.

რელიგიური წარმოდგენები ერთი უმნიშვნელოვანესი ფაქტი იყო უძველესი მოსახლეობის აზროვნების განვითარებაში [9, 159]. მას გადამწყვეტი როლი ენიჭებოდა სამართლისა და ზნეობის ინსტიტუტის ჩამოყალიბებაში [7, 243].

უმეტეს ქართულ ჯადოსნურ ზღაპრებში ხალხისათვის უსაყვარლესი გმირის როლში გამოდის უმცროსი ძმა. ჩვენი აზრით, ზღაპარში მისი წარმოჩინების მიზეზი ის არის, რომ მრავალშვილიან ოჯახში სწო-



რედ უმცროსი ასრულებს სასურველი შემკვიდრის ფუნქციას. ის იბრძვის ტრადიციული წესისა და რწმენის შესანარჩუნებლად.

თუ მივყვებით ზღაპრის მსვლელობას, იქ თითქოს პირდაპირ არის ამაზე ნაამბობი. ჯადოსნური ზღაპარი დასაწყისშივე გვაგებინებს მისი გმირის კეთილ განზრახვას (მიდის მამის საფლავის დასაცავად, უკვდავების წყლის საშოვნელად, დაბრმავებული მამის მოსარჩენად და სხვ.).

სიუჟეტის ასეთი დასაწყისი გვიჩვენებს, რომ სწორედ ეს არის ჩვენი სასურველი გმირი, ამის შემდეგ კი საეჭვო აღარ არის, რომ ის გამარჯვებული ივლის თავის გზაზე და თითქოს გვამშვიდებს კიდევ, რომ მისი ხვედრი ბედნიერი იქნება.

გავიხსენოთ უმცროს ძმაზე ზოგიერთი ჯადოსნური ზღაპრის დასაწყისი:

1. „იყო ერთი ბრმა ხელმწიფე. ჰყავდა სამი ვაჟი. ერთ დღეს უთხრა უფროს შვილს: წადი შვილო და უკვდავების წყალი მომიტანე, რომ თვალები ამეხილოსო“ [10, 207]. (უფროსების წარუმატებლობის შემდეგ იმედიანად გაემართება უმცროსი დაბრკოლებებით სავსე გზაზე).

2. „იყო ერთი ხელმწიფე, ჰყავდა სამი ვაჟიშვილი. მოვიდა იმის სიკვდილის დღე და ანდერძი დაუგდო შვილებს: სწამი ძმა ხართ, სამ ღამეს მითიეთო. მოკვდა ეს ხელმწიფე, დაასაფლავეს. უთხრა ძმებს უმცროსმა ძმამ: ძმებო, უყარაულოთ, ნუ გავტეხთ მამიჩვენის ანდერძსო. ძმებმა უთხრეს: საქმე არა გვაქვს? თუ გინდა წადი და უყარაულოო. წავიდა უმცროსი ძმა, უყარაულა“ [10, 43]. (სამივე ღამეს დაამარცხა მამამისის მტრები).

3. „იყო ერთი ძლიერი ხელმწიფე, ჰყავდა სამი ვაჟიშვილი... ხელმწიფის ცოლი ბაღში დასეირნობდა უკებ ციღან რალაც შავი ღრუბელი წამოვიდა, დაეცა ამ ქალსა და მოიტაცა... ხელმწიფეს კინაღამ გულს შემოეყარა, მას აქეთ დადარდიანდა, სულ დაღონებული იყო, თავის სასახლეს სულ შავები გადააკრა და შვილებს თვალით არ ნახულობდა“ [10, 108]. (უმცროსმა ვაჟმა გაიგო მამის დარღის მიზეზი და წავიდა დედის დასახსნელად).

ამ დასაწყისით ნათლად ჩანს, რომ უმცროსი ვაჟი ზრუნავს მშობლების კეთილდღეობაზე. სიკვდილის შემდეგ კი იცავს მათ საფლავს, — ამდენად, წინაპართა კულტს — ზრუნავს გარდაცვლილი მამის ხელზე. დღეისათვის საკამათო აღარ არის, რომ ზღაპარში საერთოდ და, კერძოდ, ამ ადგილებში უძველესი ჩვევებისა და წარმოდგენების ანარეკლია.

მიუხედავად იმისა, რომ ჯადოსნური ზღაპარი ხალხის განუსაზღვრელი ფანტაზიის ნაყოფია, მასში შემთხვევითობა არ გვხვდება და

თითქმის ყველაფერში შეგვიძლია გარკვეული კანონზომიერების დანახვა. ადამიანები სრულიადაც არ არიან თავისუფალნი თავიანთ წარმოდგენებში [11, 334].

ე. მელეტინსკი თავის მონოგრაფიულ შრომაში «Герой волшебной сказки» იკვლევს ჯაღოსნური ზღაპრის გმირთა წარმოშობის მიზეზების გამომწვევ სოციალურ ძვრებს. მეცნიერი დაასკვნის, რომ ჯაღოსნური ზღაპრის გმირებად ხდება ისინი, ვინც იყვნენ პირველი მსხვერპლნი პირველყოფილი თემური წყობილების დაცემის, გვარიდან ოჯახზე გადასვლის, დიდი პატრიარქალური ოჯახის დაშლის პროცესისა [6, 257] და მთავარი გმირის გაიდვალება ეკონომიურმა დაჩაგვრამ განაპირობა.

უმცროსი ძმის ეკონომიურად დაჩაგვრის მაგალითები ქართულ ჯაღოსნურ ზღაპარში, ძირითადად, არ გვხვდება. არც სხვადასხვა ხალხის ეთნოგრაფიულ მასალებში დასტურდება შესატყვისი ფაქტები.

თუ თვალს გადავაგვლებთ ყოფის ამსახველ მასალებს, დავინახავთ, რომ როგორც წესი, ძმათა გაყოფა ხდებოდა მკაცრი წესის მიხედვით. ეს არ იყო ქაოტური პროცესი და მემკვიდრეობა ნაწილდებოდა ან უმცროსის სასარგებლოდ, ან თანაბრად. მაგალითად, ნაგას ტომში უმცროს ძმას მეტი ხვდება, რადგანაც ის დაუქორწინებელია და სხვა საზოგადოებრივი ადათებიც აქვს შესასრულებელი. კამბოჯურ ზღაპარში უმცროსს ეძლევა ორი წილი, უფროსებს კი თითო, რადგანაც ის შშობლებზე ზრუნავს.

ძველად მინორატი არსებობდა მთელს რუსეთსა და უკრაინაში. აქ როგორც წესი, მამის სახლი რჩებოდა უმცროსს, ის ინახავდა დედას და დებს. იგივე ითქმის უმცროს დაზე. განვითარების მატრიარქალურ საფეხურზე მთელ რიგ ხალხებში აბსოლუტურად იგივე როლს ასრულებდა უმცროსი და. მაგალითად ხაზისა და გაროს ტომებში დედის სიკვდილის შემდეგ სახლი, ძვირფასეულობა, მეტი წილი ქონებისა, მიწა ნოლიანად რჩებოდა უმცროს დას. სამაგიეროდ ის იცავს რელიგიას. ასრულებს რიტუალურ ცერემონიალებს და ზრუნავს წინაპართა წყალობის მოსაპოვებლად [6, 102]. უმცროსი ქალიშვილი ხდებოდა კერი-სა და გვაროვნული კულტის დაპყველი. მისი მოღვაწეობით დაინტერესებული იყო მთელი გვარი [6, 103].

ინგლისის რაიონებში ძმების გაყრისას უმცროსი იღებდა კარმი-დაძმოს, ყველა ნაგებობას, 8 აკრ მიწას, ასევე ცულს, ქვაბსა და სახნოსს, რადგანაც მამას არ ჰქონდა უფლება ეს 3 ნივთი: სხვისთვის მიეცა უმცროსის გარდა.

საქართველოს მაღალმთიან რაიონებში გვიანობამდე შემორჩა მრავალრიცხოვანი ოჯახები. დიდი ოჯახის გაყოფა სრულდებოდა მრავალი წესის დაცვით. მაგალითად თუშეთში გაყოფა ხდებოდა თანაბარ სამშონაწილად [12, 207].

სვანეთში გაყრის მთელი პროცესი აღწერილი აქვს ეთნოგრაფ რ. ხარაძეს: წინათ გაყოფა სამშონს, გვარის საქმედ იყო ქცეული, შემდგომში კი ირჩევდნენ გაყოფის მონაწილე პირებს, რომელნიც ნუსგამწახალად იწოდებოდნენ. ისინი იკრიბებოდნენ გასაყოფ ოჯახში, აქ დააფიციებდნენ ამ ოჯახის ქორამახვშს, ძმებსა და ჩძლებს, რომ სიმართლეს იტყოდნენ. შემდეგ ნუსგამწახალი თვითონ დაიფიციებდა, რომ იქნებოდა მიუღღგომელი სამართალში ყველას მიმართ და იწყებდა ოჯახის ქონების გაყოფას.

გაყოფა ძმებს შორის თანაბრად ხდებოდა, გარდა უფროსი ძმისა, რომელიც შეიძლება ამავე დროს ქორამახვშიც ყოფილიყო. ის მიიღებდა საუფროსოს. გაყოფისას პირველ რიგში იყოფდნენ მიწას, ხოლო შემდეგ დანარჩენ ქონებას. ნუსგამწახები ზომავედნენ მიწებს და უფარდებდნენ ერთმანეთს კარგ და ნაკლებ მოსაველიან ყანებს. ამგვარად დანაწილებულ მიწას უყრიდნენ კენჭს. ვისაც რა შეხვდებოდა კენჭის ამოღებისას, იმას მიაკუთვნებდნენ. ჩვეულებრივ ძველ სახლში უმცროსი ძმა რჩებოდა. გაყოფის დროს წარმოუდგენელი იყო კერძის ვადადგმა და ცეცხლის დანგრევა, რაც ორივე ახალი ოჯახისათვის დიდ უბედურებას მოასწავებდა. ოჯახიდან წამსვლელს უნდა დაელოცა დამორჩენი და მისი კერა. ამასთანავე უნდა ეჩუქებინა ერთი ძროხა [13, 58-61].

თავისუფალი სვანის აღწერით გაყოფისას პირველი არჩევანის უფლება უმცროს ძმას ქონდა, რომელიც სახლ-კარობას ირჩევდა. თუ ძმები გაყრისას უკმაყოფილებას გამოთქვამდნენ, მაშინ საქმეში ჩაეროდა თემი.

უფროსი ძმის მემკვიდრეობა არ არღვევს თანასწორობას, რავე როგორც უმცროსი ძმისა—მინორატის დროს. საერთოდ, იქ, სადაც წესის დაცვაზეა ლაპარაკი, დაჩაგრული არ შეიძლება არსებობდეს.

რამდენიმე სიტყვით შეეჩერდებით ქართული ჯალღოსური ზღაპრის მეორე ყველაზე მეტად პოპულარულ გმირზე — გერზე და შევეცდებით მისი წარმოშობის მიზეზების ახსნასაც. კლასიკურმა პირველყოფილმა ოჯახმა არ იცის გერისა და დედინაცვლის პრობლემა, რადგანაც დედის დები, ბიძაშვილები და უფრო შორეული ნათესავეები იყვნენ მამის ან მისი ძმების ცოლები. მამის ყველა ცოლს კი დედას ეძახდნენ. ამ პერიოდში არსებობდა საერთო ზრუნვა დედებისა „საერთო“ ბავ-

შვებზე, გვარის უმცროს თაობაზე, ხოლო მაშინ, როდესაც მამის ცოლი იმ ტომიდან არ არის, რომლიდანაც დედა და ბავშვსა და ახალ დედას შორის აღარ არის ნათესაური კავშირი, ის დედინაცვალი ხდება, ე. ი. გერის წარმოშობა იმ პერიოდს ეკუთვნის, როცა ირღვევა ტრადიციული საქორწინო გაცვლის წესი გვარებს შორის ტომის შიგნით და ენდოგამიის დარღვევით ტომის გარეთ [6, 212] დედინაცვალი ჩნდება, როცა გვარი გზას უთმობს ოჯახს, სადაც ბავშვები არიან მხოლოდ მშობლების შვილები.

ზღაპარში გერი მისთვის წარმოუდგენელ ბედნიერებას აღწევს --- კიდევ უფრო მშვენიერდება და ხდება უფლისწულის ცოლი. მაშინ როდესაც დედინაცვალსა და მის შვილს თავიანთი სიავისათვის საკადრისი ეზღვებათ.

გერის გამარჯვებისა და გაბედნიერების მიზეზი ის უნდა იყოს, რომ ერთგულია გარდაცვლილი დედისა, ასრულებს მის ანდერძს, მზრუნველობს შემკვიდრებობით მიღებულ ტოტემურ ცხოველზე, ის უყვარს და უფრთხილდება — არ ქამს მის ხორცს და საგანგებოდ უვლის ძვლებს — ეს ყველაფერი კარგად ჩანს თვით ზღაპრებში გერსა და დედინაცვალზე.

დედინაცვალიც ხომ იმავე საზოგადოებრივი წყობის შვილია და, ამდენად, შეუძლებელია ისიც არ ყოფილიყო ამავე რწმენის (ტოტემიზის) დამცველ. შეუძლებელია მასაც არ ეცა პატივი თავისი გვარის მიცვალებულთა სულებისათვის, ტოტემური ცხოველებისათვის. მაგრამ გერი და დედინაცვალი ერთმანეთს ხომ იმიტომ დაუპირისპირდნენ, რომ იყვნენ სხვადასხვა გვარის წარმომადგენლები. ამდენად, ისინი სხვადასხვა ტოტემური ცხოველების შთამომავალნიც იქნებოდნენ. სხვა გვარიდან მოსული დედინაცვლის სათაყვანებელი სხვა ტოტემი იყო და, ალბათ, ზიზღითაც კი უყურებდა გერის ტოტემს. ზღაპარშიც ხომ გვხვდება სიუჟეტი, სადაც დედინაცვალი ყოველმხრივ ცდილობს გერის საყვარელი ტოტემური ცხოველის თავიდან მოშორებას, მის დაღუპვას. ამდენად, სხვა ტომის შვილი — დედინაცვალი დაუპირისპირდა გერს თავისი რწმენა-წარმოდგენებით. ერთისათვის საყვარელი, მეორისათვის საძულველი აღმოჩნდა და პირიქით. დედინაცვალი იყო თავისი რწმენის მხარეს, მას თავგამოდებით დაუპირისპირდა გერი, გარდაცვლილი დედის ტოტემის დამცველი და თაყვანისმცემელი. ჩვენი აზრით, სწორედ ამიტომ არის ბუნებრივი, რომ ხალხი გერისადმი სიყვარულით იყო გამსჭვალული, დედინაცვლისადმი კი სიძულვილით. პირველი ხომ მათი რწმენის, მათთვის აუცილებლის დამცველი იყო, მეორე კი — პირიქით, თაყვანს სცემდა იმას, რაც ხშირად ალბათ, საძულველიც იყო ხალხისა-

თვის. ეს ყველაფერი კი გამოიწვია ქორწინების ტრადიციული წესის დარღვევამ. ჩვენი აზრით, სწორედ ამიტომ იყო გერი წარმოჩინებული და არა დაჩაგრულობის გამო [6, 182].

კოლექტივისათვის დამახასიათებელი რომ იყოს დაჩაგრულის იდეალად ქცევა, თანაგრძნობისათვის გაიდგალებული ხალხური სიტყვიერების სხვა უანრშიც შეგვხვდებოდა.

ზღაპრის ტონი მშვიდია და აუღელვებელი, არა იმიტომ, რომ წინასწარ იცის მთქმელმა მისი კეთილი ფინალი, არამედ იმიტომ, რომ იცის — ძველი ადათის დამცველს დაიფარავს მადლიერი წინაპრის სული. უჭირს მას, ვინც ადათს არ იცავს — ის კი დანანების ღირსი არ არის.

ჯადოსნური ზღაპრის მთავარი გმირი იდეალია ხალხისა და ამიტომ გამოდის დაუმარცხებელი და ყოვლის შემძლე გმირის როლში. ის იდეალია, როგორც რწმენისა და ტრადიციული წესის ერთგული.

#### ბამოყენებული ლიტერატურა

1. ელ. ვირსალაძე, ჩრეული ქართული ხალხური ზღაპრები, შესავალი წერილები, თბ., 1949.
2. მ. ჩიქოვანი, „ბალავარიანი“ და ფოლკლორული ტრადიცია, ბერძნული და ქართული მითოლოგიის საკითხები, თბ., 1971.
3. Ю. Липперт, История культуры, Л., 1925.
4. მ. ჩიქოვანი, ქართული ეპოსი, ამირანიანი, I, თბ., 1959.
5. ელ. ვირსალაძე, ზღაპარი, ქართული ხალხური პოეტური შემოქმედება, I, თბ., 1960.
6. Е. Мелетинский, Герои волшебной сказки, М., 1958.
7. Л. Я. Штернберг, Первобытная религия в свете этнографии, Л., 1936.
8. მ. კოსტენი, პირველყოფილი კულტურის ისტორიის ნარკვევები, თბ., 1971.
9. И. Клима, Общество и культура древнего двуречья, Прага, 1967.
10. პ. უშიკაშვილი, ხალხური სიტყვიერება, III, მ. ჩიქოვანის რედაქციით, თბ., 1964.
11. К. Мегрелидзе, Основные проблемы социологии мышления, Тб., 1973.
12. რ. ხარაძე, საოჯახო თემის გაღმონაშთები თუშეთში, მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, X, თბ., 1959.
13. რ. ხარაძე, დიდი ოჯახის გაღმონაშთები სვანეთში, თბ., 1939.

## დიმიტრი არაჟიშვილის მიერ ჩაწერილი საფერხულო სიმღერები

მოსკოვის უნივერსიტეტთან არსებული ბუნებისმეტყველების, ან-თროპოლოგიისა და ეთნოგრაფიის მოყვარულთა ზაზოგადობის ეთნო-გრაფიული განყოფილებისა და მასთან არსებული სამუსიკო-საეთ-ნოგრაფიო კომისიის დავალებით 1901—1908 წლებში დიმიტრი არა-ჟიშვილმა ხუთჯერ იმოგზაურა საქართველოში ქართული ხალხური მუ-სიკის შესწავლის მიზნით. ამ პერიოდში მან ჩაიწერა 500-მდე ხალხური სიმღერა, რომელთა დიდი ნაწილი „სამუსიკო-საეთნოგრაფიო კომი-სიის შრომებში“ გამოქვეყნდა. ეს მასალა მეტად საინტერესოა როგორც მუსიკალური, ისე პოეტური ფოლკლორის შესწავლის თვალსაზრისით. ამასთანავე, ის ნაკლებად ცნობილი და ხელმისაწვდომია პოეტური ფოლკლორის მკვლევართათვის. დ. არაჟიშვილის ჩაწერილი ხალხურა სიმღერების ტექსტების ჟანრობრივ-თემატური ანალიზი არაერთი სა-ყურადღებო დასკვნის საშუალებას გვაძლევს.

მის მიერ ჩაწერილი საფერხულო სიმღერების ტექსტები გამოირ-ჩევა ჟანრობრივი და თემატური მრავალფეროვნებითა და მაღალმხატ-ვრულობით. აქ არის საისტორიო შინაარსის ფერხულები შავლეგოზე, საგმირო ლექსი „დიგორსა დასხდნენ რჩეულნი“, სატრფიალო ბალადა „ია—შთაზედა“, სხვადასხვა შინაარსის სასიმღერო ტაეპები და ა. შ.

საყურადღებოა საფერხულო სიმღერის — „დიგორსა დასხდნენ რჩეულნი“ [1, 256] (ტექსტი ჩაწერილია ს. უწერაში, 1908 წელს). ბო-ლო დრომდე გამოქვეყნებულია მისი რამდენიმე ადრეული ჩანაწერი: აფრასიონ ჭათარაძის ჩაწერილი [2, 162] პ. უმიკაშვილის „ხალხური სიტყვიერების“ კრებულში მოთავსებული [3, 70], ვ. ბერიძის მიერ 1911 წ. ჩაწერილი [4, 148]. დასახელებული სამივე ტექსტი რაჭულია\*.

\* ადრეულია აგრეთვე ბ. ნიჟარაძის მიერ 1883 წელს ჩაწერილი სევანური ვარაიან-ტი, გამოქვეყნებულია—„სევანურ პოეზიაში“, 1939 წ., გვ. 365.

აქედან დამოუყიდელებელ ვარიანტს წარმოადგენს პირველი ორი. აღნიშნული ლექსის მოგვიანო პერიოდში ჩაწერილი მრავალრიცხოვანი ვარიანტები გამოქვეყნებულია ან დასახელებულია „ქართული ხალხურ პოეზიის“ მე-4 ტომის „შენიშვნებსა და ვარიანტებში“ [5, 386-392].

არც ერთ შემოდასახელებულ კრებულში არ იხსენიება დ. არაყიშვილის მოპოვებული ტექსტი. როგორც აღვნიშნეთ, იგი ჩაწერილია 1908 წელს, ამიტომ ლექსის ერთ-ერთ ადრეულ ჩანაწერად შეგვიძლია მივიჩნიოთ. სიძველესთან ერთად იგი ვრცელია — შედგება 43 სტრიქონისაგან; ასეთივე სიდიდისაა პ. უმიკაშვილის კრებულში შესული ლექსი, დანარჩენები საგრძნობლად მოკლეა. მაგრამ დ. არაყიშვილის მიერ ჩაწერილი ტექსტის ყველაზე მთავარი ღირსება მაინც ის არის, რომ იგი შინაარსობრივად უფრო გამართულია, ვიდრე ამ ლექსის დღემდე ცნობილი სხვა ვარიანტები. კომპოზიტორის მიერ მოპოვებული ფერხულის ტექსტი ასეთია:

დიდგორსა დასხდნენ რჩეულნი,  
რჩეულნი ბადელუანნი.  
რჩევა და რჩევა შეიქმნა  
მათ გამორჩევა შეიქმნა.  
მთანი და მთანი ასწონეს  
სავალად კირტიშოანი.  
არჩიეს გამოარჩიეს  
საომრად კირტიშოანი.  
კირტიშოს რომ ჩამოვიდნენ  
გზანი დაუხვდათ წყლუანი,  
წყლუანი ქვიშნარუანი,  
მინდორი ბალახუანი.  
წინ კაცი შემოეყარათ.  
რომელს იესე ქვიანო.  
ფიცხლავ შინისკენ დაბრუნდა  
თან მოჰყვა გამყრელუანი.  
ამ გამყრელიძეს აქებენ,  
რომელს იესე ქვიანო.  
ლეკური ხმალი გასტეხა...  
სისხლი ყუასა სციხიანო.  
გაუბედურდნენ ოსები,  
უკუღმა ეცემიანო,

ვით შავარდენი ფრთიანი.  
ციხის სადგურად ავიდა  
მალა დაიწყო ხნიანი!  
„ბიჭებო, ფრთხილად იყავით,  
საქმეა ლალატანი!“  
დილა გათენდა მზიანი  
ლაშქარსა გახდა ბზიანი  
ლები დასწვეს და დასდავეს  
არსად გაუშვეს ფრთიანი.  
ქვემოთით კაცი აფრინეს  
ქეუანი და სვიანი,  
„ნამუსიანი რაქველნო,  
გვესმარეთ თქვენი ძალია!“  
ქვეიდან ქარი მობრძანდა;  
შეკაზნულ ჯაფარუანი,  
სამარე ველარ იშოვეს,  
ლორის სათხარში ჰყრიანო.  
„გიჯობდა, ჯალხოთიშვილო,  
არ გადმოგველოს მთანა!  
შებერებოდე შენს ციხეს,  
გეკამოს შავი ფხალია.“

ამ ჩანაწერის მიხედვით, ოსებს რომ კაცი შეჰპოხვდათ სახელად იესე და ლექსის მომდევნო ნაწილში შექმნილი იესე გამყრელიძე ერთი და იგივე პიროვნებაა. სხვა ჩანაწერების მიხედვით შემხვედრი კაცის სახელი გაგნიაა.

არაყიშვილის ჩანაწერში შეცდომით რომ არ არის მოხსენიებული ორივეგან სახელი იესე, ეს სხვა ვარიანტებით მტკიცდება:

ტატუქს რათ უნდა ქებანი, ვაჟია ლამაზოვანი,  
გამურელიძესა აქებენ, რომელს იესე რქვიანო,  
კლავი მასა აქ ძრიელი და ხმალი აღმასოვანი....  
ციხის სადგურას გავიდა, ლაშქარსა გახდა ხმიანი,  
აფხანიგ შემოუძახა: „ბიქებო, ფრთხილად იყევით,  
საქმეა ლალატოვანი...“ და სხვ. [6, 266].  
წინ კაცი შემოეყარათ, რომელსა ესე ქქვიანო. [6, 388].

ლოგიკურად უფრო გამართულია არაყიშვილის ვარიანტი, რადგანაც მასში გმირის — იესე გამყრელიძის მოქმედება უფრო გაშლილია და წარმოდგენილი. თუ სხვა ვარიანტებში იესეს მხოლოდ თავდადებული ბრძოლა აღნიშნული — „ფრანგული ხმალი გასტეხა, სისხლი ყუასა სცხიანო“, დ. არაყიშვილის ვარიანტში ამასთან ერთად გმირის საზრიანობასა და გამბედაობაზედაცაა მოთხრობილი.

წინ კაცი შემოეყარათ,  
რომელს იესო ქქვიანო.  
ფიცხლავ შინისკენ დაბრუნდა,  
ვით შევარდენი ფრთიანი.  
ციხის სადგურად ავიდა,  
მალღა დაიწყო ხმიანი  
ბიქებო, ფრთხილად იყავით,  
საქმეა ლალატინი.

ამ ლექსის მიხედვით იესე გამყრელიძე სახალხო გმირად შეიძლება ჩავთვალოთ, რადგან მისი წინამძღოლობითა და ინიციატივით რაჭველებმა დაამარცხეს ჯალბოთიშვილის მეთაურობით ს. ლებში სამტრაოდ შემოჭრილი ოსების ჯარი.

„ქართული ხალხური პოეზიის მეოთხე ტომში, რომელშიც მოცემულია დასახელებული ფერხულის ყველა დღემდე ცნობილი ვარიანტი, დ. არაყიშვილის ჩაწერილი შემოგახნილული ფერხულის მსგავსად, არ იხსენიება არც 1890 წელს „ივერიაში“ (№ 74) გამოქვეყნებული „ძველი შოთხრობა“ — „ომი ლებელებისა დიგორლებთან და ივანე ქვაციხისელის ამბავი“, რომლის პროზაულ ნაწილში ჩართული ლექსიც სწორედ შემოაღნიშნულ ფერხულს წარმოადგენს.

ლექსის პირველ ნაწილში აღნიშნულია, რომ მომხდელურ ოსებს ივანე ქვაციხისელი შემოხვდათ, რომელიც გამოიჭრა ს. ლებში და ლებელებს ოსების თავდასხმის ამბავი გააგებინა. ლექსის მომდევნო ნაწილში



კი, ისევე როგორც ამავე ლექსის სხვა ვარიანტებში, შექებულია იესე გამყრელიძის გმირობა.

გადმოცემის მომდევნო — პროზაულ — ნაწილში მოცემულია ივანე ქვაციხისელის ნადირობისა და დაღუპვის ამბავი, რომელიც ამ ჯგუფის ნაწარმოებთა ერთ-ერთი საკმაოდ საინტერესო ვარიანტია [7, 19]. ჩვენი აზრით, ივანე ქვაციხისელის სახელს დაკავშირება ღებელეებისა და დიგორლების ბრძოლასთან კონტამინაციის შედეგია. რაჭაში თავისი გამბედაობითა და ვაჟკაცობით განთქმული ივანე ქვაციხისელის სახელს ხალხმა ღების ბრძოლის ამბებიც დაუკავშირა, ეს დაკავშირება თქმულების სათაურშიც აისახა: „ომი ღებელეებისა დიგორლებთან და ივანე ქვაციხისელის ამბავი“.

აღნიშნულ ვარიანტს ჩვენ აქ იპიტომ შევვებით, რომ შემდეგში საფერხულო სიმღერას — „დიგორსა დასხდნენ რჩეულნი“ — ტექსტის ყველა ვარიანტის განხილვისას კარგი იქნება „ივერიაში“ გამოქვეყნებული ვარიანტის გათვალისწინებაც, მით უქეტეს, რომ ის ერთ-ერთი ადრეული ჩანაწერთაგანია.

საფერხულო სიმღერებს შორის ყურადღებას იმსახურებს „შავლეგოს“ ტექსტები. „სამუსიკო-საეთნოგრაფიო კომისიის შრომებში“ გამოქვეყნებულია დ. არაყიშვილის ჩაწერილი „შავლეგოს“ სამი ფერხული ვარიანტული მრავალფეროვნების თვალსაზრისით საინტერესოა ს. წინამძღვრიანთკარში ჩაწერილი ტექსტი [1, 18].

შავლეგ, შენი შავი ჩოხა, შავ ლეგო.  
შავად შევიხაპებია, შავ ლეგო.  
შავლეგს ცხენი წამოქეცა შავ ლეგო.  
ვიწროსა და აესა გზასა: შავ ლეგო.  
შავლეგს დედა მოქტიროდა, შავ ლეგო.  
თავში მოიციმდა ქვასა, შავ ლეგო.

ხოლო ტექსტის სიძველითა და შინაარსით განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს „ქართველი კაზაკებისაგან“ ჩაწერილი ვარიანტი [1, 127].

1904 წლის მაისში ეთნოგრაფიული განყოფილებისა და სამუსიკო-საეთნოგრაფიო კომისიის მიერ დ. არაყიშვილი მივლინებული იყო თერგის ოლქში, სადაც კაზაკების გარემოცვაში იყო რამდენიმე ქართული სოფელი. დ. არაყიშვილი ამ სოფლების მცხოვრებლებს „ქართველ კაზაკებს“ (Грузины—Казакхи) უწოდებს. მისი მივლინების მიზანი იყო „ქართველი კაზაკების“ ხალხური სიმღერების შესწავლა. დ. არაყიშვილი გამოთქვამს მოსაზრებას, რომ ქართველები ამ ადგილებში დაახლოებით 1730 წლიდან ცხოვრობდნენ. ხოლო „ქართველი კაზაკებისაგან“ ს. სარაფანში ჩაწერილი ხალხური სიმღერების მუსიკალური მხარის ანალიზის

საფუძველზე იგი ვარაუდობს, რომ აღნიშნული სოფლის მცხოვრებნი წარსულში კახეთის, კერძოდ, ქიზიყის მკვიდრნი უნდა ყოფილიყვნენ.

„ქართველი კაზაკებისაგან“ ჩაწერილ სიმღერებს მათი არქაული ფორმისა და შინაარსის გამო დ. არაყიშვილი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს.

„ქართველი კაზაკებისაგან“ ჩაწერილი „შავლეგოს“ ტექსტი ასეთია:

თუშო, ვანო შავ ლეგო\*

შავ ლეგო და ვანო თუშო შავ ლეგო.

არი არალის არალე შავ ლეგო.

შავ ლეგ შავო ჩოხიანო, შავ ლეგო.

შავ ლეგ ცხენსა მოიკენებს; შავ ლეგო.

შავ ლეგს ცხენი წამოეკეთაო, შავ ლეგო.

შიშისა და აეს ალაგსა; შავ ლეგო.

შავ ლეგს თურქი წამოადგა, შავ ლეგო.

სულ აღეგი წაყრილები; შავ ლეგო.

უკანა ჩლიქებზედ დგანან, შავ ლეგო.

სულ მასკულავეებსა ჰგეანან; შავ ლეგო

„დაქკარ, შავ ლეგ, ნუ გაქეს შიში; შავ ლეგო,

დაქკარა თურქმა, დასტრეს შავ ლეგ; შავ ლეგო

შავ ლეგს დედა მოპტიროდა: შავ ლეგო.

„ჩემსა შავ ლეგს ვერ (ვინ) მოკლავს“ შავ ლეგო

ჩვენ შავ ლეგმა ირალს უძლო, შავ ლეგო

შამოჟდა ცხენს გააქენა, შავ ლეგო

თავ დედასთან მოიკენა, შავ ლეგო.

ამ ტექსტთან დაკავშირებით ყურადღებას იქცევს სათაური, პირველი სტრიქონი და ბოლო სამი სტრიქონი.

სათაურსა და პირველ სტრიქონში შავლეგთან ერთად იხსენიება თუში ვანო. როგორც ცნობილია, საფერხულო „შავლეგოს“ და თურქების წინააღმდეგ ნებრძოლ ორ ძმაზე — შალვასა და ივანეზე — შექმნილი სხვა სასიმღერო ლექსების ადრესატები ამოხსნა აკად. გ. ლეონიძემ. მან დაადგინა, რომ ამ სიმღერებში შემონახულია მეთორმეტე-მეცამეტე საუკუნის გმირების — შალვა და ივანე ახალციხელების სახელები, რომლებიც თამარის ლაშქრის სწორუპოვარ წინამძღოლებად ითვლებოდნენ [8, 412], ამავე აზრისაა პროფ. ქს. სიხარულიძე [9, 27].

ჩვენი აზრით, ზემოაღნიშნულ სტრიქონებში სწორედ ორივე ძმა

---

\* აქაც და ყველა სხვა შემთხვევაშიც პუნქტუაციის ნიშნები დაცულია დედნის მიხედვით.

ნახსენები შავლეგო — შალვა და ვანო იგივე ივანე. რაც შეეხება ბუნდოვანი მნიშვნელობის სიტყვას — „თუშო“ ამ სიტყვასთან დაკავშირებით, დაბეჭილებით რაიმეს თქმა გვიძნელდება. საფიქრებელია, რომ ეს საფერხულო ლექსი წინათ უფრო ვრცელი იყო. დროთა მსვლელობაში შემორჩა მისი მხოლოდ ფრაგმენტები, ამიტომაც მისი ზოგიერთი სტრიქონი გაუგებრობას იწვევს.

დ. არაყიშვილის მიერ მოპოვებულ ტექსტში — „თუში“, ჩენი აზრით, ტრანსფორმაციის შედეგად უნდა გაჩენილიყო. ის, ალბათ, შეენაცვლა „თურქს“ (თურქი—თუში). ლექსის მომდევნო ნაწილში თურქი გვევლინება კიდევ ერთ-ერთ მოქმედ გმირად: „დაკკრა თურქმა, დასკრეს შავ ლეგ, შავ ლეგო“.

ზემოდასახელებულ სათაურსა და პირველ სტრიქონში შესაძლებელია სწორედ ლექსის მოქმედი გმირებია ჩამოთვლილი თუში — ანუ თურქი, ვანო იგივე ივანე, შავლეგი — შალვა, რომელთა ბრძოლაც აღწერილია სიმღერაში.

აღსანიშნავია, აგრეთვე, ბოლო სამი სტრიქონი, რომლებიც სრულიად განსხვავებულ ქლერადობას ანიჭებენ ლექსს. ლექსი ოპტიმისტურად ბოლოვდება.

ჩენ შავ ლეგმა ორას უძლო, შავ ლეგო  
შამოქდა ცხენს გააქენა, შავ ლეგო.  
თავ დედასთან მიაქენა, შავ ლეგო.

ასეთი ფინალი ლექსის დღემდე ცნობილ არც ერთ ვარიანტს არა აქვს [9, 103-106; 277-286]. ამიტომ დ. არაყიშვილის მიერ ჩაწერილი ტექსტი „შავლეგოს“ დამოუკიდებელ ვარიანტად უნდა მივიჩნიოთ. როგორც უკვე აღინიშნა, ეს ტექსტი მით უფრო საინტერესოა, რომ ჩაწერილია „ქართველი კაზაკებისაგან“ და ლექსს საკმაოდ ძველი სახე აქვს შენარჩუნებული.

საყურადღებოა აგრეთვე დ. არაყიშვილის შენიშვნა საფერხულო „შავლეგოს“ მელოდიის შესახებ; იგი აღნიშნავს, რომ „ჩემს მიერ ჩაწერილი „შავლეგო“ გმირული სიმღერაა, რომელიც მელოდიით სრულიად განსხვავდება ამიერკავკასიელი ქართველების იგივე სახეწოდების სიმღერისაგან და ისევე როგორც „იავ-ნანა“, მონაცვლეობითი ფორმისაა“ [1, 125].

სხვა გამოკვეყნებულ ვარიანტებთან [10] შედარებით ნაკლები დრამატიზმით გამოირჩევა ს. უწერაში ჩაწერილი ფერხულის—„ქვედრულა“-ს ტექსტი [1, 258]. ამასთანავე ეს ტექსტი სხვა ვარიანტებთან შედარებით მხატვრულად უფრო დახვეწილიცაა.

პ. უმიკაშვილის კრებულსა და გაზ. „ივერიაში“ გამოქვეყნებული ვარიანტები მეტად მსგავსნი არიან. მათგან განსხვავებით „ქართული დიალექტების ქრესტომათიაში“ მოთავსებული ტექსტი ნამდვილ აზბავს — აღიდებული მდინარის მიერ სამი ქალისა და პატარძლის დაზარაობის მოტივს შეიცავს და ამდენად უფრო დრამატიზებულია. არაყიშვილის ჩანაწერისაგან განსხვავებით, ჰამივე შემოაღნიშნულ ვარიანტში მოცემულია შემდეგი სტრიქონები:

ჩიქილით სახლი დავგავე, ცოცხიე ვერ მომიგონია,  
საცერი ცეცხლზე მიუადგი, კეციე ვერ მომაგონია...

ეს სტრიქონები გვაგონებს ცნობილ საყოფაცხოვრებო ლექსს „ახალი პატარძალი“ [11, 92] და შემოაღნიშნული ლექსის შინაარსს არ ესადაგება. ამ სტრიქონებს შეიცავს სწორედ არაყიშვილის ჩანაწერი და ამიტომ მხატვრულად უფრო სრულქმნილია.

ქვედრულა მოდიდებულა,  
თან მოაქეს მთა და ბარია.  
ვიწროში რომ გამოვიდა,  
შეყარა ნარიყალია.  
ლალაშვილს დაუქადნია:  
შენი ქვედრულა მოგაკვდეს,  
„მე მომდის ბერეო ქერია!“  
შენი ქვედრულა მოგიკვდეს,  
თუ ვერ გიცვალოს ფერია!“  
შუა ლამისას მიუხტა  
ცეცხლს მოუხვია ხელია;

კალო, საბძელი მოსტაცა  
საფიცხობელი ფტყელია  
წისქვილი უკან გაკვიდა  
წალი და იქა ფქვეია.  
საცერიე უკან გაკვიდა:  
წალი და იქა სცერია.  
ღიასახლისი სტიროდა:  
„ვაი, რას მოვესწარია  
მომივა უცხო სტუმარი  
რით გავხდე მასპინძელია“.

აღსანიშნავია, რომ „საჰუსიკო-საეთნოგრაფიო კომისიის შრომების“ მე-2 ტომში მოთავსებულია არაყიშვილის მიერვე ქ. თბილისში ჩაწერილი შემომოტანილი ფერხულის — „ქვედრულას“ კიდევ ერთი ვარიანტი [12, 179], მაგრამ ეს უკანასკნელი ნაკლებად ჰაინტერესთა როგორც ფორმით, ისე შინაარსით.

ყურადღება იქცევს დ. არაყიშვილის მიერ ს. ხვედურეთში 1901 წელს ჩაწერილი „დღედაკაცების ფერხული“ [1, 24]. მასში გაერთიანებულია ორი ერთმანეთისაგან სრულიად დამოუკიდებელი ტექსტი. პირველია საყოველთაოდ ცნობილი სატრფიალო ბალადა „ია-მთაზედა“, მეორე ასევე ცნობილი საფერხულო ლექსი „დათო და დათო, ჩემო დათუნაო“.

პირველი ტექსტის მოხვედრა საფერხულო სიმღერებს შორის ჩვენ შემთხვევით მოვლენად არ მიგვაჩნია, რადგანაც ამ ფაქტით კიდევ ერთხელ მტკიცდება, რომ დღევანდელი ბალადები „ადრინდელი გავებით მოკლე, საცეკვაო სიმღერას აღნიშნავდა“.

მეორე ტექსტი „დათო და დათო“ წარმართული კულტმსახურების გადმონაშთის ელემენტებს შეიცავს.

ამ ფერხულის შესრულების აღწერა მოცემული აქვს პროფ. დ. ჯანელიძეს [13, 99], რომლისთვისაც მასალა მიუწოდებია მასწავლებელი ი. გოგორიშვილს\*. აღწერილობის მიხედვით ირკვევა, რომ საფერხული „დათობიას“ თამაში ხდებოდა წელიწადში ერთხელ, აღდგომის წინ, სანამ 48-დღიანი მარხვა დაიწყებოდა [13, 100] თამაში წარმოადგენდა პანტომიმურ სანახაობას, რომელსაც თან ახლდა მოქმედების ამსახველი სასიმღერო ტექსტის შესრულება. ფერხულში მონაწილეობის მიღება შეეძლო 100—150 კაცს. გააკეთებდნენ წრეს, წრის შიგნით გამოიყვანდნენ საგანგებოდ შერჩეულ პარს, რომელსაც ხუმრობა ეხერხებოდა. იგი დათვის შესაფერ კოსტუმში გამოეწყობოდა და თამაშიც დაიწყებოდა. ფერხული ორპირულად სრულდებოდა. თითოეულ ნახევარწრეს თავისი მოლექსე ჰყავდა. მის სიმღერით ნახევარწრე სიმღერითვე იმეორებდა, შემდეგ იგივე ტექსტს შეასრულებდა მეორე მოლექსე და მისი ნახევარგუნდი და ა. შ. წრის შიგნით მყოფი „დათვი“ პანტომიმურად ანახიერებდა სიმღერის შინაარსს. უნდა ვიფიქროთ, რომ ასეთივე შესრულების იქნებოდა დ. არაყიშვილის ჩაწერილი ტექსტიც, მითუმეტეს, რომ შინაარსობრივად ისინი მნიშვნელოვან მსგავსებას იჩენენ. ზემოაღნიშნული აღწერილობის გარეშე დ. არაყიშვილის მიერ ფიქსირებული ტექსტი გაუგებარია და ბუნდოვან შთაბეჭდილებას ტოვებს.

როგორც ჩამწერი ი. გოგორიშვილი აღნიშნავს, ამ ფერხულს ასრულებენ მამაკაცები ან ქალები ცალ-ცალკე, მაგრამ ცქერის უფლება ყველას აქვს. ი. გოგორიშვილის აზრით, რომელსაც ერთხელ ჰქონია შემთხვევა ქალების ფერხული ენახა, ქალები უფრო მეტ წარმოსახვის ძალას ამჟღავნებენ, ვიდრე მამაკაცები. დ. არაყიშვილს სწორედ ქალთა ფერხული ჩაუწერია.

პროფ. დ. ჯანელიძე, ითვალისწინებდა რა ი. გოგორიშვილის მიერ მოწოდებულ მეტად საგულისხმო მასალას, სამართლიანად აღნიშნავს, რომ „სოფ. დიდ თონეთში ბოლო დრომდე შემორჩენილი ეს სანახაობა სქესობრივი სიყვარულის, განაყოფიერებისა და შვილიერების მფარველი ღვთაების დღესასწაულის ნაშთია. მასში მოთხრობილი უნდა იყოს დათვის სახით წარმოდგენილი განაყოფიერების მფარველი ღვთაების მითოლოგიური თავგადასავალი“ [13, 104].

ფერხულ „დათო და დათოსთან“ დაკავშირებით საგულისხმოა ის

\* მასალა ჩაწერილია ს. დიდ თონეთში, დაახლოებით 1940 წელს.

ფაქტიც, რომ, როგორც ცნობილია სამეცნიერო ლიტერატურაში [14], იგი ამავე დროს ბერიკაობის ერთ-ერთი სიუჟეტიცაა.

მეტად საინტერესოა ტექსტი საფერხულო სიძღვრისა — „ქალსა ვისმე ერქვა შრუშანაო“ [1,268]. „ქართული ხალხური პოეზიის“ მეხუთე ტომში გამოქვეყნებულია ამ ტექსტის შვიდი ვარიანტი [15,324—327], რომელთაგანაც ერთ-ერთი ეკუთვნის დ. არაყიშვილს. იგი გადაბეჭდილია ექ. თაყაიშვილის რედაქციით გამოცემულ „ხალხური სიტყვიერების“ პირველ წიგნში ნაშრომიდან — «Народные песни Западной Грузии». ეს ნაშრომი კი მოთავსებულია „სამუსიკო-საეთნოგრაფიო კომისიის შრომების“ მე-2 ტომში. „ხალხური სიტყვიერების“ ფურცლებზე მოხედრის წყალობით დ. არაყიშვილის ჩანაწერი პოპულარული გამხდარა.

აღნიშნულ ვარიანტებთან, რა თქმა უნდა, არ არის მოტანილი და არც დასახელებული „სამუსიკო-საეთნოგრაფიო კომისიის შრომების“ მე-5 ტომში მოთავსებული ტექსტი, რომელიც საგრძნობლად განსხვავდება არაყიშვილის მიერვე ჩაწერილი ზემოდასახელებული ვარიანტისაგან. შრომების მე-2 ტომში მოთავსებული ვარიანტი ჩაწერილია ქ. ქუთაისში რაჭველი მუშებისაგან 1901—03 წლებში, მე-5 ტომში მოთავსებული — ონში, ღებელი გლეხებისაგან, 1908 წელს. ორივე ვარიანტი მოცულობით ერთნაირია (18 სტრიქონი). აღსანიშნავია, რომ ორივე დაუმთავრებელია, აზრი წყდება და ჩამწერს მრავალწერტილი დაუსვანს. „სამუსიკო-საეთნოგრაფიო კომისიის შრომების“ მე-2 ტომში მოთავსებული ვარიანტი მთავრდება სტრიქონებით:

ჩემო რძალო, ლერწამ ტანისა  
ამ ირემსა ბეწვი წაგლიწე,  
ამ ბეწვისა ჩოხა და ჩართი....

„სამუსიკო საეთნოგრაფიო კომისიის შრომების“ მე-5 ტომში გამოქვეყნებული ვარიანტი დიდიხანა სიძველედ არ შეიცავს. სრულდება ასე: „ნასადილეც მოვკლა ირემიო...“ ტექსტის ყველაზე სრული და გამართული ვარიანტი [15, 64] ბოლოვდება ქალის პასუხით, ე. ი. ეს პასუხი აკლია „სამუსიკო-საეთნოგრაფიო კომისიის შრომების“ მე-2 ტომში მოთავსებულ ვარიანტს. ჩვენი აზრით, არაყიშვილს ხელთ ჰქონია სრული ვარიანტი, რომელიც ჩვენთვის გაუგებარი მიზეზების გამო, შთლიანად არ დაუბეჭდია. ამას ის გვაფიქრებინებს, რომ იგი თვითონვე მიგვანიშნებს ტექსტის დაუსრულებლობაზე.

შინაარსობრივი სრულყოფის თვალსაზრისით ამ ორი ტექსტიდან, ვფიქრობთ, უპირატესობა უნდა მიენიჭოს „შრომების“ მე-5 ტომში მო-

თავსებულს. როგორც ცნობილია, ამ ნაწარმოების შინაარსი ამოკითხა პროფ. ელ. ვირსალაძემ [7, 68-72]. მან ლექსის მხატვრული სახეების ამოხსნა დაუკავშირა ღვთაებრივი ძალის მქონე ძალის — „ყურშას“ სახეს, რომელსაც ნადირობაში იღბალი მოჰქონდა მონადირისათვის. ე. ი. ამოხსნის გასაღები სწორედ იმ სტრიქონში იყო, რომელშიც ეს ღვთაებრივი ძალე, ლექვი იხსენიებოდა. სწორედ ასეთი სტრიქონის შემცველია „შრომების“ მე-5 ტომში მოთავსებული ვარიანტი: „ნაძვის ქვეშე ლომს ლექვი ყავდაო“. გამოქვეყნებულ ვარიანტთან აღნიშნულ სტრიქონს მხოლოდ ორი მათგანი შეიცავს, ელ. აგლაძის ჩაწერილი რაკულე „ბუღისა ქვეშა ლომს ლექვი ჰყავდა“ [11, 54] და გ. გუჩუაძის ჩაწერილი ლაშხური ტექსტი („მას ხეს ქვეშა ლომსა ლექვებსაო“) [16, 376]. ამიტომ „სამუსიკო-საეთნოგრაფიო კომისიის“ შრომების მე-5 ტომში მოთავსებული არაყიშვილის ვარიანტი პროფ. ელ. ვირსალაძისათვის რომ ცნობილი ყოფილიყო, მას კარგ სამსახურს გაუწევდა. საერთოდ, „სამუსიკო-საეთნოგრაფიო კომისიის“ შრომებში“ გამოქვეყნებული არაყიშვილის ჩანაწერები ნაკლებად ცნობილი და ხელმისაწვდომია პოეტური ფოლკლორის მკვლევართათვის. ისინი ამ ჩანაწერებს იცნობენ ძირითადად გრ. ჩხიკვაძის მიერ შედგენილი კრებულებით — „ქართული ხალხური სიმღერა“, რომელშიც მოთავსებულია არაყიშვილის ჩანაწერების შედარებით მცირე ნაწილი და ისიც ხშირ შემთხვევაში ჩვენი დარგის — პოეტური ფოლკლორის — თვალსაზრისით ნაკლებად საინტერესო. რადგანაც აღნიშნულ კრებულში მოთავსებული სიმღერები შერჩეულია მუსიკალური ჰანგის სრულყოფის და არა სიტყვიერი ტექსტის სისრულის თვალსაზრისით. ეს მაშინ, როდესაც არაყიშვილის ჩანაწერებიდან მრავალი მათგანი ერთ-ერთი უადრესი ჩანაწერია, გვაძლევს საინტერესო ვარიანტულ განსხვავებას და ზოგ შემთხვევაში გვხვდება ნაკლებად ცნობილი ტექსტებიც. ყოველივე ამას კი, როგორც ცნობილია, გარკვეული მნიშვნელობა ენიჭება მთლიანად ჟანრისა თუ ცალკეული ნაწარმოების ტექსტის ყოველმხრივი შესწავლისას.

დ. არაყიშვილის მიერ ჩაწერილ საფერხულო სიმღერებს შორის მოცემულია ვარიანტები ცნობილი ტექსტებისა: „ანდუყაფარა“, „სოფელშია ცოდვის მქნელი“, „მე რომ ზარდონვთს წავედი“, „რუს-ხელმწიფე და ხონთქარი“ და სხვა. აგრეთვე დიდი რაოდენობით სხვადასხვა შინაარსის სასიმღერო შაირები, რომელთა შორის არის ნაკლებად ცნობილი ან უცნობი სტროფებიც, როგორცაა, მაგალითად:

ივანე, ივან კილაო,  
თავები დაგვიკრაო,

ნათლიდემ დამპატოჲა,  
გამიკეთა ხაიწიო,

სორცი გუდაში ჩავეწყო,  
ტყავები დაგვიქიშაო.

კოკლი გოგო ათამაშა,  
იმის ცოდვით დავეწვიო.

და სხვ.

ამგვარად, „სამუსიკო-საეთნოგრაფიო კომისიის შრომებში“ დ. არა-  
ყიშვილის მიერ გამოქვეყნებული საფერხულო სიმღერების ტექსტე-  
ბის ანალიზმა გვაჩვენა, რომ მათ შორის გვხვდება ისეთი ნიმუშები,  
რომლებსაც გარკვეული მნიშვნელობა ენიჭებათ ცალკეულ ნაწარმოებ-  
თა ვარიანტების, მათი შინაარსის, ხასიათის, ისტორიის, მხატვრული  
მხარის, შესრულების ტრადიციისა და სხვა საკითხების გარკვევისას. ამ  
მხრივ განსაკუთრებით აღსანიშნავია ფერხულები: — „შაველეგო“,  
„დიგორსა დასხდნენ რჩეულნი“, „ქალსა ვისმე ერქვა შრუშანაო“ და  
სხვ. გვხვდება მალამხატვრული, ნაკლებად ცნობილი ტექსტები, საგუ-  
ლისხმო ვარიანტები ცნობილი ტექსტებისა და ა. შ.

#### ბამოუხენებელი ლიტერატურა

1. Оттнски из V т. Трудов музыкально-этнографической комиссии, М., 1916.
2. ხალხური სიტყვიერება, წ. 1, ე. თაყაიშვილის რედაქციით, თბ., 1916.
3. პ. უ მ ი კ ა შ ვ ი ლ ი, ხალხური სიტყვიერება, თბ., 1937.
4. ხალხური სიბრძნე, ტ. IV, თბ., 1965.
5. ქართული ხალხური პოეზია, ტ. IV, თბ., 1975.
6. შ. ძ ი ძ ი გ უ რ ი, ქართული დიალექტების ქრესტომათია, თბ., 1956.
7. ე. ლ. ვ ი რ ს ა ლ ა ძ ე, ქართული სამონადირო ეპოსი, თბ., 1964.
8. გ. ლ ე ო ნ ი ძ ე, გამოკვლევები, და წერილები, თბ., 1958.
9. ქ. ს ი ხ ა რ უ ლ ი ძ ე, ქართული ხალხური საისტორიო სიტყვიერება, წ. I, თბ., 1961.
10. „ივერია“, 1887, № 227, „ქვედრულა“; პ. უ მ ი კ ა შ ვ ი ლ ი, ხალხური სიტყვიერება, თბ., 1937, გვ. 237; შ. ძ ი ძ ი გ უ რ ი, დასახელებული ნაშრომი, თბ., 1956, გვ. 266 და სხვ.
11. ვ. კ ო ტ ე ტ ი შ ვ ი ლ ი, ხალხური პოეზია, თბ., 1961.
12. «Труды музыкально-этнографической комиссии», ტ. 2, М., 1911.
13. დ. ჭ ა ნ ე ლ ი ძ ე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, თბ., 1948.
14. ქართული ხალხური პოეზია, ტ. V, მ. ჩიქოვანის რედაქციით, თბ., 1976, გვ. 67; დ. ჭ ა ნ ე ლ ი ძ ე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 353; ე. კ ო ტ ე ტ ი შ ვ ი ლ ი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 340—341.
15. ქართული ხალხური პოეზია, ტ. V, თბ., 1976.
16. სვანური პოეზია, თბ., 1939.



## ერნსტ ტოლერის დრამატურგია საქართველოში

ექსპრესიონიზმის არსებობა ხანმოკლე იყო (1910—1925), მაგრამ მან ღრმა კვალი დატოვა დასავლეთ ევროპულ ხელოვნებაში. ექსპრესიონისტულმა მიმდინარეობამ საქართველოშიც კბოვა გამოძახილი. ნატურალისტური თეატრი ველარ აკმაყოფილებდა რევოლუციის ქართველში გამოვლილ მაყურებელს. ახალგაზრდა ქართულ თეატრს ესაუკიროებოდა რევოლუციური, მეამბოხური პიესები, სადაც ნაჩვენები იქნებოდა ხალხთა ბრძოლა სოციალური უთანასწორობის წინააღმდეგ.

სწორედ თანამედროვეობის ამსახველი რეპერტუარის ძიებამ მიიყვანა ქართული თეატრი გერმანულ ექსპრესიონისტულ დრამატურგიაში.

ყველაზე მეტი ყურადღება და შრომა დაუთმეს ქართველმა რეჟისორებმა ერნსტ ტოლერის (1893—1939) დრამატურგიას. რუსთაველის თეატრმა 1923—24 წლის სეზონში წარმოადგინა ერნსტ ტოლერის „კაცი-მასა“ („Masse Mensch“) და 1928—29 წლის სეზონში „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“ („Hoppla, wir leben“).

ტოლერის შემოქმედებითი გზა რთული და წინააღმდეგობებით აღსავსე იყო. ადგილი ჰქონდა მტდარ შეხედულებებს და შეცდომებს, რომლებსაც ტოლერი მოგვიანებით მკაცრად აკრიტიკებდა. თავისი შემოქმედების დასაწყისში ტოლერი კლასობრივ ბრძოლას აღიქვამდა, როგორც ისეთ ანტაგონიზმს ექსპლოატატორთა უმცირესობასა და ექსპლოატირებულთა უმრავლესობას შორის, სადაც შეიძლებოდა სულიერი ერთიანობისა და თანხმობის მიღწევა (მაგალითად, დრამა „გარდაქმნა“ — „Die Wandlung“); ტოლერის განყნებული ესთეტიკური კონცეფცია რეალიზებული იყო უპირატესად ექსპრესიონისტული დრამატურგიის ფარგლებში. ექსპრესიონიზმის მიმართ დამოკიდებულება კი ლიტერატურათმცოდნეობაში საკმაოდ დიდხანს იყო უარყოფითი.

ბევრი კრიტიკოსი ტოლერს უღარეს პესიმისტად, სასოწარკვეთილ ინდივიდუალისტად აცხადებდა, ხოლო მის შემოქმედებას მხოლოდ ტრაგიკული შეგნების ანარეკლად მიიჩნევდა. მწერლის შემოქმედების შეფასების ღრმა დიალექტიკური მიდგომის შესანიშნავი მაგალითია ისეთი ანალიზი, როგორსაც ჩვენ ვხვდებით მარქსიზმ-ლენინიზმის კლასიკოსებთან. ნებისმიერი მხატვრის შემოქმედებითი ბიოგრაფია დიფერენცირებულ მიდგომას საჭიროებს. იგივე ითქმის ტოლერზეც. მწერლის შემოქმედების არსის გაგებისათვის საჭიროა განხილულ იქნას მისი ინდივიდუალური იდეურ-მხატვრული მეთოდის სუსტი და ძლიერი მხარეები.

ტოლერმა — დრამატურგმა მნიშვნელოვანი ევოლუცია განიცადა ექსპრესიონისტული პიესებიდან რეალისტურ დრამებამდე, სადაც გარკვევით ჩანდა აზრი, რომ აუცილებელია ბრძოლა სოციალური ძალიანობის, მეშინური სიცრუისა და ფაშიზმის წინააღმდეგ. ტოლერის ცხოვრების შესახებ ბევრ ცნობას გვაწვდის მისი ავტობიოგრაფიული ნაწარმოები „ახალგაზრდობა გერმანიაში“. ეს ნაწარმოები აგვიწერს არა მარტო ტოლერის ბავშვობასა და ახალგაზრდულ წლებს, არამედ ის გვიჩვენებს გერმანელი ინტელიგენციის ტრაგიკულ ბედს ჩვენი საუკუნის დასაწყისიდან 30-იან წლებამდე. „ამ წიგნში აღწერილია არა მხოლოდ ჩემი ახალგაზრდობა, არამედ აგრეთვე მთელი თაობის ახალგაზრდობა და თანამედროვე ისტორიის მონაკვეთი“ [1, 4].

წმინდა ექსპრესიონისტული დრამებიდან „გარდაქმნა“ და „კაცი-მასა“ ტოლერი მივიდა ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში ადამიანის პიროვნების ტრაგიზმის ღრმა გათვითცნობიერებამდე დრამებში „კოჭლი გერმანელი“ („Der deutsche Hinkemann“) და „პოპლა ჩვენ ვაკცხლობთ“. მაგრამ დრამატურგი არ შემოიფარგლა მხოლოდ სასოწარკვეთილი და ნატანჯი ადამიანის სახის შექმნით. დრამაში „ჩააქრეთ ლუმელები“ („Feuer aus den Kesseln“) ტოლერმა აჩვენა ადამიანი—მებრძოლი. ასევე რეალისტურად არის გადაწყვეტილი პიესები „ბრმა ქალღმერთი“ („Die blinde Göttin“) და „პასტორი პალი“ („Pastor Hall“). სხვა ექსპრესიონისტების მსგავსად ტოლერი დიდი პასუხისმგებლობით ეკიდებოდა დრამატულ შემოქმედებას. თეატრი მისთვის იყო ტრიბუნა, საიდანაც ის ხალხს შთაგონების ცეცხლოვანი და გულწრფელი სიტყვებით მიმართავდა. მაგალითად, თავის პიესას „გარდაქმნა“ ის უწოდებდა რევოლუციურ ფურცელს, რომლის დახმარებით სურდა აგმხედრებინა გერმანელი ახალგაზრდობა ომის წინააღმდეგ საბრძოლველად.

თავისი იდეური შინაარსითა და ფორმით ექსპრესიონისტული იყო ტოლერის შემდეგი დრამა „კაცი-მასა“ (1921 წ.) პირველი მონახაზი შე-

იქმნა მიუნხენის აჯანყების სისხლიანი ჩახშობის შიშზე დღევანდელში. ციხეში, ორი დღის განმავლობაში, დაწერა ტოლერმა ეს დრამა. როგორც მოგვიანებით იხსენებდა დრამატურგი, ამ დრამამ „გადმოხეთქა“ ვის სულიდან. ეს ნაწარმოები რევოლუციის გზებსა და ბედზე მწერლის ტრაგიკული ნაფიქრალის ნაყოფია და ამავე დროს დრამაში მწვავე სოციალური კონფლიქტების გადაწყვეტის ერთ-ერთი პირველი ცდაა. ჩვენ წინაშე ამ დრამაში მიმდინარეობს XX საუკუნის რევოლუციების ბობოქარი ეპოქა. აქ ყველაფერი ექსპრესიონისტულად შვეთრი და კონტრასტულია. ვერ ნახავთ ნახევარ ტონებს, დეტალებს, ყოფას, ნაწარმოების გმირი ავტორის იდეების განხორციელება, მისი რუპორია. ი-ევე, როგორც დრამაში „გარდაქმნა“, აქაც ვხედავთ ექსპრესიონისტული ხერხების მთელ პალიტრას. გარკვევითაა მოხაზული ურთიერთსაწინააღმდეგო ძალები. ერთის მხრივ, კაცი-მასა, რომელიც განასახ-ერებს „შეურიგებელი და დაუნდობელი რევოლუციური ხალხის ნება-სა და იდეას. მეორეს მხრივ, ბურჟუაზიული სახელმწიფოს ერთგული მსახური, მასის მტერი. კაცი-მასასა და მსახურს შორის ქალია, რომელიც განასახიერებს დემოკრატიულად განწყობილ, მაგრამ მერყევი ინტელიგენციას. ქალი ჰუმანური და კეთილია. ის, თავისი დიდი მოწყვარულე გულით მიილტვის მასისაკენ, რადგან ესმის, რომ სიმართლე მასის მხარეზეა, მაგრამ ეშინია სისხლისა და ძალადობისა.

კაცი - მასაში ცოცხლობს ხალხის ძლიერი ნება და რწმენა. ივი მოქმედებს, მისი სტიქია ბრძოლაა. მას სურს გაანთავისუფლოს ქალი. რომელიც ციხეშია და სიკვდილი აქვს მისჯილი, მაგრამ ამისათვის ერთ-ერთი კარისკაცი უნდა მოკლან. ქალი ვერ თანხმდება ამაზე, რადგან ის ძალადობის წინააღმდეგია. „არ არსებობს რაიმე საქმე, რომლის გულსათვის შეიძლებოდეს კაცის მოკვლა“ — ამბობს ქალი და ილუპება თავისი მრწამსის ერთგული.

ამ დრამაში ტოლერი ურთიერთსაწინააღმდეგო პოზიციებზე დგას. ერთის მხრივ, მან აჩვენა „წინააღმდეგობის გაუწველობის“ თეორიის დამლუპველობა და უსაფუძვლობა. მეორეს მხრივ, კი არ მოგვცა პასუხი კითხვაზე, თუ რა მიმართულებით უნდა მოხდეს სოციალური ცვლილებები საზოგადოებაში. აბსტრაქტირება და სქემატიზმი, ცოცხალი ხასიათების უქონლობა, რიტორულობა, მოქმედების განვითარებისას უდიდესი შინაგანი დაძაბულობა — ეს ყველაფერი ექსპრესიონისტული ხერხებია.

საქართველოში ტოლერის დრამა „ადამიანი მასა“ 1923 წლის 4 დეკემბერს დაიდგა. დადგმა ეკუთვნოდა კოტე მარჯანიშვილს და მ. ქორელს, მხატვრობა — კ. ზდანევიჩს.

კ. მარჯანიშვილმა ქართული საბჭოთა თეატრის განვითარების ამ ეტაპზე ყურადღება მიაქცია ექსპრესიონისტული დრამის ახალ სტრუქტურას და მისი „ახალი ადამიანის“ იდეას. ამ ექსპრესიონისტული იდეით მას სურდა შეექმნა თავისი თანამედროვის სცენური პროტოტიპი. რეჟისორი კ. პატარიძე შენიშნავს... „ყოველ მარჯანიშვილის უდიდესი შემოქმედებითი ნიჭი, სწორი ალლო იმაში გამოიხატა, რომ პესიმისტური, მისტიკური შინაარსის პიესებს, რევოლუციური სულისტყმით ატოცხლებდა, რომელიც მხნეობასა და ბრძოლის სურვილს უნერგავდა“ [2, 337—358]. ამის მიღწევა კი მხოლოდ იმ შემთხვევაში იყო შესაძლებელი, თუ რეჟისორი გამოკვეთავდა ექსპრესიონისტული დრამის ყველაზე პროგრესულ მოტივებს. ექსპრესიონისტული პიესის რევოლუციური პათეტიკით საესე სპექტაკლად გარდაქმნის მაგალითია სწორედ პიესა „კაცი-მასა“, რომლის ახლებურად წაკითხვამ არსებითად შეცვალა სცენაზე პიესის ხასიათი. პირველსავე სურათში შეცვალა კ. მარჯანიშვილმა აზრობრივი აქცენტები. აქ ნაჩვენებია იყო მუშების მზადება გაფიცვისათვის. ყველა დიალოგი მიდიოდა დაბალ ტონებში. რეჟისორმა გამიჯნა ქალი და მუშების მასა: — ქალისათვის („ახალი ადამიანი“) გაფიცვა უსისხლო ბრძოლაა, მუშებისათვის კი საშუალებაა ახალი ბრძოლებისათვის, — განუმარტავდა მარჯანიშვილი მსახიობებს. სწორედ ეს რევოლუციური პათოსი დაუდო მან საფუძვლად შემდგომ სცენებსაც. ქალისა და მისი მეუღლის კამათს საფუძვლად დაედო იდეოლოგიური კონფლიქტი. დრამის ძირითადი კონფლიქტი მოცემული იყო მესამე სურათში. აქ ურთიერთს უპირისპირდება მასა და „ახალი ადამიანი“. კ. მარჯანიშვილმა შექმნა ამოქმედებული მასებზე სურათი.

აქვე გვსურს აღვნიშნოთ, რომ ერნსტ ტოლერს ასე მარტივად არ ჰქონდა წარმოდგენილი ეს კონფლიქტი. ის ფიქრობდა, რომ ყოველ ადამიანში ხომ არ არის ერთდროულად ინდივიდუუმი და მასა? მხოლოდ საზოგადოებაში ხდება ინდივიდუუმის ბრძოლა მასასთან? იქნებ ყოველი ადამიანის სულშია ეს ბრძოლა? [1, 211]. ეს კითხვები აწუხებდა მწერალს. მას სურდა ამ აზრებისათვის ფორმა მიეცა. ასე შეიქმნა მისი დრამა „კაცი-მასა“. „მაგრამ ჩემს მიერ გამოვლილის რეალური ძალა იმდენად დიდი იყო, რომ მე ვერ შევძელი დამემორჩილებინა იგი და ის, რაც განაპირობებს საგნების არსს, მე შევძელი მხოლოდ აბსტრაქტიზების გზით გამომეხატა“ [1, 211-212]. ასე რომ, — წერს იგი, უსახელო არა მასის წარმომადგენელია, არამედ ტოლერის აზრით, იგი ერთდროულად მასაცაა და ინდივიდიც.

ჩვენი აზრით, მარჯანიშვილმა განზრახ შეცვალა პიესის სულისკვეთება. ის ცდილობდა იმ გარემოსთვის მიესადაგებინა ამ დრამის გმირე-

ბი, რომელშიც თვითონ ცხოვრობდა. იგი ვერ დატოვებდა პიესაში მოცემულ სქემატურობასა და აბსტრაქტიზმს. „ეს პიესა ჩვენ ქართული ბუნებით, ქართული ტემპერამენტით, ქართული ვნებითა და ლელვით უნდა განვსახიეროთ. ამისათვის ყველა პირობაა მოცემული. აქ მასა მთავარი მოქმედი პირია, მასა, რომელიც ქმნის — ის შეუპოვარია, მისთვის მისაღებია ბრძოლის ყოველგვარი საშუალება და თუ მის წინ დგას ადამიანი — ქალი, მას უფლება აქვს გათელოს ადამიანი — პიროვნება მიზნის მისაღწევად, თუმცა როგორც უსახელოს, ისე ქალს — მასა ორივეს უყვარს. ორივე მასისათვის იბრძვის, მაგრამ გზებია სხვადასხვა. მასამ უნდა დაამარცხოს ქალი, რომელიც წვრილბურჯუაზიული იდეოლოგიის წარმომადგენელია“ [2, 346] — უხსნიდა იგი მსახიობებს. კ. მარჯანიშვილმა მსოფლმხედველობრივად გააღრმავა და გაამდიდრა პიესა. რეჟისორი კ. პატარიძე შემდეგნაირად აფასებს ამ სპექტაკლს: „კაც-მასა“ კი თეატრის მომავალი განვითარებისათვის დიდმნიშვნელოვანი წარმოდგენა იყო — ეპოქალური... ასეთი რეჟისორული გააზრებით და გადაწყვეტით გაკეთებული მასიური სცენები ახალი სიტყვა იყო ჩვენს თეატრალურ ხელოვნებაში. რუსთაველის თეატრმა თავის შემდგომ აღმავლობაში სწორედ ეს გადაწყვეტა იხმარა, მაგრამ უბრალოდ მისი ასლი კი არ გადაიღო, არამედ განავითარა იგი“ [2, 356].

დრამა „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“ (1927) ავტობიოგრაფიულ და დოკუმენტალურ მასალებზეა აგებული. ციხეში ტოლერი ბეერს ფიქრობდა მშვიდობაზე, კაცობრიობისა და გერმანიის ბედზე. ლირიული ლექსების ციკლში, წერილებში, მოგონებათა წიგნში „ახალგაზრდობა გერმანიაში“ იგრძნობა დიდი გულის ადამიანი, რომელმაც რევოლუციის დამარცხება აღიქვა, როგორც თავისი პირადი უბედურება, მაგრამ ამ უბედურებამ არ დაუკარგა მას სიცოცხლის ინტერესები, ინტერესი ადამიანებისა და პოლიტიკური მოვლენებას მიმართ. გულისტკივილით წერს ტოლერი 1921 წლის 13 დეკემბერს რომენ როლანს გერმანიაში მოთარეშე რეაქციის თაობაზე: „ჩემი სამშობლო არ მიდის სულიერი გამოჯანსაღების გზით. სამხედრო ბარბაროსობა, კორუფცია, დაპყრობის ეპიდემია — ღრღნიან ქვეყნის სხეულს“ [3, 210], „ბარბაროსობა ზემოებს გამარჯვებას, ნაციონალიზმი და რასობრივი შუღლი აბრმავებს თვალებს, ახშობს გონებასა და გულს“ [1, 224]. წერს იგი მოგონებათა წიგნის ბოლო თავში. ასეთი იყო ქვეყნის სულიერი ატმოსფერო 20—30-იან წლების გერმანიაში. ხელისუფლების სათავეში იდგნენ მსხვილი მონოპოლიები, რომლებიც აძლიერებდნენ თავის სამხედრო პოტენციალს. კომუნისტური პარტია, რომლის სათავეში იდგა ერნსტ ტელმანი, განიცდიდა დევნას. პროფკავშირების მრავალი ლიდერი და-

ადგა რეფორმიზმისა და შემთანხმებლობის გზას. კაპიტალიზმის დრო-  
ებითმა სტაბილიზაციამ კი, შეუქმნა მოსახლეობის გარკვეულ ნაწილს  
სახელმწიფოებრივი და საზოგადოებრივი საწყისების სიმყარის ილუ-  
ზია. ასეთ რთულ პოლიტიკურ პირობებში მოხვდა ტოლერი ნიდერშო-  
ნენფელდის ციხიდან გამოსვლის შემდეგ. ის განსაკუთრებით მწვავედ  
გრძნობდა სიმარტოვეს. დაღლილობა და სინწქარე იგრძნობა მის დრამა-  
შიც „პოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“

ბიესის მთავარი თემა კონფლიქტი რევოლუციონერსა, რომელმაც  
8 წელი საგიჟეთში გაატარა, და 1926—1927 წლების გერმანულ სინაპ-  
დვილეს შორის. პირველ სცენას გადაეყავართ 1918 წელში. კამერაში  
სხედან რევოლუციონერები, რომლებსაც სიკვდილი აქვთ მისჯილი.  
უკანასკნელ წუთს მოვა ცნობა მათი შეწყენარების შესახებ. ერთ-ერთი  
ტუსალი, თომასი გაგიჟდება. 8 წელს ის დაპყოფს ფსიქიატრიულ სა-  
ავადმყოფოში და გამოჯანსაღების შემდეგ ბრუნდება. თომასმა არ იცის  
რა ამბებია სამყაროში. მას არაეინ ჰყავს, გარდა ძველი მეგობრებისა.  
ვისთანაც ერთად ის ოდესღაც ციხეში იჯდა, მაგრამ მეგობრები სხვა-  
დასხვა გზებით წავიდნენ. მისი მეგობარი ქალი, ევა ბერგი უკიდურე-  
სი მემარცხენე ოპოზიციის მიმდევარი გახდა. ის პედანტურად ერთგუ-  
ლია იდენს, ვერ ხედავს ცხოვრებას, არ ესმის თომასის; მეორე მისი  
მეგობარი, ალბერტ კროლი, რეფორმიზმის მქადაგებელი გახდა და რა-  
ღაც იმედებს ამყარებს თავისი კანდიდატურების გამარჯვებაზე პარლა-  
მენტის არჩევნებში.

კილმანმა, რომელიც უკვე ციხეში გახდა მოღალატე, მიაღწია მი-  
ნისტრის თანამდებობამდე. თვითდაჯერებული ეგოისტია, რომელიც  
მხოლოდ თავის კარიერაზე ფიქრობს და არც ქრთამზე ამბობს უარს.  
ეს პერსონაჟი მოღალატის ის სახეა, რომელიც გერმანიის მუშათა მოქ-  
რაობას შიგნიდან შლიდა. კილმანს თავს ახვევია ბანკირები და ბირჟის  
სპეკულანტები. თომასი სასოწარკვეთილია. ერთი საგიჟეთიდან გამო-  
სული იგი მოხვდა მეორე, უფრო საშინელ საგიჟეთში. თომასი გადა-  
წყვეტს მოკლას კილმანი, მაგრამ მას დაასწრებს ვიღაც სტუდენტი,  
უკიდურესი მემარცხენეების წარმომადგენელი. თომასს შეიპყრობენ,  
როგორც მკვლელობაში ექვმიტანილს. დაკითხვის შემდეგ მას ისევ სა-  
გიჟეთში აგზავნიან, შემდეგ კი ციხეში გამოამწყვდევნენ, სადაც ის თავს  
იკლავს.

შემთხვევითი არ არის, რომ გერმანიაში პროლეტარული თეატრის  
დამაარსებელმა ერვინ პისკატორმა სწორედ ეს დრამა აირჩია თავისი  
თეატრის გახსნისათვის ბერლინში 1927 წლის 3 სექტემბერს. „ეს სპექ-  
ტაკლი გადაიქცა პოლიტიკურ მოვლენად, რადგან დრამის შინაარსი

თვალნათლივ აჩვენებდა ქვეყნის საზოგადოებრივ ცხოვრებას“ [4, 150]. 1928 წელს პირველი სეზონი მეორე ქართულმა სახელმწიფო დრამატულმა თეატრმა სწორედ ამ პიესით დაიწყო. ორი დიდი რეჟისორის არჩევანი შეჩერდა გამოუვალობის, უპერსპექტივობის, პესიმისტურა განწყობის პიესაზე. ეს განპირობებული იყო პირველ რიგში იმით, რომ პროგრესულად მოაზროვნე რეჟისორებს სურდათ თავი აერიდებინათ ყოფით — რეალისტური თეატრის პრინციპებისათვის და შეექმნათ გმირულ-რომანტიკული, აგიტაციურ-პლაკატური სპექტაკლები, სადაც პირველ პლანზე იქნებოდა ნაჩვენები სოციალური ბრძოლა.

კ. მარჯანიშვილმა პიესის ექსპრესიონისტული ბუნების შეუცვლელად აქცია „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“ ნამდვილ ოპტიმისტურ დრამად. რეჟისორმა ოსტატურად გამოიყენა კინო, თუმცა ეს ზერხი კ. მარჯანიშვილის მიგნებული არ იყო. ავტორის რემარკაშია აღნიშნული, რომ რეჟისორმა თავისი შეხედულებისამებრ შეიძლება გამოიყენოს კინო. კ. მარჯანიშვილმა „არა მექანიკურად გადმოიღო ავტორის რემარკა, არამედ ორგანულად დაუკავშირა იგი სპექტაკლს. კინო მან პიესის ორგანული ნაწილი გახადა“ [5, 340].

დრამა „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“ იქცა ქართული საბჭოთა თეატრის განვითარების საეტაპო მოვლენად. ამ დადგმით რეჟისორმა გაარღვია ძველი თეატრალური სკოლების კედელი და მოგვცა სრულიად ახალ თეატრალურ პრინციპებზე აგებული რევოლუციური სპექტაკლი.

#### გამოყენებული ლიტერატურა

1. E. Toller, Eine Jugend in Deutschland, Hamburg, 1963.
2. კრებული კოტე მარჯანიშვილი, თბ., 1961.
3. E. Toller, Prosa, Briefe Dramen, Gedichte, Hamburg, 1961.
4. Э. Писка́тор, Политический театр. ОГИВ, ГИХЛ, 1934.
5. Э. Гугушвили, Котэ Марджанишвили. «Искусство», М., 1979.

გიორგი მთაწმიდლის „იოვანესა და ეფთჳმეს ცხოვრების“  
სათაურისათვის

ათონის ივერიის მონასტრის ისტორიის პირველწყაროდ სამართლიანად მიჩნეულია XI საუკუნის გამოჩენილი მწერლის გიორგი მთაწმიდლის ორიგინალური აგიოგრაფიული თხზულება — „ცხოვრება ნეტარისა მამისა ჩუენისა იოვანესი და ეფთჳმესი და უწყებაჲ ღირსისა მის მოქალაქეობისა მათისაჲ“, რომელიც ჩვენი ძველი მწერლობის მშვენიერად ითვლება. მისი შედგენილობა ასეთია:

„ცხოვრების“ შესავალსა და პირველ თავში ნახსენებია ყველა ის ქართველი მოღვაწე, რომელთაც ამაგი დასდეს ათონის ქართულ სამწერლო კერას. მეორე თავი იწყება ფრაზით — „ხოლო ჩუენ პირველსავე სიტყუასა მოვიდეთ“ [1, 42]. მასში გადმოცემულია, თუ როგორ წაიყვანა იოანემ ეფთჳმე თავისთან და დამკვიდრდნენ ულუმბოს მთაზე, შემდეგ — ათანასეს ლავრაში. III—XII თავებში მოთხრობილია იოვანესა და თორნიკეს მოღვაწეობა, მათ მიერ მონასტრის დაარსების, თორნიკეს გარდაცვალების, არსენ ნინოწმიდლისა და იოვანე გრძელის ძის ათონზე ჩასვლის, იოვანეს მიერ ანდერძით თავის შემდგომ მონასტრის წინამძღვრად ეფთჳმეს დატოვებისა და გარდაცვალების ამბები. მეცამეტე თავი იწყება სიტყვებით — „ხოლო ჩუენ პირველსავე სიტყუასა მოვიდეთ, რამეთუ, ვითარცა-იგი ზემორე ვთქუთ, წარიყვანა სამეუფოთ შვილი თჳსი ეფთჳმე მამამან იოვანე“ [1, 60]. ამის შემდეგ გიორგი მთაწმიდელი განაგრძობს ეფთჳმე ათონელის ცხოვრება-მოღვაწეობის მთავარი მომენტების აღწერას.

მეცამეტე თავის ასეთი დასაწყისი მეტად მნიშვნელოვანი დეტალია თხზულების ავტორისეული სახელწოდების გამოსარკვევად. საქმე ისაა, რომ მსგავს გამოთქმებს ძველი ქართველი ავტორები მაშინ მიზართავდნენ, როდესაც გადახვევის შემდეგ ხელახლა უბრუნდებოდნენ



თხრობის მთავარ სიუჟეტურ ხაზს. მაგალითად, „გიორგი მთაწმიდლის ცხოვრების“ მერვე თავში ნათქვამია, რომ გიორგი შეყენებულნა გიორგი მთაწმიდელი გაგზავნა ათონის მთაზე ეფთუმეს მიერ დაწყებული მთარგმნელობითი საქმიანობის გასაგრძელებლად [1, 123-124]. აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით გიორგი მცირე საკმაოდ ვრცლად ზიზილავს ეფთუმე ათონელის დამსახურებას ამ დარგში, რის შედეგად ის კვლავ გიორგი მთაწმიდლის ცხოვრება-მოღვაწეობის აღწერას უბრუნდება ფრაზით: „ხოლო ჩუენ პირველსავე სიტყუასა მოვიდეთ“ [1, 124]. აღნიშნული სიტყვებით გიორგი მცირე მკითხველს მოაგონებს, რომ მისი უპირველესი მიზანია გიორგი მთაწმიდლის ცხოვრება-მოღვაწეობის აღწერა და არა სხვა რამ, თუნდაც ისეთი ავტორიტეტული პირის მოღვაწეობის შეფასება, როგორიც იყო ეფთუმე ათონელი.

ჩვენ შემთხვევაში „პირველი სიტყუა“ ეხება ეფთუმეს ცხოვრება-მოღვაწეობას; ხოლო III—XII თავებში მოთხრობილი ამბები ავსებენ ძეგლის საერთო შინაარსს. ამიტომაც აგრძელებს გიორგი მთაწმიდელი აღნიშნული სიტყვებით მეორე თავში დაწყებული ეფთუმეს ცხოვრება-მოღვაწეობის აღწერას. ასე რომ არ იყოს, იგი III—XII თავებში აღწერილი ამბების შემდეგ პირდაპირ განაგრძობდა თხრობას ეფთუმეს შესახებ და ასეთი გადასვლა ბუნებრივიც იქნებოდა.

ამრიგად, მეცამეტე თავის დასაწყისი შინაარსობრივად ეწინააღმდეგება თხზულების დღევანდელ სახელწოდებას: სათაურში იგულისხმება, რომ თხზულების ავტორს თანაბრად აინტერესებდა იოვანეს და ეფთუმეს ცხოვრება-მოღვაწეობა, ეს კი თხზულების ტექსტით არ დასტურდება. სიტყვებით: „ხოლო ჩუენ პირველსავე სიტყუასა მოვიდეთ. რამეთუ, ვითარცა-იგი ზემორე ვთქუთ, წარიყვანა სამეუფოა შვილი თუსი ეფთუმე მამამან იოვანე“ — იოვანეს ცხოვრება-მოღვაწეობა გამორიცხულია თხრობის მთავარი სიუჟეტური ხაზიდან. ამიტომაც იბადება ეჭვი: თავიდანვე ამ ძეგლს ეწოდებოდა თუ არა „იოვანესა და ეფთუმეს ცხოვრება“?

ამ ეჭვს აძლიერებს შემდეგი გარემოებაც: გიორგი მთაწმიდელს თავისი თხზულებისათვის ბოლოში დაურთავს ანდერძი, რომელშიც იგი მოგვითხრობს ეფთუმეს ნეშტის იოანე ნათლისმცემლის ეკლესიიდან ღვთისმშობლის ეკლესიაში გადასვენებისა და მის ლარნაკუან ღვთისმსახურების განწესების შესახებ. ცნობილია, რომ გიორგი მთაწმიდელმა ეფთუმეს ნეშტის გარდა ადგილი მოუცვალა და იმავე ღვთისმშობლის ეკლესიაში გადაასვენა იოვანეს, არსენ ნინოწმიდლისა და იოვანე გრძელის ძის „წმიდა ნაწილებიც“. თუ თხზულების დღევანდ-

ლი სახელწოდებიდან გამომავლად, ანდერძში აღნიშნული უნდა ყოფილიყო არსენ ნინოწმიდლისა და იოვანე გრძელის ძის „წმიდა ნაწილების“ გადასვენება თუ არა, იოვანე ათონელის „წმიდა ნაწილების“ გადასვენება მაინც. ამას მოითხოვს თხზულების დღევანდელი სახელწოდება, მაგრამ გიორგი მთაწმიდელი არამც თუ იოვანეს ნეშტის გადასვენებას, არამედ მის სახელს უბრალოდაც კი არ იხსენიებს.

საინტერესოა III—XII თავებში გადმოცემული ამბების ურთიერთთანაფარდობაც. III—VII თავები თორნიკეს მოღვაწეობას აქვს დათმობილი. აქ იოვანე რამდენჯერმეა ნახსენები (III თავში ნათქვამია, რომ იოვანემ და თორნიკემ ათანასეს ლავრიდან წამოსვლის შემდეგ ააშენეს ქართველებისათვის ეკლესია, ხოლო VII თავის დასაწყისში აღწერილია მათ მიერ სხვა ქართული ეკლესიებისა და მონასტრის დაარსება. სხვა დანარჩენ შემთხვევებში იოვანე ნახსენებია მხოლოდ თორნიკეს მოღვაწეობასთან დაკავშირებით). VIII თავში ჩამოთვლილია ის საფასი, რაც ქართველებმა გაიღეს საკუთარი ლავრის დაარსების უფლების მისაღებად. IX—X თავები მეტად მცირე მოცულობისაა და მათში მოთხრობილია იოვანეს განზრახვის შესახებ, წასულიყო „სპანიალ“, და ნეკრესის ქარით დაავადების ამბები. XI თავი დათმობილი აქვს არსენ ნინოწმიდელსა და იოვანე გრძელის ძეს. XII თავი ეხება იოვანეს მიერ სიკვდილის წინ ანდერძით თავის შემდგომ მონასტრის წინამძღვრად ეფთუმესა და მის შემდგომ გიორგის დატოვების ამბებს, თვით ანდერძს და იოვანეს გარდაცვალებას.

ამრიგად, III—XII თავებში მოთხრობილი ამბების ურთიერთთანაფარდობაც არ იძლევა იმის საფუძველს, რომ თხზულებისათვის „იოვანესა და ეფთუმეს ცხობრება“ ეწოდებინათ. აქ ფაქტიურად ივერიის მონასტრის დაარსების ისტორიაა და მასში ეფთუმეს თანამედროვე ყველა გამოჩენილი ქართველის მოღვაწეობის მოკლე მიმოხილვაა მოცემული.

როგორც ცნობილია, გიორგი მთაწმიდლის თხზულების ავტოგრაფული ნუსხა დღემდე არ არის მიკვლეული (შესაძლებელია, იგი არც არსებობს), მისი შემცველი უძველესი ხელნაწერია ე. წ. „ათონის კრებული“ (A 558). ქრონოლოგიურად მომდევნოა გაბრიელ საგინაშვილის მიერ 1713 წელს გადაწერილი ხელნაწერი (A 130), რომელიც „ათონის კრებულიდან“ უნდა მომდინარეობდეს. თხზულების სხვა დანარჩენ ნუსხებს კი, რომლებიც XVIII—XIX საუკუნეებშია გადაწერილი, საფუძვლად დაედო A 130 (2). ამრიგად, „ათონის კრებულში“ დაცული ტექსტი უძველესია. იგი გიორგი მთაწმიდლის გარდაცვალებიდან 8—9 წლის შემდეგ არის გადაწერილი და, მაშასადამე, დღეი-

სათვის ავტორგრაფული მნიშვნელობა ენიჭება. და აი, სწორედ „ათონის კრებულის“ პირველი რედაქციის შემდგენელ-რედაქტორი მიქელ დალალისონელი. თავის ანდერძში „იოვანესა და ეფთუმეს ცხორებას“ იხსენიებს ამგვარად:

„მე გლახაკმან სულითა და უნდომან კორცითა, მიქელ დალალისონელმან, სახითა ხოლო მონაზონმან, დავწერე ცხორებაჲ განმანათლებლისა ჩუენისა ეფთუმე ქართველისა, ახლისა ოქროპირისაჲ...“ [3, 175].

შეიძლებოდა გვეფიქრა, რომ მიქელ დალალისონელის მიერ ამ თხზულების მხოლოდ ეფთუმეს „ცხორებად“ მოხსენიება შემთხვევითია, მაგრამ ამავე ანდერძში „იოვანესა და ეფთუმეს ცხორების“ სახელით ცნობილი თხზულება კიდევ ერთხელ არის ნახსენები და კვლავ როგორც — „ეფთუმეს ცხორება“:

ვინცა ვინ ესე წიგნაჲ ამას წმიდასა ეკლესიასა რაჲთაცა მიზეზითა გამოაკუას, რომელსა შინა სწერია წმიდისა მამისა ჩუენისა (ეფთუმეს, თ. ა.) ცხორებაჲ და მერმე აღაპნი და მერმე ქადაგებანი მოციქულისანი, იგიმცა ნუ არს კურთხეულ!“ [3, 175-176].

აქ აშკარაა, რომ მიქელ დალალისონელი გიორგი მთაწმიდლის თხზულებას სრულიად შეგნებულად უწოდებს „ეფთუმეს ცხორებას“. ეს ცნობა მეტად სანდოა და ანგარიშგასაწევი. მიქელს, როგორც „ათონის კრებულის“ პირველი რედაქციის შემდგენელ-რედაქტორს, კარგად უნდა სცოდნოდა თავის მიერ გადაწერილი თხზულების ზუსტი სახელწოდება.

ნიშანდობლივია ისიც, რომ გიორგი მცირე „ეფთუმეს ცხორების“ სახელით იხსენიებს გიორგი მთაწმიდლის აღნიშნულ თხზულებას. მისი სიტყვებით, გიორგიმ „დიდისა ეფთუმეს ცხორება აღწერა“ [1, 109]. გიორგი მცირე კი გიორგი მთაწმიდლის უახლოესი მოწაფე იყო, წლების მანძილზე თან ახლდა თავის მოძღვარს და, თუ დღეს მოგვეპოვება ბიოგრაფიული ცნობები ამ დიდი ქართველი მოღვაწის შესახებ, ეს პირველ რიგში მისი დამსახურებაა.

ამრიგად, დღეისათვის „იოვანესა და ეფთუმეს ცხორების“ სახელით ცნობილი თხზულების ავტორისეული სახელწოდება არის „ცხორებაჲ განმანათლებლისა ჩუენისა ეფთუმე ქართველისა, ახლისა ოქროპირისაჲ“, როგორც ეს მოუცემულია მიქელ დალალისონელის ანდერძში.

რატომ ეწოდება ამ თხზულებას „ათონის კრებულში“ „იოვანესა და ეფთუმეს ცხოვრება“, როცა თვით ამ ხელნაწერის შემდგენელ-რედაქტორი თავის ანდერძში მას მხოლოდ „ეფთუმეს ცხოვრებას“ უწოდებს?

„ხელი სათაურისა განსხვავდება თითქოს მომდევნო ტექსტის ხელისაგან. შემდეგ ეს ტექსტის ხელი თანდათან ემსგავსება სათაურის ხელს და მეტაამე რვეულიდან სავსებით იდენტური ხდება“, — წერდა ნ. ბერძენიშვილი „ათონის კრებულის“ იმ ნაწილის აღწერილობაში, რომელშიც ეს თხზულებაა დაცული. თუმცა, იქვე აღნიშნავდა: „საერთოდ არ უნდა იყოს საეჭვო, რომ მთელი თხზულება ერთი ხელითაა დაწერილი“ [4, 198]. კ. კეკელიძის დაკვირვებით, „დასაწყისი იოანე-ეფთიმეს „ცხოვრებისა“ (გვ. 5—20) სხვა ხელით უნდა იყოს გადაწერილი“ [5, 231]. თხზულების ხელნაწერში ორ ხელს განასხვავებს აგრეთვე ა. შანიძე: „ხელნაწერის ( „ათონის კრებული“, თ. ა.) ის ნაწილი, რომელიც „იოვანესა და ეფთუმეს ცხოვრებას“ შეიცავს, ორი პირის გადაწერილი უნდა იყოს: ხელი იცვლება 51-ე გვერდიდან“ [6, 67].

როგორც ვნახეთ, „ათონის კრებულის“ იმ ნაწილის პალეოგრაფიული ანალიზისას, რომელშიც გიორგი მთაწმიდლის თხზულებაა მოთავსებული, მკვლევარები თითქმის ერთხმად აღნიშნავენ. რომ მისა დასაწყისის (ყოველ შემთხვევაში სათაურის) და დანარჩენი ნაწილის ხელი განსხვავდება ერთმანეთისაგან. ეს გარემოება შემთხვევითი არ უნდა იყოს. ჩანს, მიქელ დაღალისონელმა სწორედ „ეფთუმეს ცხოვრების“ სახელწოდებით შეიტანა ეს თხზულება კრებულში (ამიტომაც იხსენიებს თავის ანდერძში ამ სახელით), მაგრამ მოგვიანებით, გარკვეული მიზეზების გამო, მისთვის სახელწოდება შეუცვლიათ.

ფიქრობთ არ ცდებოდა მ. კახაძე, რომელიც ბერძნულ ენაზე „ცხოვრებად წმიდისა მამისა ჩუენისა ეფთუმე იბერისაის“ სახელწოდებით არსებულ თხზულებას მიიჩნევდა გიორგი მთაწმიდლის აღნიშნული ნაწარმოების ბერძნულ თარგმანად [7, 90-91].

როდის და რატომ შეუცვალეს გიორგი მთაწმიდლის თხზულებას სახელწოდება? ამ საკითხთან დაკავშირებით უპირველეს ყოვლისა უნდა გაირკვეს „ათონის კრებულის“ პირველი რედაქციის დანიშნულება.

დღეს ამ კრებულში მოთავსებულია: 1. „ეფთუმეს ცხოვრება“, 2. „ილარიონის ცხოვრება“, 3. „იოვანე მახარებლის მიმოსლვანი“, 4. ილარიონის დასდებელნი. 5. იოვანეს დასდებელნი. 6. ეფთუმეს დასდებელნი. 7. „სხუანი ვალობანი მისევე წმიდისანი“ და ალაპები. მაგრამ

ნ. ბერძენიშვილის მოსაზრებით, პირველ რედაქციაში, რომელიც მიქელ დალალოსონელს 1074 წელს დაუმთავრებია, შედიოდა მხოლოდ: 1. „ეფთუმეს ცხოვრება“, 2. ეფთუმეს დასდებელნი, 3. „სხუანი გალობანი მისვე წმიდასანი“ და აღაპები (ნაწილი), 4. „იოვანე მახარებლის მიმოსვლანი“ [4, 207; 210]. მეცნიერის დასკვნით, კრებულის პირველი რედაქცია უნდა იყოს შედგენილი ათონის ქართველთა ლავრის მაშენებელთა (ე. ი. იოვანესა და ეფთუმეს) სახსოვრად. მაგრამ ეს ასე არ უნდა იყოს, რადგანაც მასში თავიდანვე არ ყოფილა შეტანილი იოვანეს დასდებელნი, რაც ნ. ბერძენიშვილისავე გამოკვლევით, „ათონის კრებულში“ გვიანაა შეტანილი (ესეც ჩვენი მოსაზრების სასარგებლოდ მეტყველებს). გარდა ამისა, რაკი მიქელის ანდერძით გიორგი მთაწმიდლის თხზულებას ეწოდება „ეფთუმეს ცხოვრება“, ცხადია, „ათონის კრებულის“ პირველ რედაქციაში შემავალი თხზულება დაკავშირებული უნდა იყოს მხოლოდ ეფთუმე ათონელის სახელთან და ეს ასეც არის. თვით „იოვანე მახარებლის მიმოსვლანიც კი, რომელიც პირველ რედაქციაშია შეტანილი, მიქელ დალალოსონელის ცნობით, დაკავშირებულია ეფთუმეს სახელთან: „... იგი (ეფთუმე, თ. ა.) მისისა (იოვანე მახარებლის, თ. ა.) ხატისათჳს იწამა“ [3, 175]. ამ მხრივ ნიშანდობლივია ანდერძის დასაწყისიც, სადაც კვლავ მხოლოდ ეფთუმეა ნახსენები — „შეწევნითა ყოვლად წმიდისა სამებისაათა და მეოხებითა წმიდისა ღმრთისმშობლისაათა, ლოცვითა და მადლითა წმიდისა მამისა ჩუენისა ეფთუმე მთაწმიდლისაათა, მე, გლახაკმან... დავწერე ცხოვრებაჲ განმანათლებლისა ჩუენისა ეფთუმე ქართველისა“ [3, 175]. საერთოდ, ანდერძში იოვანე ათონელი ერთხელაც კი არ არის ნახსენები.

ეს ყველაფერი იმაზე მეტყველებს, რომ „ათონის კრებულის“ პირველი რედაქცია მხოლოდ ეფთუმე ათონელის ხსენების დღესთან დაკავშირებით იყო შემუშავებული, ხოლო 1074 წლის შემდეგ, ათონელ ქართველებს განუზრახავთ შეედგინათ საბერძნეთში ქართველ საეკლესიო მოღვაწეთა სახსოვარი კრებულიც და ამ მიზნით პირველ რედაქციაში ჩაუმატებიათ „ილარიონის ცხოვრება“, ილარიონისა და იოვანეს დასდებელნი.

#### გამოყენებული ლიტერატურა

1. ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, II (XI—XV სს.), თბ., 1967.

2. ე. ლ. მეტრეველი, ქართული აგიოგრაფიული კრებული და მისი შემდგენელი, პუშკინის სახელობის თბილისის სახელმწიფო პედაგოგიური ინსტიტუტის

შრომები, VIII, თბ., 1950, გვ. 415—420. აგრეთვე მ. ქავთარია, ძველი ქართული პოეზიის ისტორიიდან, XVII—XVIII სს., თბ., 1977.

3. ათონის ივერთა მონასტრის 1074 წლის ხელთნაწერი აღაბებით, მ. ჯანაშვილის გამოცემა, თბ., 1901.

4. ნ. ბერძენიშვილი, საქართველოს ისტორიის საკითხები, IV, 1967.

5. კ. კეკელიძე, ეტიუდები, II, თბ., 1945.

6. გიორგი მთაწმიდელი, „ცხოვება იოვანესი და ეფთუმესი“. გამოსაცემად მოამზადა ივ. ჯავახიშვილმა. „გიორგი მთაწმიდელის ენა იოვანესა და ეფთუმეს ცხოვრების მიხედვით“ ა. შანიძის, თბ., 1946.

7. მ. კახაძე, ქართველები ბიზანტიის პოლიტიურსა და კულტურულ ცხოვრებაში, თბ., 1954.

## КЛАССИЧЕСКАЯ И СОВРЕМЕННАЯ ГРУЗИНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

### Резюме

В сборнике молодых ученых «Классическая и современная грузинская литература» освещены актуальные вопросы истории и теории литературы, а также фольклора. В него вошли статьи по древней, новой и новейшей грузинской литературе. В частности, в сборнике опубликована статья Имнанишвили В. И. «О заключительной части «Жития Иоанна Молчальника», посвященная анализу этого древнего памятника.

Автором «Жития Иоанна Молчальника» является известный греческий агнограф VI века Кирилл Скифопольский. Имнанишвили придерживается иного мнения. Подробный анализ заключительного фрагмента, по мнению исследователя, дает основание утверждать, что поскольку Кирилл, скорее всего скончался раньше, чем Иоанн, создателем этого фрагмента следует считать анонимного автора, дописавшего «Житие», созданное Кириллом Скифопольским, после смерти последнего.

В труде «Цвет в древнегрузинской литературе V—XI веков (параллели и замечания)» автор — Р. Барбакадзе впервые в грузинском литературоведении пытается представить основные характеристики цветочного элемента в оригинальной грузинской литературе V—XI веков.

Особенности и тенденции, выявленные с этой точки зрения, показывают значительную разницу в памятниках литературы духовной, с одной стороны и светской — с другой.

Несмотря на целый ряд общелитературных традиций, в

конечном счете, цветовые системы воспринимаются на уровне типологических явлений.

Главным фактором является разница в основном функциональном определении феномена цвета. В духовной литературе цвет — символическая единица с теолого-христианским содержанием, что и находит какую-то параллель с традициями Византийской литературы, а цветовая система светской литературы обновляется восточными традициями, цвет же является символом эстетического характера.

Религиозная борьба, вспыхнувшая в Византии в VIII—IX веке, которая происходила между иконопочитателями и иконоборцами, нашла свой отклик и в Грузии. На древнегрузинском языке существуют переводные произведения, написанные против иконоборства — «Слово о святой иконе» и «Слово против тех верующих, которые низвергают святые иконы» — Иоанна Дамаскина; «Слово о кресте и святых иконах» — Патриарха Германа и другие повествования о чудотворениях святых икон. В грузинские церковные уложения был также внесен пункт против иконоборчества.

Указанные факты подтверждают, что в Грузии иконоборчество имело место.

Эти вопросы рассмотрены в статье Н. Сирадзе «Отражение иконоборчества в древнегрузинской литературе».

В очерке З. И. Кутибашвили «Некоторые вопросы из литературной деятельности Иоаннэ-Зосимэ, грузинского писателя X века», дана попытка уточнения дат переписки рукописей Иоаннэ-Зосимэ №№ 34 и 38 и выяснено, когда названный писатель вел на Синае творческую деятельность. Здесь же высказано мнение, что слово „მხრეკელი“ («Мчхрекели») обозначает «писатель»,

В статье М. Г. Ципшадзе «Из истории грузинской гимнографии XVII—XVIII вв. Гелатская рукопись № 467») рассмотрена новая система гимнов в истории грузинской гимнографии XVII—XVIII веков, т. е. меловая система.

Гелатская рукопись имеет некоторые отличительные признаки: в сборнике есть указание на восьмигласовую, т. е. классическую систему и на музыкальные знаки невмы). Там же встречаем криптограмма переписчика сборника: „იოანე მკლობ-ლიწვილი“ («Иоани Певчий»).

Названный сборник имеет большое значение для изучения грузинской гимнографической системы XVII—XVIII века.

Очерк Г. Барамидзе «Некоторые фольклорно-литературные параллели «О мудрости вымысла» С. С. Орбелиани в армянской литературе посвящен сличению басен С. С. Орбелиани и Заха-

рия Канакерцы. Автор выявляет, что творчество обоих писателей питалось фольклором разных народов. Оно включает в себя множество общих сюжетов и мотивов, характерных для устного народного творчества соседних стран, живших на протяжении веков сходными интересами.

В труде Г. Ш. Габуния «Лев Толстой и грузинская молодежь» на основе архивных документов и эпистолярных материалов, часть которых впервые вводится автором в научный оборот, рассмотрен вопрос о переписке и взаимосвязи грузинской молодежи с великим русским писателем Л. Н. Толстым на рубеже XIX—XX вв. (1886—1910 гг.); показана также реакционная деятельность царской власти, направленная в «защиту» молодого грузинского поколения от «пагубного влияния» прогрессивных идей писателя.

Особое внимание привлекает статья Н. Шавгулидзе «Взаимоотношение общества и личности по рассказу М. Джавахишвили «Человек леса», проанализирована одна из главных тенденций в творчестве писателя — взаимоотношение общества и личности. Автор статьи показывает, какие новшества для грузинской литературы 20-х годов нашего столетия внес писатель в интерпретацию этой вечной проблемы. В связи с этим он отмечает, что «М. Джавахишвили путем психологического анализа действий главного героя рассказа доказывает неизменную гибель оторвавшего от общества человека».

Очерк М. Нахуцришвили «Некоторые вопросы национальной сущности литературы» доказывает, что каждая нация характеризуется определенным своеобразием, что с особенной силой отображается в художественной литературе (в каждом отдельном компоненте как формы, так и содержания произведения).

Характер является одним из тех компонентов, где с особенной силой отображается национальное своеобразие. Правда, исторически национальный характер берет свое начало в действительности, но его сущность все-таки выявляется в тех или иных действиях и ситуациях конкретных произведений, и поскольку характер имеет решающее значение для эпических и драматических жанров, национальный характер становится определяющим качеством творческой индивидуальности и таланта писателя (как представителя конкретной нации).

В работе Т. Мангошвили «Для понимания некоторых аспектов прошлого в лирике И. Чавчавадзе» сопоставлено восприятие прошлого в лирике И. Чавчавадзе и поэтов-романтиков А. Чавчавадзе, Н. Бараташвили, Гр. Орбелиани. Если для поэтов-романтиков прошлое и будущее — предмет мечты, и оно существует само по себе, то в творчестве И. Чавчавадзе прошлое, настоящее — неделимое целое. Эта идея стала краеуголь-



ным камнем всего мировоззрения И. Чавчавадзе и нашла свое классическое воплощение в стихотворении «Мать грузинка».

В работе Г. Матнашвили «Переводческие принципы в грузинской литературе первой половины XIX века», на основе анализа статей, опубликованных в грузинской прессе этого времени, рассмотрены «переводческие взгляды» в грузинской литературе 40—50-х годов XIX века. Исследователь приходит к выводу, что в этот период были отвергнуты субъективизированные переводы и была заложена основа тех переводческих принципов, которые впоследствии нашли развитие в критических статьях «шестидесятников» и стали основой последующей грузинской переводческой теории и практики.

Исследование Н. Гугулашвили «О композиции произведений малых и самых малых форм эпического жанра» анализирует общие закономерности композиции малых эпических форм. Автор приходит к выводу, что в малой и в самой малой форме эпических жанров с своеобразным воздействием родовых закономерностей (собственно с т. н. композиции) особенностью заключается в том, что чем больше уменьшается форма эпического произведения, тем больше исчерпывается разница между сюжетом и композицией.

Работа Р. Чолокашвили «След первобытных верований в волшебной сказке» посвящена анализу волшебной сказки с целью выявления следов религиозных верований. К ним автор относит обязательное наличие в сюжете волшебной сказки наследника, который впоследствии, как правило, женится и воцаряется. Главными героями грузинской волшебной сказки являются младший брат, младшая сестра и падчерица. Их приоритет, по мнению исследовательницы, связан с первобытным верованием, причиной чего является преданность религиозным верованиям, традициям.

Н. Микеладзе в работе «Образование имен и новые лексические единицы в языке писателей Аджарии» отмечает некоторые особенности словообразования в сочинениях писателей, живущих в Аджарии и пишущих на грузинском литературном языке. Установление разговорной лексики аджарского диалекта в сочинениях писателей позволяют автору проследить процесс проникновения диалектизмов в литературный язык; некоторые благозвучные и жизнеспособные плоды словотворчества, по мнению И. Микеладзе, вполне могут укорениться в общенациональном языке.

В своей статье Лаура Безарашвили исследует «Хороводные песни, записанные Димитрием Аракишвили». Среди текстов хороводных песен, записанных Д. Аракишвили, встречаются неизвестные до сих пор варианты, имеющие самостоятельное значе-

ние; к ним, по мнению автора, относятся: записанная в Раче героическая песня «В Дигории собрались выборные» и «Шавлего», записанная у «грузинских казаков». Встречаются также такие варианты известных песен, которые имеют значение для установления подлинного текста произведения: таковыми являются записанные в той же Раче «Кведрула» и «Одну женщину звали Шрушана».

Труд К. Гоголашвили «Некоторые особенности современной психологической драмы первой половины XX в.» представляет собой исследование характера американской драмы, идейно-творческой эволюции Юджина О'Нила от ранних экспрессионистских произведений до зрелого реализма 40-х годов нашего столетия. Цельность мироощущения писателя на заключительном этапе творчества, создание шедевров американской драмы рассматривается в работе как логический результат художественных поисков при единой, постоянной идейной целенаправленности.

В статье О. Шенгелия «Драматургия Эрнста Толлера в Грузии» рассматривается роль экспрессионистической драматургии в развитии грузинского советского театра в 20-х годах нашего столетия. В драмах Толлера отражается бурная эпоха революции XX века. В своей драматургии он стремился к созданию политического, социально-философского произведения. Эрнст Толлер один из ярких представителей искусства левого экспрессионизма («активизма»).

Грузинские режиссеры больше всего труда и внимания уделяли драматургии Эрнста Толлера. В сезоне 1923—1924 года в театре им. Руставели была поставлена драма Э. Толлера «Человек-Масса», а в сезоне 1928—1929 года — «Гопля, мы живем!».

Котэ Марджаншвили мастерски переработал драмы Толлера. Он обратил внимание на новую структуру и проблемы экспрессионистической драмы и на данном этапе развития грузинского театра постарался создать сценический прототип своего современника.

## ს ა რ ჩ ი ვ ი

რ. ბ ა რ ბ ა ქ ა ძ ე, ფერი ძველ ქართულ ლიტერატურაში (V — XI სს.) (პარალელები და შენიშვნები)	2
ვ. ი მ ნ ა ი შ ვ ი ლ ი, „იოვანე შეეენებულის ცხოვრების“ დასასრულის შე- სახებ	26
ნ. ს ი რ ა ძ ე, ხატმბრძოლობის გამოძახილი ძველ ქართულ მწერლობაში	32
გ. ბ ა რ ა შ ი ძ ე, ლიტერატურული პარალელები (ქართულ-სომხური ლი- ტერატურული ურთიერთობის ისტორიიდან)	40
მ. ო ი ნ ც ა ბ ა ძ ე, ქართული პიმნოგრაფიის ისტორიიდან XVII—XVIII სს. („ნუსხა კრელის“ გელათური ხელნაწერი)	46
ზ. კ უ ტ ი ბ ა შ ვ ი ლ ი, იოანე-ზოსიმეს მწიგნობრული მოღვაწეობის რამდენიმე საკითხისათვის	52
თ. შ ა ნ გ ო შ ვ ი ლ ი, წარსულის გაგების ზოგიერთი ასპექტისათვის ი. ჭავ- ჭავაძის ლირიკაში	60
მ. ტ ყ ე შ ე ლ ა შ ვ ი ლ ი, თანამედროვე სოციალურ-პოლიტიკური სინამდ- ვილე და ყოფაცხოვრება ილია ჭავჭავაძის „გლეხთა განთავისუფლების პირველ დროების სცენებში“	67
თ. გ ო გ ო ლ ა ძ ე, „ახალი ადამიანის“ სახე სოფრომ მვალობლიშვილის პრო- ზაში	78
ლ. გ უ ლ ი ს ა შ ვ ი ლ ი, რამდენიმე საკითხი „სახალხო გაზეთში“ (1909 — 1914) გერონტი ქაჭოძის ლიტერატურულ-კრიტიკულ მოღვაწეობიდან.	85
გ. გ ა ბ უ ნ ი ა, ლევ ტოლსტოი და ქართველი ახალგაზრდობა	94
ი. გ ა ჩ ე რ ი ლ ა ძ ე, ქართული რომანტიზმის წარმოშობის ზოგიერთი თა- ვისებურება	113
თ. თ ე ვ ზ ა ძ ე, ზოგიერთი საკითხი ქართული სიმბოლისტური პროზის პოეტიკიდან	123
გ. შ ა თ ი ა შ ვ ი ლ ი, მთარგმნელობითი პრინციპები XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ქართულ ლიტერატურაში	134
მ. კ ვ ა ქ ა ნ ტ ი რ ა ძ ე, სერგო ამალღობელის ლიტერატურულ-თეორიული შეხედულებანი	143
ნ. გ უ გ უ ლ ა შ ვ ი ლ ი, მცირე და უმცირესი ფორმის ეპიკური ძანრის ნა- წარმოებთა კომპოზიციის შესახებ	152
მ. ნ ა ხ უ ც რ ი შ ვ ი ლ ი, ლიტერატურის ეროვნული არსის ზოგიერთი საკითხი	159
კ. გ ო გ ო ლ ა შ ვ ი ლ ი, თანამედროვე ფსიქოლოგიური დრამის ზოგიერთი თავისებურება	164

ნ. შ ა ვ გ უ ლ ი ძ ე, პიროვნებისა და საზოგადოების ურთიერთობის პრობლემა მ. ჭავჭავაძის „ტყის კაცის“ მიხედვით	173
მ. მ ი ქ ე ლ ა ძ ე, სახელთა წარმოქმნა და ახალი ლექსიკური ერთეულები აჭარაში მოღვაწე მწერალთა ენაში	178
ი. ი ნ ა უ რ ი, სიყვარულის მოტივი ე. ბარნოვის შემოქმედებაში და მისი ფოლკლორული წყაროები	195
ვ. ქ ე ლ ი ძ ე, აკაკის ლექსები გერმანულ კრებულში	209
რ. ჩ ო ლ ო ყ ა შ ე ი ლ ი, პირველყოფილი რწმუნის კვალი ქადოსნურ ზღაპარში.	218
ლ. ბ ე ზ ა რ ა შ ე ი ლ ი, დიმიტრი არაყიშვილის მიერ ჩაწერილი საფერხულო სიმღერები	226
ო. შ ე ნ გ ე ლ ი ა, ერნსტ ტოლერის დრამატურგია საქართველოში	237
თ. ა ლ დ ა შ ი ძ ე, გიორგი მთაწმიდლის „იოვანესა და ეფთჳმეს ცხოვრებას“ სათაურისათვის	244
Классическая и современная грузинская литература (резюме)	250

# КЛАССИЧЕСКАЯ И СОВРЕМЕННАЯ ГРУЗИНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

(На грузинском языке)

დაიბეჭდა საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის  
სარედაქციო-საგამომცემლო საბჭოს დადგენილებით

ИБ 1744



რეც. ზენტები: ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი პროფ.  
ი. ლოლაშვილი  
ფილოლოგიის მეცნიერებათა კანდიდატი გ. ქელიძე

გამომცემლობის რედაქტორი გ. გოგიავა  
ტექნორედაქტორი ნ. ოკუჩავა  
კორექტორი ლ. მაისურაძე

გადაეცა წარმოებას 12.8.1981; ხელმოწერილია დასაბეჭდად 11.3.1982;  
ქაღალდის ზომა 60X90 1/16. ქაღალდი № 1; ნაბეჭდი თაბახი 16.3;  
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 13.0;

უე 15548;

ტირაჟი 2000;

შეკვეთა № 2608;

ფასი 18ან. 55 კაპ.

---

გამომცემლობა „მეცნიერება“, თბილისი, 380060, კუტუზოვის ქ., 19  
Издательство «Мецниереба», Тбилиси, 380060, ул. Кутузова, 19

---

საქ. სსრ მეცნ. აკადემიის სტამბა, თბილისი, 380060, კუტუზოვის ქ., 19  
Типография АН Груз. ССР, Тбилиси, 380060, ул. Кутузова, 19